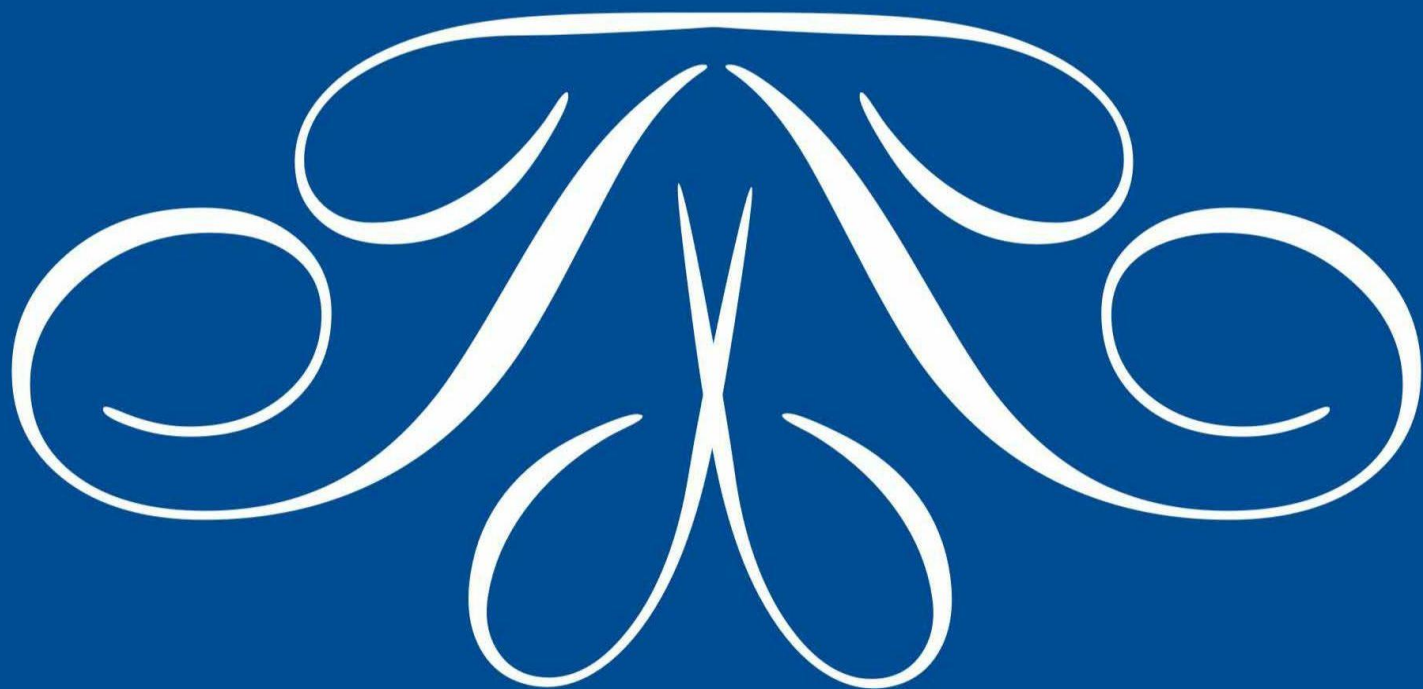


*Actas de las X Jornadas
de Literatura Comparada*

Editor M. A. Montezanti



Actas de las X Jornadas de Literatura Comparada

Editor M. A. Montezanti

Actas de las X Jornadas de Literatura Comparada / Vicente Costantini ... [et.al.] ;
compilado por Miguel A. Montezanti ; Gabriel Matelo ; Verónica Rafaelli. - 1a
ed. - La Plata : Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y
Ciencias de la Educación, 2012.

E-Book.

ISBN 978-950-34-0837-7

1. Literatura Comparada. 2. Actas de Congresos. I. Costantini, Vicente II.
Montezanti, Miguel A. , comp. III. Matelo, Gabriel , comp. IV. Rafaelli, Verónica ,
comp.

CDD 809

Fecha de catalogación: 10/04/2012

Índice

X Jornadas Nacionales de Literatura Comparada

Poética del intratexto en Marco Denevi y Sergio Pitol	1
NICOLÁS ABADIE	
La representación del mundo árabe en Occidente: a cien años de Merope, de D'Annunzio	7
SANDRO ABATE	
Género y colonialismo a través del intertexto en la novela inglesa de los siglos XIX y XX	11
PROF. MARÍA ANGÉLICA ÁLVAREZ	
Duhamel en traducción: el humor fuera de su entorno	17
ROSSANA ANDREA ALVAREZ	
La recuperación del concretismo en algunas exposiciones organizadas en el Siglo XXI. El lugar de la poética	23
ORNELA SOLEDAD BARISONE	
O desafio das vanguardas: Nação, Cosmopolitismo e intercâmbios intelectuais entre Argentina e Brasil. Estudos comparados em Argentina y América Latina	32
WARLEY ALVES GOMES	
Nuevo canon en la literatura argentina en la década del setenta: Los libros, entre Bioy Casares y Puig.....	39
GONZALO BASUALDO	
Migración, subversión lingüística e identidad cultural en los poemas «Telephone Conversation» de Wole Soyinka y «Bilingual Sestina» de Julia Álvarez	45
GRISELDA BEACON FLORENCIA PERDUCA	
Crítica y traducción: Walter Benjamin, lector de Marcel Proust	51
MARÍA ESPERANZA BELFORTE	
Hybridité et invention dans la littérature brésilienne.....	56
MARIA LUIZA BERWANGER DA SILVA	
Literatura e Alteridade: Paisagens difratadas	65
MARIA LUIZA BERWANGER DA SILVA	
El multilingüismo y la traducción como estrategias escriturarias en un texto multicultural	71
GABRIELA BILEVICH	
En diálogo con la tragedia clásica: un acercamiento a Phaedra's Love de Sarah Kane	77
MARIANA BLANCO	
Las lenguas del exilio en Yo nunca te prometí la eternidad	84
ADRIANA A. BOCCHINO	
La interpretación lukacsiana del «gran realismo» de Walter Scott	91

LIC. MANUEL BONILLA

Paradigmas literarios: reminiscencias shakesperianas en Pirandello y Beckett	98
ARIELA BORGOGNO	
Metaliteratura e intertextualidad en el guión de Charlie Kaufman Adaptation	104
MARCOS BRUZZONI	
El «diario de un loco». Ascenso y caída de una forma literaria	110
MARCELO G. BURELLO	
Recurrencias temáticas entre Seta de Alessandro Baricco y Querido Amigo de Angélica Gorodischer	118
DANIEL ALEJANDRO CAPANO	
Imágenes fotográficas-imágenes literarias como botines de la cámara. El caso de Las Fotografías de Silvina Ocampo 1	123
CECILIA BEATRIZ CAPPANNINI	
Novela académica: reflexiones sobre sus orígenes en Inglaterra y Estados Unidos	130
MARÍA INÉS CASTAGNINO	
El cuerpo como lenguaje en De cómo las muchachas García perdieron el acento de Julia Álvarez: diálogo entre literatura y neurociencia	137
MARÍA GIMENA CERRATO WILL GUSTAVO ADOLFO VEGA	
Nóstoi-algia en el cancionero de proyección folclórica de Santiago del Estero	144
RAMÓN ESTEBAN CHAPARRO	
Aproximaciones a la obra de Cyril Connolly	151
EUGENIO CONCHEZ SILVA	
Matar para contarlo: de «Emma Zunz» de Jorge Luis Borges a «Storyteller» de Leslie Marmon Silko	158
VICENTE COSTANTINI	
Un depósito para Jean Cocteau	164
LAURA VALERIA COZZO	
Antonio Tabucchi, su obra y el cine: la cuestión de la adaptación	170
ALEXANDRE CRUZ	
Cuando la ficción nos hace promesas: una aproximación teórica a los vínculos entre el relato histórico y la literatura utópica	176
DANIEL DEL PERCIO	
Mujeres migrantes. Un análisis espacial de The Dew Breaker de E. Danticat y How the García Girls Lost their Accents de J. Álvarez	184
NADIA DER-OHANNESIAN	
De Cynewulf a Tolkien: Earendel y las imágenes de la luz salvadora	190
SANTIAGO A. DISALVO	
Diálogos del interior: cómo la periferia define al mundo	205
KAREN DOUGLAS DE ALEXANDER	
Contra la saturación: Isaac Rosa, Kevin Vennemann y la literatura de la memoria	212
JUAN ANTONIO ENNIS NÉSTOR BÓRQUEZ	
Roberto Bolaño y Jaime Gil de Biedma: poesía y ficción	221

MARIA EUGENIA FERNÁNDEZ

Algunas cuestiones acerca de la constitución de la nación en Nostromo. A Tale of the Seaboard de Joseph Conrad	228
LIC. SILVANA N. FERNÁNDEZ	
Stevie Smith y los ecos con la voz del Rey Hamlet	238
LIC. SILVANA N. FERNÁNDEZ	
Weltliteratur en acción: La escuela de poetas de Sajonia	243
MARTINA FERNÁNDEZ POLCUCH	
Mitre y Battistessa, traductores e intérpretes de Dante: el problema de Ugolino	250
CLAUDIA FERNÁNDEZ SPEIER	
Figuras de la identidad en la obra narrativa de Jorge Luis Borges y Leo Perutz	257
MARIELA C. FERRARI	
Conversaciones con Sarnita: Un diálogo entre Marsé y Vargas Llosa	265
PROF. SILVANA FERRARI PROF. DANIELA GIRAUD	
Henri Matisse y Manuel Vicent o la erótica del arte	271
MARGARITA MARÍA FERRER	
Palabra y construcción de la identidad en Harry Potter and the Philosopher's Stone	276
LUCAS GAGLIARDI	
Historia y Literatura en Walter Benjamin, una aproximación metodológica	283
LAURA GAVILÁN	
La Opera Omnia de Valle Inclán y su relación con el mundo de las artes gráficas	291
LAURA M. GIACCIO	
Xul Solar: imbricaciones entre escritura visual y pintura sintáctica	298
SABRINA GIL	
Monstruosidad y subalternidad en la obra de Vian y de Wells	303
ADRIÁN GIORGIO	
W ou le souvenir d'enfance de Georges Perec y la literatura concentracionaria	309
JAVIER IGNACIO GORRAIS	
Imágenes victorianas en la producción discursiva de la identidad argentina de entresiglos. Entre el campo y la ciudad: el trabajo y el ahorro	319
GRISELDA GUGLIARA	
Hibridación genérica en Respiración artificial de Ricardo Piglia	328
AMOR HERNÁNDEZ PEÑALOZA	
¿Han revolucionado los libros electrónicos a la industria editorial?	334
ELIZABETH HUTNIK	
La figura femenina y la pasión que aniquila Fedra de Séneca - Hamlet de William Shakespeare	339
GISELA IACOMINI	
«Emitido con estática»:	346
Los poemas interferidos de Frank O'Hara	346

FABIÁN O. IRIARTE	
La articulación entre poesía y tecnología en la obra de Augusto de Campos	353
GERARDO JORGE	
Fronteras en So Far from God1.	
Una aproximación a la frontera	361
CECILIA E. LASA	
El entierro del conde de Orgaz, pre-texto para una novela	369
ALICIA N. LORENZO	
La palabra del antropólogo es la palabra que nombra al mundo.	374
Construcción de la cultura alien en El nombre del mundo es bosque de Ursula K. Le Guin	374
PATRICIA LILIÁN LOZANO	
La importación de crítica literaria en la colección Estudios Alemanes de la editorial Sur1	382
GRISELDA MÁRSICO	
El teatro de Tennessee Williams: Un juego de contraposiciones	387
NATALÍ MEL GOWLAND	
Los retratos de Andrés: Elvis, Abuelo y Maradona en letras de Calamaro	395
MARCELO MÉNDEZ	
La iluminación de las mujeres:	
de la niña dragona a las mujeres del Siglo XXI	400
CHRISTIANE KAZUE NAGAO	
Teatro y frontera:	
cruces y desplazamiento geográficos y culturales en la producción dramática argentina y chilena del siglo XIX	406
LÍA NOGUERA	
De viajes y enigmas.	
Mongólia de Bernardo Carvalho y	
L'énigme du retour de Dany Laferrière	412
GRACIELA ORTIZ	
La vuelta al origen:	
la estética de lo humilde en el Poema Paradisiaco de Gabriele d'Annunzio	417
YANINA PASCUAL	
La oralidad y lo popular en el diálogo entre el romancero español y los corridos mexicanos	422
MARÍA ELSA PATRONELLI	
Espacio, sueño y decepción en Tristana:	
de Pérez Galdós a Buñuel	430
CLAUDIA TERESA PELOSSI	
Cómo explicar el nazismo:	
«Deutsches Requiem» y La psicología de masas del fascismo	437
ALBERTO JULIÁN PÉREZ	
Un palimpsesto de Caperucitas.	444
La tradición oral, Perrault y Grimm más allá de Pommerat	444
SOLEDAD PÉREZ	
Palimpsestos itinerantes	452

MARÍA LAURA PÉREZ GRAS	
El cuerpo femenino, el sexo y la muerte en las representaciones de la política y la ciudad. Nox de Thomas Hettche, en contraste con tres relatos de la literatura argentina: El Fiord (Lamborghini), Esa mujer (Walsh), y Evita vive (Perlongher)	461
MARÍA LAURA PICCIONI	
Presencia de la picaresca en Gottfried Keller y Miguel de Cervantes: apuntes sobre algunas novelas cortas.....	467
ARIADNA QUIROGA	
La construcción del Tirano: Mario y el Mago, Rebelión en la granja	471
VERÓNICA RAFAELLI	
Ariosto y Cervantes, el travestismo y su función en relación a la revisión del modelo femenino	478
MARIELA RÍGANO	
El encuentro con el otro en la frontera entre el periodismo y la literatura: la mirada de Ryszard Kapuscinski.	488
DAVID RODRÍGUEZ SEOANE	
Historia literaria del asunto fáustico. Entre la tragedia y la parodia: de Brenner a Fontanarrosa	496
JUAN EZEQUIEL ROGNA	
Una ciudad multicultural y literaria: la Trieste de Claudio Magris y Juan Octavio Prenz	503
ANA MARÍA ROSSI SERGIO DI NUCCI	
El viajero sin equipaje de Jean Anouilh y sus reminiscencias con el teatro de Sófocles	510
MARÍA INÉS SARAVIA DE GROSSI	
Dos contrautopías latinoamericanas del siglo XX como indagación sobre el relato de sus naciones	516
JORGE SERVIAN	
Paradojas de la condición humana. La metáfora del viaje en Heart of Darkness de Joseph Conrad y La Vorágine, de José Eustasio Rivera	522
MARISEL ADRIANA SOMALE	
Diálogos de muertos: las Intercenales y el Momus de L. B. Alberti	529
MARIANA SVERLIJ	
Clarice Lispector e «Onde estivestes de noite»: una tentativa de relativização dos gêneros	536
SANTO GABRIEL VACCARO*	
El triángulo amoroso en Fedra de Séneca y Middlemarch de George Eliot	543
MERCEDES VERNET	
Rechazo y empatía. Del Werther a Frankenstein de Mary Shelley: la cultura como monstruosidad	551
EZEQUIEL VILA	
Imitación y domesticación: la representación de la Naturaleza en la obra de León Battista Alberti en el contexto de la recuperación del epicureísmo	559
MARIANO VILAR	

Poética del intratexto en Marco Denevi y Sergio Pitol

Nicolás Abadie

En 1982, Gerard Genette da a conocer sus *Palimpsestos*. En líneas generales, el trabajo se propone diseñar una metodología de corte estructuralista para la comprensión y la descripción de las relaciones y los distintos procedimientos que permiten crear textos sobre la base de otros textos. Si nos detenemos a analizar la coyuntura podríamos preguntarnos si fue la heterogeneidad de obras que entienden «lo literario» desde una manera particular lo que motivó la teoría o fueron los escritores quienes compusieron sus obras sobre la base de esas consideraciones. Pregunta que no podríamos resolver convincentemente. Destaquemos sí, que la literatura que se escribe en los años ochenta tiene como fundamental objeto de inquisición el proceso de creación literaria. Las novelas que nos ocupan, *Manuel de historia* del argentino Marco Denevi y *Juegos Florales* del mexicano Sergio Pitol, publicadas en 1985, ejemplifican esta tendencia¹.

La teoría de Genette resulta metodológicamente productiva y nos permitiría «anclar» el sentido en la lectura que proponemos. Recordemos que, para este teórico, en la transtextualidad o *trascendencia textual* se distinguen cinco tipos de relaciones² de las que nos detendremos en dos: *metatextualidad*, entendida como la relación -generalmente denominada «comentario»- que une un texto con otro texto que habla de él sin citarlo (GENETTE, 1989: 10) y la *hipertextualidad* como la relación que une a un texto B con un texto A, es decir, supone la derivación de un texto de otro ya existente. En este caso al texto B se le llama *hipertexto* y al texto A se le denomina *hipotexto*.

Ahora bien, si este tipo de relaciones son las que van a ser motivo estructural y tópico argumental en las obras citadas deberíamos arriesgarnos a configurar nuevas instancias de análisis, como por ejemplo denominar *intertexto* al espacio que resulta de la relación de un hipotexto (pre) y un hipertexto (post) e *intratexto* a las relaciones que se producen entre los elementos dentro de un texto determinado. Por ejemplo cuando un autor y/o narrador «habla» de su texto, explica sus mecanismos de composición, su génesis e intencionalidad. Consideramos que el intratexto puede ser «metatextual», si se refiere a su estructura y función, u «objetual», si se transforma en anécdota³. A partir de estas consideraciones es que proponemos el análisis de las novelas en cuestión.

Continuando con la tendencia de la novela polifónica con la que irrumpe en el ámbito literario argentino -*Rosaura a las diez* (1955)- Marco Denevi en *Manuel de historia* realiza las experimentaciones más audaces en lo que respecta a la estructura del texto. Consideramos que, junto con *Nuestra señora de la noche* (1997), la de 1985 es la obra en la que más depurados y sólidos cristalizan los elementos de la poética deneviana.

Desde un anclaje sociopolítico, Fernando Reati la clasifica en lo que el crítico denomina novela de anticipación, remitiendo a cuestiones argumentales. Pero si nos fijamos en la técnica de composición estamos ante la presencia de una obra múltiple en la que lo que predomina es la escritura en su propia inmanencia⁴. Esto es, la escritura se estructura en su propio sistema cerrando el círculo de la comunicación semiótica.

Lo que trae aparejado que las categorías literarias consagradas se suspendan y complejicen. Por ejemplo la de autor es una de las más tensionadas ya que, en este ir y venir cronológico en el que nos sumerge la obra, aparecen nominados cuatro autores -Marco Denevi, Sindney Gallagher, Ramón Civedé (anagrama), Sebastián Hondio- los dos últimos con la promesa declarada de haber escrito el *Manuel de historia*, obra que permanece «oculta» al lector empírico en la materialidad del texto. Complejidad de voces narrativas que no dejan claro dónde comienza y cómo concluye el inicio de la historia como fábula, en un movimiento aglutinante de materias narrativas dispersas.

La novela comienza describiendo un tiempo futuro con respecto al presente de la enunciación. Los capítulos «1996» simétricamente enmarcan el desarrollo de los acontecimientos. En este ambiente un narrador omnisciente que, en ocasiones, se entromete libremente en la diégesis, nos va relatando las peripecias de Sidney Gallagher, héroe defectivo, un *adviser* de las Naciones Unidas que investiga las causas del fracaso de esa «anomalía histórica» que sería Argentina.

En «1984», el presente de la enunciación, las «voces» de los narradores se entremezclan y tensionan al mejor modo babélico. El lector deberá agudizar la percepción para tratar de recomponer el hilo argumental, debido a las continuas referencias intra e intertextuales. En «1968-1980» a las «funciones autorales» Sebastián Hondio y Sidney Gallagher habrá que sumarle la participación activa del narrador innominado que podría ser la representación de la instancia de enunciación. El capítulo «1988» problematiza aún más esta cuestión.

La estructura lineal –y argumental– se suspende para dar paso a una composición múltiple asentada sobre capas narrativas yuxtapuestas a las que se puede ingresar desde distintas entradas y donde cada uno de los segmentos, aunque heterogéneos, proliferan, entran en contacto y se dispersan.

Todos esos materiales, que leí o que escuché varias veces, me permitieron deducir que: 1) quienes dialogan en el casete son el hombre que lleva el falso nombre de Ramón Civedé y el joven que se hace llamar Sidney Gallagher; 2) Sidney Gallagher escribió el relato titulado «1996» y Ramón Civedé, el que atribuye a Sebastián Hondio, y 3) «Manuel de historia» quedó inconcluso y, por lo que sé, inédito, porque el 16 de diciembre de 1984 Sidney Gallagher murió desangrado en la calle Florida.

Ahora alguien me enviaba estas piezas sueltas con el obvio propósito de que yo armase un libro y lo publicase. Mal o bien le he hecho. He hecho más: por mi cuenta y riesgo les añadí un texto que me pertenece, que inspirándome en George Orwell titulé «1984» y que creo necesario para la mayor comprensión de los demás trozos. (DENEVI, 1999: 183)

La obra literaria, a través de este procedimiento, se deconstruye y ya no es portadora de un sentido pleno y un único significado. En este tipo de literatura que propone Denevi la escritura no es vehículo del mensaje sino que es el mensaje. Si dejamos de pensar en la tradicional dicotomía que analiza el discurso literario teniendo en cuenta el *qué* y el *cómo* de la expresión, en este caso el *cómo* es el *qué*.

La misma inquietud la encontramos en las producciones de Sergio PITOL (1933) en las que debemos destacar el rigor obsesivo con el que escribe sus obras, por lo que sus textos son «ingenios» compactos y conscientes del fin en sí mismos. No en vano algunos de sus cuentos vuelven a ser publicados en diferentes libros y alguno de ellos forma parte de una obra mayor: «El relato veneciano de Billie Upward» por ejemplo, se constituye en uno de los capítulos de *Juegos Florales* (1985) en un claro ejemplo de intratextualidad.

El tema central de la novela de Sergio Pitol es la escritura en su proceso, por más que el personaje principal sea Billie Upward, una inglesa que vivió su niñez en España y se formó en distintas escuelas privadas de Europa. El personaje escritor se propone, como se propuso antes, escribir *Juegos Florales* a partir del recuerdo de las peripecias de Billie, transformándola en protagonista de la obra que nunca se escribe, como el *Manuel de historia*, aunque finalmente, esté siendo leída, si bien en otro nivel, utilizando el mecanismo que se conoce como paralipsis o preterición⁵.

Un narrador omnisciente da forma al marco narrativo donde se imbrican fragmentos que corresponden a las perspectivas de los personajes quienes recuerdan, en su conversación, los acontecimientos ocurridos veinte años antes del presente de la enunciación y que tuvieron que ver con la vida literaria de los *Cuadernos de Orión*.

Asimismo, dentro de este nivel encontramos otra instancia en la que el narrador extradiegético describe la manera en que el narrador personaje fue construyendo sus ficciones.

Se desprenden del mismo dos aspectos a tener en cuenta: por un lado, podemos registrar una especie de «poética» en la que se visualizan las apreciaciones en torno al quehacer literario lo que reconocemos como un *intratexto metatextual*; y por otro lado, pero íntimamente relacionado con aquél, las mutaciones y metamorfosis que la protagonista de la novela que nunca se escribe va sufriendo en la medida en que es «escrita» por el narrador personaje de acuerdo con los distintos comienzos de la novela en cuestión, diversos *intratextos objetuales*, desde nuestra interpretación.

Es en la sucesión de niveles narrativos yuxtapuestos como se van filtrando las cualidades de las que se enviste el personaje-signo. Niveles que son permeables y a la vez, como el sistema de organización gramatical de una lengua, interdependientes. Es decir que la manifestación particular del morfema⁶ Billie en uno de los niveles, pongamos por ejemplo el primero de los intentos de *Juegos Florales* en el que la protagonista se vuelve otra mujer dentro de la estética del «gótico tropical», completa su «valor» por medio de las relaciones semánticas que mantiene con las demás «marcas» de las que se inviste en los otros niveles.

Estas variaciones en los puntos de vista de los personajes podrían ser analizadas como cambios de focalización, aunque es más pertinente verlas como «alteraciones» en el orden del relato. En este sentido, Genette distingue dos tipos de alteraciones: a) la que suministra menos información de la que es necesaria: paralipsis o laguna lateral (a diferencia de la laguna temporal); y b) la que suministra más información de la que resulta coherente con la focalización rectora: paralepsis (v. 1989: 186).

–Hace veinte años llegaste a Roma –dijo Leonor–, ¿te das cuenta?

[...] Siempre te dejaste dominar por Billie, por eso la novela nunca ha resultado. Haz que ella no sea sino un personaje más en el conjunto. (210)

–¡Claro que Billie estaba celosa! –exclamó Eugenia–. Cuando Teresa comentó que le agradaría viajar con Raúl a Londres reaccionó como si la hubiera mordido. (268)

–¡Una muchacha muy dulce, Billie! –fue el escueto comentario de Gianni.

–¿Dulce? ¿Billie? –respingó. (191)

[...] Es posible, se dice, mientras casi se le atraganta el helado. Es posible que él hubiera ignorado zonas importantes de su personalidad... Sí, de ella podía decirse todo lo que se quisiera, pero... ¿dulce?... ¡No! ¡Eso sí le resultaba demasiado! (209)

La historia de Billie, y la novela en su totalidad, se construye sobre la base de estas alteraciones, que se registran a lo largo de toda la diégesis, y aun en las metaficciones, por lo que este recurso de la paralipsis es lo que confiere la densidad semántica, tanto al personaje que nunca termina de ser descrito, como a la narración que nunca se acaba. Como destacamos en el caso de Denevi, la escritura es un fin en sí misma «porque no puede dejar de ser un medio para llegar a lo que nunca se alcanza», dice Juan García Ponce y para ello, continúa, habría que contar con un centro que estuviera afuera; pero ese centro no existe, sólo está adentro, en el seno de la misma escritura (1994: 37).

En *Juegos Florales*, Pitol confiere a la anécdota el papel fundamental en la constitución del discurso narrativo. A través de reiteraciones obsesivas la literatura se justifica a sí misma, estableciendo sus propios mecanismos de funcionamiento y se erige como un discurso autónomo y autosuficiente. En esta concepción ontológica, el arte busca sus principios de funcionamiento y justificación en el arte mismo. No es casual que los esbozos narrativos de la novela sobre Billie se reduzcan a los principales puntos nodales o acciones cardinales, según BARTHES (2004: 15):

[...] su experiencia –pues quienes lo habían conocido en Roma no habían presenciado su final, y viceversa– lo llevó al extremo de jugar en algunas ocasiones con la idea de volver a escribir, de contarle al mundo en forma puramente documental, como

en un principio se lo había propuesto, la relación entre aquellos dos seres, su primera separación en Roma (que él no presencié), la persecución que ella emprendió después, el reencuentro en Xalapa, y describir todo lo que le tocó observar: el desvarío de la inglesa, la muerte del hijo, hasta llegar al viaje que hicieron a Papantla para celebrar unos juegos florales. (202)

Ilustrando la especulación de Pitol que consiste en intentar descubrir el misterio que hace que un texto se transforme en literario, más allá de sobredimensionar los mecanismos del lenguaje, en una actitud de marcada tendencia deconstructivista⁷.

Hay una suspensión de la referencia directa, de modo que el signo, eminentemente imaginativo, remite al mismo signo dentro del sistema. Esto es que la presencia del signo desplaza a la cosa, como quiere Derrida, y si ese signo remite a una realidad externa no encontramos en ese espacio extrasemiótico vinculaciones que no sean más que narraciones parciales del objeto que se rodea dentro de la obra misma. *Juegos Florales*, como la novela dentro de la novela, es un texto que se transforma en objeto designado, ganando en autonomía, que se auto describe de manera intratextual. Al mismo tiempo libera los sentidos que están encerrados en ese objeto al modificarlo por medio de la «escritura». Claro que es el lector el que interpreta, en última instancia, dicha *semiosis* intra e inter textual.

El material temático se dispersa a lo largo de la composición en sus distintos niveles para aglutinarse en el relato enmarcador que, no debemos dejar de mencionar, se reduce a la anécdota. Asimismo sucede con los elementos temáticos de los que se conforman los «intratextos metatextuales» que se concluyen, aunque no siempre, dentro del mismo nivel. Casi todos los intratextos no siguen un desarrollo argumental, es más, ni siquiera presentan una progresión temática; se reducen a una promesa, a un anuncio de lo que se proyecta en una actitud que provoca incertidumbre en el lector, a quien se le dan los indicios de que el cuento ha cobrado la materialidad discursiva que se espera cobre desde una lógica narrativa tradicional pero que el lector nunca «lee» en el texto que tiene en sus manos. El contenido de la narración es la explicación de los procedimientos narrativos que se emplean en la constitución de la narración misma.

La reducción de la obra a la anécdota determina que, en cierta medida, los personajes no encarnen psicologías individuales, si vale el término. La mayoría de los personajes se reducen a cumplir un rol anecdótico en la(s) historia(s). Sólo Billie Upward y el narrador personaje muestran cierta complejidad en sus caracteres. Lo mismo podríamos decir de los personajes narradores de *Manuel de historia*: Sidney Gallagher y Ramón Civedè. De Leonor, Eugenia, Gianni y Raúl -los interlocutores en la novela de Pitol- solo conocemos datos circunstanciales, al igual que de Deledda y Crist en la de Denevi. Interesan dentro del marco del relato por las relaciones de *posición* y de *oposición*⁸ que mantienen con los otros dos personajes y su función consiste en otorgarle a aquéllos su «significado continuo».

En ambos casos registramos que las intervenciones del narrador omnisciente, junto con los juicios de valor de alguno de los personajes, configuran al personaje escritor –en el caso de Denevi habría que preguntarse a cuál, aunque uno sea el *alter ego* del otro–. Así es cómo la misma excentricidad estructural de las obras acaba siendo el lugar común en la configuración psicológica de los caracteres. De tal modo lo que adquiere presencia en la descripción del narrador son sus aspiraciones y fracasos, miedos y vicisitudes y un hostigamiento existencial que se esfuerza por superar a través del acto de la escritura, o suprimirlo por medio del olvido:

Recuperar una migaja de juventud perdida no le ha sido posible, a pesar de su espejismo inicial. Ya Leonor no le dice que es un apuesto condottiero, ni un hombre del sol, ni un pagano. Roma lo hostiga de tal manera que si le fuera posible en ese mismo instante huiría de ella.

....

Ruinas, fuentes, callejuelas, pinos, cúpulas y capillas comienzan de pronto a convertirse en pasado. (312)

[...] quién era Marco Denevi.

Un escritor que fue mi amigo hace tiempo... Denevi y yo nos juntábamos para tocar a dúo la música de nuestros temas favoritos. No nos corroía el cáncer sino la soledad. Pero éramos felices y a menudo amanecíamos, un poco borrachos de alcohol y de conversación. Murió del infarto que él mismo se preparó, porque lo aterraban las largas agonías... (71)

En esta internalización de los mecanismos de la conciencia se constituye un tiempo y un espacio sugestivo que se resuelve en la introspección del personaje narrador que mira su hacer y rehace su mirar –los diversos intentos por escribir *Juegos Florales* se concluyen en el plano volitivo de la imaginación y no en la materialidad discursiva de la ficción– integrándolo desde la vivencia inmediata del presente a partir de la memoria del pasado. En la novela de Denevi, en cambio, desde la especulación y la causalidad queriendo ser el último eslabón de una cadena de causas y efectos:

Uno de los dos hombres que dialogan en el casete murió (creo) en 1984 y el otro no nos revelará jamás su identidad, permanecerá escondido detrás del seudónimo de Ramón Civedé. Y yo terminaré por ser el único y verdadero autor de «Manuel de historia». (184)

Conclusiones

Deconstrucción, dialogismo, rizoma, transtextualidad son categorías que en los ochenta circulan en el campo intelectual que reflexiona sobre el discurso narrativo con finalidad estética y que caracterizan la tendencia de la posmodernidad. Tanto Marco Denevi como Sergio Pitol son conscientes de que el texto es un artificio, una «máquina perezosa» parafraseando a Umberto Eco. Casi con los mismos procedimientos se encaminan a escrutar en los elementos que lo componen y en los mecanismos que producen su funcionamiento. Los modelos descriptivos de Genette nos sirvieron como herramientas metodológicas, además de excusas, para tratar de visualizar esta intención.

En Pitol, la indagación parte de la inmanencia textual y se encamina hacia los intersticios del texto mismo, ganando en complejidad y no permitiéndose describir del todo. Como en un juego de espejos la literatura observa su naturaleza multiplicada y refractada por doquier y en esta sucesión de reflejos se nos oculta el verdadero objeto. Convenimos en que no hay necesidad de encontrarlo, porque lo tenemos en frente y aunque se considere falso simulacro, cobra sentido por el hecho de serlo. El escritor mexicano es consciente de que la escritura no es más que un sistema de elementos estables que conllevan la posibilidad intrínseca de transformarse en obra literaria siempre y cuando sea sometida al proceso dialéctico de la lectura; proceso que lleva en sí mismo todo un componente histórico y academicista.

De la misma manera Denevi parodia, aglutina y dispersa materiales que se tensionan y contradicen. Construye su novela por medio de la yuxtaposición de inter e intratextos que buscan aglutinarse para tener una forma, nunca completa ni acabada. En este sentido, la función autoral es decisiva no como creadora sino como coordinadora de las diversas piezas narrativas. La novela procede focalizando la atención en un aspecto determinado de los discursos sociales lo que delinea su carácter fragmentario. Los personajes y las voces se «refractan» y «reflejan» unos a otros, como en un laberinto de espejos, difuminando la línea sutil que separa objeto de apariencia. De este modo, la historia de Manuel no terminará nunca de escribirse o ya ha sido escrita y no lo supimos ver, quizás porque lo que interesa, realmente, son los sentidos que se desprenden del funcionamiento de las técnicas de composición.

NOTAS

¹ A grandes rasgos, los procedimientos que predominan en las obras de los ochenta y que se visualizan de manera directa en las novelas que nos interesan son de marcada innovación en la estructura del texto. Nos referimos junto con Cristina PIÑA –«La narrativa argentina en los setenta y ochenta», *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 517-519, Julio-Setiembre de 1993. Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid, pp. 121-138– a la elaboración intratextual, a la fragmentación y a la discontinuidad. Beatriz Sarlo –«Literatura y política» en *Punto de vista n.º 19*, diciembre de 1983– haciendo una lectura del periodo reconoce el campo literario argentino se caracteriza por la modernidad entendida como la tendencia de estar a tono con las teorías en boga en lo que respecta a la literatura. En este sentido los problemas con los que tropiezan los escritores consisten en reformular el sistema literario sobre todo para reubicar al relato en un contexto en el que se refuta la mimesis –porque la historia ha estallado– lo que trae aparejado una fragmentación discursiva de la subjetividad y de los hechos sociales.

² En su orden son: intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, hipertextualidad y architextualidad.

³ Ampliamos y reelaboramos las concepciones teórico-metodológicas de Alfonso de Toro en «El productor 'rizomórfico' y el lector como 'detective literario': la aventura de los signos o la posmodernidad del discurso borgesiano (intertextualidad-palimpsesto-deconstrucción-rizoma)» en/in: K.A. BLÜHER/Alfonso DE TORO (Hrsg.), *Jorge Luis Borges: Procedimientos literarios y bases epistemológicas*, (Theorie und Kritik der Kultur und Literatur, Bd. 2), Frankfurt am Main, Vervuert, 1992, S. 145-184.

⁴ Gilles Deleuze define inmanencia desde su concreción por medio de un plano trascendental; de este modo un plano trascendental no remite a un objeto ni pertenece a un sujeto, es una corriente de conciencia a subjetiva, pre-reflexiva impersonal. La inmanencia absoluta es ella misma y sólo ella misma: no está en ninguna cosa ni pertenece a ninguna cosa.

⁵ Figura retórica que consiste en pretender ocultar lo que se está declarando abiertamente. (CLUFF, 1994: 181)

⁶ «En tanto que concepto semiológico, el personaje puede definirse, en una primera aproximación, como una especie de **morfema** doblemente articulado, un morfema migratorio manifestado por un *significante discontinuo* (un cierto número de marcas) que remite a un *significado discontinuo* (el «sentido» o el «valor» del personaje); el personaje será definido, pues, por un *conjunto de relaciones* de semejanza, de oposición, de jerarquía y de orden (su distribución) que establece, en el plano del significante y del significado, sucesiva y/o simultáneamente, con los demás personajes y elementos de la obra en un contexto próximo (los demás personajes de la misma novela, de la misma obra) o en un contexto lejano (*in absentia*: los demás personajes del mismo tipo)». (HAMON, 2001: 130 y ss.)

⁷ Recordemos en líneas generales que, dentro de esta teoría, la escritura modifica aquello que se supone que representa y, al hacerlo, por esa modificación, libera sentidos, que desbordan los que estarían encerrados en lo representado. El sentido, el contenido del mensaje semántico sería transmitido, comunicado, por diferentes medios, a una distancia mucho mayor, pero en un medio fundamentalmente continuo e igual a sí mismo, en un elemento homogéneo: la escritura.

⁸ El personaje novelesco, suponiendo que sea introducido, por ejemplo, por la atribución de un nombre propio que le es conferido, se construye progresivamente por notaciones figurativas consecutivas y difusas a lo largo de todo el texto, y no muestra su figura completa hasta la última página, gracias a la memorización operada por el lector... Una semiótica del relato tendrá, pues, que combinar la noción de posición (¿dónde aparece el personaje en la obra, cuál es su distribución?) y la noción de oposición (¿con qué personajes tiene relaciones de semejanza y/o de oposición?). V. HAMON, 2001: 133.

Bibliografía

- ~BARTHES, R., «Introducción al análisis estructural del relato» en AA.VV., *Análisis estructural del relato*, México, Ed. Coyoacán, 2004.
- ~DELEUZE, G-GUATTARI, F., *Rizoma. Introducción*, México, Ed. Coyoacán, 2006.
- ~DERRIDA, J., «El fin del libro y el comienzo de la escritura» en *De la Gramatología*, México, Siglo XXI, 1998, pp. 11-35. Traducción de O. Del Barco y C. Ceretti. Edición digital de *Derrida en castellano* en www.jaquesderrida.com.ar.
- ~DENEVI, M., *Manuel de historia*. Bs.As., Corregidor, 1999.
- ~GARCÍA PONCE, J., «Sergio Pitol: la escritura como misterio, el misterio de la escritura» en AA.VV., *Tiempo cerrado, tiempo abierto. Sergio Pitol ante la crítica*, UV México, 1994.
- ~GENETTE, G., *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.
- ~HAMON, P., «La construcción del personaje» en AA.VV., *Teoría de la novela*, Barcelona, Crítica, 2001.
- ~PITOL, S., «Juegos Florales» en *Obras reunidas I*, México, FCE, 2003.

La representación del mundo árabe en Occidente: a cien años de *Merope*, de D'Annunzio

Sandro Abate
CONICET-UNS

Podría pensarse que la lengua italiana tuvo un desarrollo particularmente ligado a la estructura social de la «comuna» en las ciudades del norte de la península. Los documentos escritos más antiguos datan de la primera mitad del siglo XIII. Aquella fue sin dudas una incipiente sociedad burguesa basada en la autonomía de la ciudad, en el desarrollo de la producción, en las dinámicas del intercambio comercial, y sustentada por el poder que emanaba de los adinerados o «magnati». La necesidad creciente de diferenciarse de las anteriores estructuras de poder medievales, consolidadas alrededor de las instituciones de la Iglesia y la Corona, incentivaron la búsqueda de atributos nuevos con los cuales identificar a un nuevo sistema y a una nueva clase dominante. La lengua fue entonces, como ocurre cada vez que se producen estas transformaciones en la sociedad, uno de los principales atributos de distinción: utilizar, enriquecer y perfeccionar los dispositivos expresivos de la lengua vulgar (el hasta entonces dialecto toscano), volverla apta para significar conceptos antes insignificados, dotarla con mayores y más eficaces recursos lingüísticos en su vinculación comparativa con el latín (que permanecía ligado con las instituciones del poder medieval), fue un proyecto estratégico, un programa cultural munificado por la nueva clase emergente y orientado a representar sus intereses y valores.

En aquel momento clave de la organización social premoderna, junto con los «magnati», que aspiraban a detentar los nuevos atributos del poder, estaban los «capitani», magistrados populares que representaban a sectores excluidos. En su origen la palabra «capitano» refería a los vasallos de algunas localidades rurales relativamente importantes. Eran quienes estaban «a la cabeza» de un lugar y de un grupo de personas. Surgida del orden comunal del siglo XIII, la denominación pasó luego al orden militar para referir a quien comanda una compañía en grado de oficial superior. Es básicamente con este último sentido con el cual se utiliza en la actualidad la palabra «capitano». Su etimología proviene del latín «caput» (gen. *capiti*), es decir cabeza. Lo curioso es que en tanto sustantivo referido a la parte superior del cuerpo humano y relacionado con las facultades de pensamiento, dará al mismo tiempo origen a la palabra «capitale» en el seno de la sociedad comunal de principios del siglo XIII, para referir una suma de dinero capaz de producir un rédito por sí misma. Llamar al dinero «capital» ha sido producto de un orden social y económico decididamente moderno, en el cual el dinero es considerado un componente esencial, principal, en las articulaciones de un sistema social basado en la propiedad privada de los medios de producción, y su consiguiente separación entre clase capitalista y clase proletaria, obrera o trabajadora.

De manera que «capital» y «capitán» compartirán, desde una organización incipientemente moderna como la comunal, una familiaridad cultural y política encaminada a subrayar atributos de razonabilidad y de supremacía, como sujetos sociales que se distinguen de una formación y pasan a ser autónomos y referentes de autoridad, en función de la asociación semántica que esta evolución filológica refleja entre la razón y la fuerza.

El discurso de la «razonabilidad» ha alcanzado a lo largo de cinco siglos de Modernidad, caracteres de discurso monopólico, y ha servido a los sectores dominantes de Occidente para establecer una base de consenso y de credibilidad que les permita llevar a cabo las operaciones necesarias para garantizar su hegemonía, aun en el caso de que estas operaciones sean ejecutadas a través de la fuerza militar.

Un ejemplo bastante reciente de esto lo tenemos en los bombardeos aéreos que desde marzo de 2011 vienen llevando a cabo las potencias capitalistas occidentales (agrupadas en la OTAN) sobre el territorio de Libia. Resulta particularmente esclarecedor, en este sentido, atender a las razones que se invocan para el uso de la fuerza contra ese país del norte de África. Se ha sostenido oficialmente que se trata de acciones «humanitarias» y destinadas a «proteger a los civiles», en contra de las formas de un denunciado «fundamentalismo nacionalista árabe», construcción ideológica contraria a los valores de la «razonabilidad».

Esta dirección discursiva se fundamenta en las estrategias de representación que el poder capitalista ha construido, promulgado y propiciado acerca del «otro» árabe a lo largo de siglos de controversias entre las construcciones ideológicas denominadas Oriente y Occidente, enfrentamiento con el cual han conseguido ser disimulados y a menudo inadvertidos los conflictos de intereses económicos que se entablaron desde la época de las Cruzadas hasta nuestros días.

En el repaso cronológico de estos conflictos, es dable observar de qué manera el capitalismo ha asentado las bases para el desarrollo de un nuevo proceso imperialista y ha apelado para su justificación de «razonabilidad» a los valores que el programa cultural del Humanismo europeo consiguió canonizar desde el siglo XVI. Este programa había quedado consolidado desde finales de la Edad Media, en las largas luchas entre «cristianos» y «musulmanes», y se había constituido culturalmente bajo la pretensión de revestir con las condiciones de autoridad a la nueva clase hegemónica, es decir a la burguesía, y de celebrar las representaciones sociales del dinero como atributos del poder. El *Orlando furioso* (1532) de Ariosto es tal vez la obra más destacada y completa de esta particular articulación ideológica, y su temprana canonización puede también interpretarse como la prueba fundamental de dicha conjetura.

A lo largo de la prolongada saga de episodios controversiales entre Occidente cristiano y Oriente musulmán, entre europeos y árabes, entre blancos y moros, el proceso capitalista moderno con su propensión imperialista, vino a escribir un nuevo capítulo en el que «capitales» y «capitanes» marchan de la mano contra el «fanatismo infiel y fundamentalista».

Hace exactamente cien años, el 1 de noviembre de 1911, se practicaba por primera vez en la historia de la humanidad un bombardeo aéreo y fue justamente sobre el territorio de la actual Libia. Entonces, como hoy, un capitán del ejército italiano llamado Giulio Gavotti, a bordo de un dirigible aéreo, dejaba caer bombas sobre las entonces provincias de Tripolitania y Cirenaica (actual Libia), en el marco de la guerra ítalo-turca, que entre septiembre de 1911 y octubre de 1912 vio enfrentarse al Reino de Italia con el Imperio Otomano. Era la primera vez que se llevaba a cabo un ataque aéreo, práctica militar que años más tarde llegaría a ser decisiva en ambas contiendas mundiales.

Habría que repasar las justificaciones que el rezagado imperialismo italiano adujo en aquellos años para volver razonablemente aceptable el ataque extracontinental; repasarlas para advertir las verdaderas pretensiones de expansión de los sectores capitalistas de la economía italiana. Como sostiene BERTAZZOLI, «la Libia diveniva, di volta in volta, mitico referente di speranze rinnovate e di frustrazioni represe. Ora biblicamente 'terra promessa', ora Eldorado per soddisfare le esigenze economiche di una borghesia vogliosa di espandere le basi sociali dello stato liberale» (157).

Si bien no fue entonces tan gravitante como hoy la búsqueda del petróleo, sí lo era la necesidad de proveer de materia prima barata a la industria alimentaria (cereales y oleaginosas), debido a lo cual empresas italianas financiaron la campaña bélica del estado nacional en busca de beneficios en la explotación de dichos productos, generando así una corriente de opinión que tuvo como correlato «l'elogio incondizionato di una borghesia conservatrice, incline, per motivi prevalentemente ma non esclusivamente economici, alla politica imperialistica» (LORENZINI: 1274). Resulta necesario, entonces, repasar tales justificaciones con el objeto crítico de desestabilizar las estrategias de representación del poder propiciadas a través de distintos discursos sociales que contribuyeron a la justificación de la empresa.

Entre estos discursos la literatura se hizo eco una vez más en el libro *Merope* (1912) de Gabriele d'Annunzio. Bajo ese título, acompañado por la inscripción «Le canzoni della gesta d'Oltremare», aparecían en enero de 1912 (es decir en pleno desarrollo del conflicto armado ítalo-turco por Libia), las diez canciones que constituirían también el cuarto libro de los *Laudi del cielo, del mare, della terra e degli eroi*. La contundente presencia coetánea de los acontecimientos que la poesía refiere han llevado a varios críticos dannunzianos a pensar en un tipo de poesía que subroga la acción: «la poesía deviene, appunto, la forma sostitutiva dell'azione. La parola poetica è esclusivamente in funzione dell'intento politico: il nazionalismo agresivo e guerresco» (BARBERI SQUAROTTI: 160). En esta decena de composiciones, escritas en tercetos dantescos, el poeta exalta, desde el espacio y la condición de autoexiliado en Francia, el espíritu guerrero y la ambición de conquistas ultramarinas, desatada sobre todo en territorios del norte de África. D'Annunzio (a quien las deudas y los acreedores habían empujado al autoexilio, y no los posicionamientos políticos) encontró en este conflicto armado y en el recrudecimiento de los discursos nacionalistas y coloniales, la oportunidad de reinstalarse en el campo intelectual y artístico italiano en una posición de vanguardia probelicista «che si ritiene capace de reimmettere nel presente tutta la vitalità del mito antico» (FERRONI: 500).

En el marco de esta dirección discursiva, la ocupación de un territorio extranacional es considerada una «gesta». Las apelaciones ideológicas que justifican la invasión se fundamentan en la reivindicación de derechos civiles y territoriales que se remontan al antiguo imperio romano. Poesías escritas en el fragor de los acontecimientos y publicadas en periódicos de distribución masiva, las canciones de *Merope* connotan inmediatamente la emoción del lector. «L'intenzione è di istituire un rapporto dialettico tra passato e presente, nobilitando il contingente nel confronto e nell'identificazione con il già avvenuto, che ne legittima storicamente l'episodicità annettendola all'assoluto del mito» (LORENZINI: 1285). El prestigio residual proveniente de la antigüedad clásica y de la civilización latina, canonizado por el Humanismo europeo, ha dejado aquí de constituir para D'Annunzio y otros artistas e intelectuales italianos, un código en el cual se cifraba la impugnación antimoderna, visible en la primera etapa de su producción lírica, para tomar las formas de un discurso dominante en el contexto de la competencia entre potencias capitalistas europeas que pugnan por dominar el mapa de los nuevos colonialismos que aseguran el control del comercio internacional.

De esta forma, el «otro» colonizado, en este caso el universo árabe nordafricano, es visto en condiciones de subalterno, «incógnito», «natural» e «incivilizado», tal como se advierte en la canción que encabeza *Merope*, titulada «La canzone d'Oltremare». Allí, el territorio de la actual Libia sigue siendo (como los discursos dominantes suelen repetir hoy mismo, cien años después de esos episodios), un territorio a donde llevar la acción liberadora de la civilización occidental.

Con atributos propios de la subalternidad, que se remontan a una larguísima tradición épica adentrada en siglos de colonialismo imperialista, la condición árabe se presenta en «La canzone d'Oltremare» desde la expectativa de recibir el impacto civilizador europeo, que en este caso es equivalente al italiano y –por lazos históricos– al latino que tiene sus raíces en el imperio romano.

En la construcción ideológica de la nación árabe que el poema propone, se destacan únicamente los atributos naturales del suelo que se presenta desconocido y extremado, desprovisto de cultura y en actitud de espera («che aspetta l'orma e la semente»). Este «deserto ardiente», cubierto de «aride sabbie», donde se asientan «incognite contrate» constituidas «della barbarie e delle arene» y donde apenas se reconoce a la «mietitrice albana fosca», se erige en la visión que el poema proyecta como «la promessa d'Oriente».

Las ideas de «espera» y de «promesa» confirman un paradigma profético y mítico que se cruza con el impacto de la acción histórica, para dar cuerpo a un discurso dominante en el cual se exaltan los valores del hombre blanco europeo y cristiano, el conquistador que viene a restaurar la «Tripoli latina», luego de un largo período de sublevación irredenta. La conquista de Libia es vista como una operación capaz de restaurar la totalidad mediterránea destrozada por los bárbaros islámicos durante la Edad Media. África, en esta dirección, se vuelve un territorio extremo de

civilización latina que, recobrado, es capaz de motivar el renacimiento de un ecumenismo imperial; en otras palabras, este discurso dominante del capitalismo colocó en Africa «la proiezione messianica di una nuova Italia» (TOMASSELLO: 119). La justificación ideológica de la empresa que «La canzone d'Oltremare» ofrece no es de conquista sino de reconquista: «i territori africani, già romani storicamente, sarebbero dovuti tornare in seno alla loro patria legittima, in una linea di continuità, come già lo furono al tempo di Settimio Severo» (BARTAZZOLI: 161).

Al contrario del territorio libio y las subrayadas condiciones de su desértico e infértil suelo, la visión que el poema proyecta del conquistador europeo se asienta sobre atributos culturales no vinculados con la naturaleza de su tierra de procedencia sino con sus propiedades físicas y culturales, en las cuales se subrayan las condiciones de fortaleza y fertilidad. Se trata de la «miglior sangue» de un pueblo «giovine e selvaggio» que atraviesa una «stagione meravigliosa», una «primavera santa». Se trata de una «gente fresca e spedita», una «stirpe ferace» que bajo la «fronda imperatoria» de un «savio imperatore» de «raggiato volto» será capaz de imponer «l'aratro cristiano».

La razonabilidad histórica del argumento discursivo sobre el cual se asienta el poema concluye con una imagen paradigmática: en las últimas estrofas de «La canzone d'Oltremare» emerge la figura del «capitano» haciéndose dueño de la iniciativa en el combate marítimo contra los musulmanes, con el «cuor infisso al rostro». La imagen, cargada de un exhibicionismo léxico belicista fundamentado en el *Vocabulario marino e militare*, de Alberto Guglielmotti –como ha demostrado LORENZINI (1286)–, es densa en apelaciones latinas y cristianas que vinculan la acción histórica con el pasado legendario. Pero más allá de ellas, la emergencia de la figura del «capitano» importa en sí misma la adscripción del tan repetido discurso nacionalista que el texto convoca, a un proyecto cultural y económico capitalista, que tuvo sus fundamentos ideológicos y materiales en la visión del mundo que el estado comunal y la incipiente burguesía habían promovido desde sus orígenes en el siglo XIII.

La guerra de Libia que D'Annunzio presencié desde su autoexilio francés y que la palabra lírica en *Méropé* subroga, fue probablemente un capítulo más en la larga línea episódica que enfrentó a europeos y árabes, una extensa historia protagonizada por capitales y capitanes, una historia también reciente que promete continuar.

Obras citadas

- ~BARBERI SQUAROTTI, G., *Invito alla lettura di D'Annunzio*, Mursia, Milano, 1990.
- ~BERTAZZOLI, R., «Lirica di guerra: *Merope e Asterope*», en *Scritture di confine*, Bulzoni, Roma, 1990 (Pp. 151-163).
- ~D'ANNUNZIO, G., *Merope*, en *Versi d'amore e di gloria*, vol. II, Mondadori, Milano, 2001 (estudio preliminar de N. Lorenzini).
- ~FERRONI, G., *Storia della letteratura italiana*, Einaudi, Milano, 1991 (vol. III).
- ~TOMASSELLO, G., «L'eore dannunziano e l'Africa nella costruzione dell'ideologia coloniale dell'Italia prefascista», en *Quaderni del Vittoriale* Nro. 36, 1982 (Pp. 111-123).

Género y colonialismo a través del intertexto en la novela inglesa de los siglos XIX y XX

Prof. María Angélica Álvarez

Universidad Nacional de Mar del Plata

Numerosos son los ejemplos de autores/as que a fines del siglo XX han seleccionado la reescritura como estrategia creativa consciente. El fin de la modernidad y el comienzo de la posmodernidad delatan ese rumbo estético en Europa y en América. Marguerite Yourcenar, Jean Paul Sartre, J. Anohuil –en el contexto del drama existencialista de pos-guerra–, Christa Wolf, Jean Rhys, Jeanette Winterson, Ángela Carter, Ítalo Calvino, Claudio Magris... insisten en las prácticas intertextuales para elaborar sus ficciones. Cabe preguntarse cuál es la intención que subyace en ese gesto.

La reescritura proyecta un oxímoron: es, simultáneamente, afirmar una tradición y, por ende, perpetuarla y es, también negarla, en la medida en que se la revisa y se la reelabora. Por lo tanto el acto de reescribir implica más que asimilación, trascendencia, más que redefinición, recreación y resemantización.

Las creaciones narrativas de los siglos XIX y XX, son emergentes, a la vez que productoras, de espacios de representación, de la transformación, que implica aceptación y visibilidad de nuevos procesos instituyentes, en el pensamiento actual. Además de la puesta en crisis de constructos previos (Episteme de lo Mismo), tales procesos inauguran una línea epistemológica signada por la apertura y la diferencia. Se transita desde la mirada unificante y homologante del *Hombre portador de la Razón* (única) hacia *nuevas razones posibles*. Se plantean inéditos desafíos:

- encontrar nuevos valores y, en consecuencia, nuevas palabras para nombrarlos;
- plantear los problemas relacionados con el colonialismo en sentido amplio;
- inaugurar y / o desentrañar el saber del cuerpo (y del sexo) y de sus razones;
- y resignificar el concepto de *género*.

Frente al orden simbólico dado –patriarcal– instaurador de los límites a partir de los cuales es posible percibir y pensar, determinante, por lo tanto de lo visible y lo pensable, se erigen escrituras que operan como «des-reguladoras», perturbadoras, deladoras de la mayor opresión: la de tener que expresarse en el lenguaje ajeno, y de la mayor miseria: la «miseria simbólica».

Las producciones literarias de las mujeres en el ámbito anglosajón tienen una larga tradición, en el sentido arriba señalado. Desde muy temprano, apuntan síntomas de desvíos, que no son sino gestos de denuncia, transpuestos por vía estética, de la experiencia de quienes están estructuralmente condenadas a expresarse en los códigos de la escritura del otro, ordenada a partir de las experiencias de los varones, o a permanecer mudas. En esta comunicación se intentará el examen de dos obras escritas en inglés: *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë (1847) y *Ancho mar de los Sargazos*, de Jean Rhys (1966). Se postula aquí que Jean Rhys asume el mecanismo intertextual a modo de estrategia escrituraria mediante la cual pone en evidencia o desenmascara de manera intencional el conjunto de discursos de variada extracción recibidos responsables de la configuración de una determinada subjetividad. Al par que traza tal visualización y desmontaje, diseña ficciones diversas que se construyen como contestación a las múltiples matrices heredadas.

Las obras se configuran entonces como itinerarios cuasimetódicos de búsqueda de un yo que aspira a evidenciarse como algo más que el sujeto del acto enunciativo, una posición prevista

por el lenguaje, un *lugar* en el que se intersectan códigos o en un gesto de transgresión estético-filosófica a una episteme determinada. Toda la producción, enfocada tanto en su dimensión diacrónica como sincrónica, se vuelve progresivamente delatora de otra subjetividad que deviene de un largo proceso de resistencia y desenmascaramiento y pugna por cobrar identidad.

A partir de la convicción de que «... la literatura, como forma de acceso al conocimiento, es un espacio privilegiado para la organización, representación y articulación de la experiencia, al igual que para la exploración de los ideales, valores y prejuicios de los diferentes grupos socioculturales y lingüísticos –los cuales determinan la construcción del significado, de la identidad, del género y de la sexualidad, entre otras cosas...» (en el sentido en que lo expone Marina FE en *Otramente* 1999: 8-9), se tratarán de evidenciar mediante el análisis, los vínculos entre textualidad y sexualidad, entre género y cultura, entre identidad, subjetividad y poder.

En cuanto a la constitución del sujeto, en el itinerario hacia la posmodernidad se plantea el tema desde la oposición: el ser ya no es sino dividido, desgarrado, traspasado, ya no es en consistencia, sino en deconstrucción y en transición. Dicho planteamiento se trasunta en la escritura a través de rasgos lícitos de ser leídos como consecuencia del fracaso de los presupuestos de base de la modernidad (la racionalidad, la lógica binaria, jerárquica y atributiva, el dualismo ontológico, el pensamiento representativo, teleológicamente dirigidos, y paralelos al dogma del progreso y el avance científico) y, por ende, de sus constructos artísticos.

En el marco de tal cambio epistemológico operado en el siglo XX se torna axial la *ruptura del concepto de identidad*, que se proyecta estrechamente vinculado a tres problemáticas: 1) *la de la subjetividad*, 2) *la del género sexual*, y 3) *la del género literario*. Con respecto a la primera, subyace la cuestión de la crisis del sujeto cartesiano, profundizada en la última centuria y registrada principalmente en el pensamiento de Sigmund Freud y Jacques Lacan y en los sucesivos abordajes de Julia Kristeva, Giles Deleuze y Michel Foucault.

En 1966 se publica *Ancho mar de los sargazos*. Han pasado para su autora casi treinta años de ostracismo literario, varios matrimonios frustrados y una familia conflictiva dispersa en tres continentes. Llegada a Inglaterra a los 16 años, vive casi en la prostitución trabajando como corista. Empieza así un tiempo de soledad itinerante por Europa, con estadías en París y Londres, con frecuentes caídas en el alcohol, descrito fielmente en su obra «Viaje a la oscuridad». Es una forma de «vivir muriendo». Se casa tres veces, enviuda una y dos de sus maridos acaban en la cárcel. En 1919 en Holanda se casa con el periodista y compositor Lenglet y es madre de dos niños. Empieza a publicar en los años 20 y 30, bajo patrocinio de Ford Maddox Ford, pero pasa prácticamente inadvertida. Pero Jean se proyecta en su personaje Antoinette Cosway, una heredera criolla de principios del siglo XIX, odiada por los esclavos recientemente liberados, alienada y finalmente presa de un matrimonio asfixiante. Rhys reconstruye así la vida de Bertha, el personaje de *Jane Eyre* que prende fuego la casa y se suicida. La novela se estructura en tres partes. La primera es narrada por Antoinette, su vida en la isla de Coulibri, a finales de los años 30: los conflictos personales con su madre y su padrastro, la estrecha relación con Christophine, su criada y mentora, la muerte de su hermano y la locura de su madre tras el incendio de su mansión por un grupo de esclavos rebeldes. A esto sigue el traslado al hogar de la tía Cora y la posterior reclusión en un convento de religiosas. La central, es ofrecida por la voz del esposo que da cuenta de su arribo a las Antillas, el matrimonio y el posterior fracaso. Rochester nos cuenta su llegada a una isla de Jamaica junto a su joven esposa como recién casados, para residir a una casa que perteneció a la madre de su mujer. La historia se centra en desarrollar el conflicto personal y emocional de la pareja, enfrentado en un ambiente y una cultura ajena para el hombre extranjero que muy pronto se convierte en el esposo, pues no la entiende.

En la última parte el relevo narrativo es tomado por Antoinette, ya Bertha Rochester, para contar su propia tragedia, el regreso del matrimonio a Inglaterra, donde la joven esposa, víctima de la locura, es encerrada por su marido en una habitación al cuidado de Grace Poole.

La acción propiamente dicha transcurre en su tramo inicial, en Jamaica, colonia inglesa, en los años posteriores a la abolición de la esclavitud, aproximadamente a partir de 1834, cuando la mayoría de blancos criollos pasan de ser propietarios de esclavos a ser *negros blancos*, y los *negros negros* cobran más valor que los *blancos negros*. Se dice en el libro que en aquellos tiempos fueron muchos los que murieron, blancos y negros, en especial los viejos. Es la época en que estos criollos son cucarachas blancas (1976: 102) para los negros y negros blancos para los ingleses. La narración ilustra una época decididamente patriarcal, de leyes rígidas para la mujer

que contrae matrimonio (cuyos bienes pasan a propiedad del marido) y laxas para el varón. Y esta impronta se intensifica al final, en el decurso de la reclusión en Inglaterra.

Cabe preguntarse sobre el porqué o las motivaciones de la reinscripción de un personaje tan enigmático de una novela publicada por Charlotte Brontë en 1847. La obra se tituló en principio *Jane Eyre: una autobiografía* y se publicó bajo el seudónimo de Currer Bell. Sería oportuna una reflexión sobre este carácter 'autobiográfico' que la autora pretende sugerir desde el comienzo para su obra. Se trata de un relato en primera persona aunque no de autobiografía en sentido estricto. La crítica ha acuñado la expresión 'espacio autobiográfico' destinada a nombrar el espacio diseñado por el receptor para leer las construcciones ficcionales como fantasmas reveladores del individuo (recuérdese el 'pacto fantasmático' de Philippe Lejeune), como claves autobiográficas: «Un lugar de convergencia de múltiples huellas, susceptible de configurar un relieve, (...) la presencia del yo autor, causa sustancial de la escritura, al margen de toda coincidencia en relación con el nombre y, por supuesto con la historia vivida» (1991: 220). A poco de internarnos en la novela experimentamos la sensación de que el yo creado por la escritura constantemente transgrede límites, perturba, sugiere al lector la sospecha de que ambos sujetos, el textual y el biográfico, tienden en algunos aspectos a confundirse. En este caso la obra operaría como epifanía del 'yo autora', transfigurada (en y por la selección poética) en dos niveles diferentes: en su proyección y en su proyecto. Ambos, reflexión sobre la propia identidad y proceso creativo, se integran en un camino hacia la autorrealización. Tanto aquí como en la obra de Jean Rhys el discurso va más allá de la gestación virtual de un espacio autobiográfico –si bien es posible rastrear aspectos vitales en las novelas–: las autoras se asumen como sujetos, no sólo para dar testimonio de vida sino que en el acto cobran conciencia de sentirse existir como paradigma o indicio de un grupo, de una época, de un contexto sociocultural, a la vez, de modelarse a sí mismas en esas circunstancias. La escritura las constituye en portadoras genéricas.

La historia en *Jane Eyre* es narrada por la protagonista, quien a los diez años de edad es cuidada por su tía política, la señora Reed. El señor Reed, hermano de la madre de Jane, la ha tomado a su cargo cuando queda huérfana, pero cuando él muere poco después, y a pesar de haber hecho prometer a su esposa que la criaría como a uno de sus propios hijos, Jane no ha conocido sino humillaciones y maltratos por parte de todos en la suntuosa mansión, Gateshead Hall.

Cuando la niña empieza a cuestionar la injusticia del trato y a rebelarse contra ella, es enviada a una escuela, Lowood, una institución financiada en parte por donaciones para educar huérfanas. El afán del señor Brocklehurst, el tesorero, de convertir a las niñas en mujeres «resistentes, pacientes y abnegadas», justifica para él el hambre y el frío que sufren en el lugar. Sin embargo, la superintendente de la institución, la señorita Temple, es una joven inteligente y amable, quien aprecia a Jane. Esta pronto hace amistades, como Helen Burns, una niña que pronto fallece de pulmonía, pero le deja una huella imborrable de estoicismo y fe cristiana. Recién cuando una epidemia de tifoidea arrasa con las alumnas, se introducen mejoras a la calidad de vida del lugar. Allí Jane pasa ocho años, seis como estudiante y dos como docente. Cuando la señorita Temple, a quien Jane se ha acostumbrado a ver como una madre, institutriz y compañera, se va, la joven siente que nada más la une a Lowood. Esa sensación la lleva a publicar en el periódico un anuncio de sus servicios como institutriz privada. Su propuesta es aceptada por la señora Fairfax, de Thornfield, quien le ofrece el doble del salario que Jane recibía en Lowood. Antes de la partida, Bessie, su antigua niñera, la visita para despedirse y le cuenta que siete años atrás un tío suyo fue a buscarla a Gateshead antes de partir hacia Madeira.

A pesar de la mejora en su situación, la libertad con la que ahora cuenta, hace que Jane se sienta insatisfecha, que quiera «algo» que ella misma no puede definir. La rutina de Thornfield la agobia. Para comprender más acabadamente el estado interior de la joven no hay que olvidar que cada discurso estético reenvía inexorablemente al contexto de producción del que resulta inescindible. Y el período victoriano inicial es fecundo en revoluciones y desestabilizadores movimientos de oposición y protesta. Si bien la época asiste a la consagración de los principios de

libertad de conciencia y de libertad individual, éstos benefician sólo a los hombres de los sectores altos y medios mientras que la mayoría de las mujeres siguen viéndose privadas del derecho a la educación, la propiedad y el voto y sobre todo de su propia identidad como mujeres. De ellas se espera completa dedicación al matrimonio, al marido y a los hijos. El control de su propio destino les está vedado. El ámbito en el que se desenvuelven los sucesos de la trama es revelador de múltiples indicios de la narrativa gótica. La voz narradora crea un marco o escenario casi sobrenatural capaz de suscitar sentimientos de misterio. Importa el marco arquitectónico de la mansión, que sirve para enriquecer la trama; las sombras y contornos de luz delimitan espacios y recrean sentimientos melancólicos. Predominan lo oscuro, las tinieblas. Se adivinan referencias a la locura, lo irracional, la bestialidad y en general rasgos inhumanos o sobrenaturales.

Según José Amícola la llamada «novela gótica» se presenta tematizando lo femenino, como la escritura de lo excesivo que pone en duda los mismos principios sobre los que se asienta, al no permitir certezas racionales y *surge como una subversión contra las ideas dominantes*. Campea en los textos un carácter contra-hegemónico. Se vincula con la retórica del exceso la cual se representa en la explosión de lo emocional y del miedo, ambas cualidades adjudicadas, en el período que nos ocupa, a la mujer. Para el crítico, la coordinadas espacio-temporales de los relatos góticos (o «cronotopo» del gótico) venían a quebrar las expectativas racionales, llevando a los lectores, y especialmente a las lectoras, hacia laberintos inusuales que con su exotismo producían una inusitada provocación y, a la vez, conducían a generar estremecimientos ante lo desconocido (AMÍCOLA, 2003: 28-29).

Ante estas reflexiones cabría preguntarse qué rasgos de subversión e irracionalidad sería lícito atribuirle a Jane Eyre, la protagonista de la obra de Brontë, y qué articulación podría trazarse entre los espacios representados y la evolución del personaje. La historia es la metáfora de un viaje que comienza siendo físico, con clara referencia a lugares geográficos reales y que comprende claramente tres etapas: Gateshead (la infancia en medio de la soledad y la indiferencia familiar), Lowood (la rigurosa educación, verdadera prueba de resistencia), y finalmente Thornfield (sede de descubrimientos y encuentro del amor). Pero en su decurso el itinerario se interioriza y se vuelve un arduo camino hacia la madurez intelectual, emocional y personal hasta lograr la plenitud. Es indudable que desde la aparición de la obra esta figura femenina insta en la sociedad victoriana, heredera de las heroínas románticas, un nuevo modelo de mujer: carente de belleza, apasionada, anticonvencional, independiente, en busca de la libertad, actitud impensada en el contexto que transita. Son precisamente estos rasgos adquiridos y afirmados en el viaje vital los que la enfrentan y la asimilan a la aparente contrafigura novelística, Bertha, la esposa loca de Edward Rochester. Ambas son víctimas de un colonialismo personal. La relación de ambas con el hombre se resuelve en un arduo juego de poderes en el seno del patriarcado.

Sandra M. GILBERT y Susan GUBAR, en la cuarta parte de su obra referida a «Los yoes espectrales de Charlotte Brontë», examinan diversas escenas del relato y concluyen que las manifestaciones de ambas mujeres se corresponden en cuanto a la expresión de la rebeldía y la ira. El concepto de matrimonio en Rochester y en la sociedad la enojan y la predisponen a recurrentes manifestaciones de independencia y por qué no, de rebelión y furia. Es en este punto donde se anudan ambas vidas femeninas. Una y otra son portavoces del ansia de libertad y autonomía en que se debaten las mujeres dentro de un orden en el que aparecen naturalizadas las diferencias e institucionalizadas las desiguales asignaciones de poderes derivadas de un largo proceso de construcción y cristalización del imaginario (1984: 358-362). Se trata de «una secular producción y reproducción -como acertadamente afirma Ana María FERNÁNDEZ- «de un universo de significaciones constitutivas de lo femenino y lo masculino (...) que forman parte no sólo de los valores de la sociedad sino también de la subjetividad de hombres y mujeres» (1993: 162). Y de los discursos reiterados durante generaciones.

El abordaje de la elección del yo como responsable de la narración, en las creaciones escritas por mujeres, lleva implícita la necesidad de reflexionar acerca de este tipo de historias, con respecto a la necesidad de generar autorrepresentación. Históricamente, durante largo tiempo

en el mundo occidental, la autobiografía ha cumplido la función de reproducir y promover, en la retícula de sus narrativas, una ideología patriarcal. Este proceso contribuye a la legitimación del discurso androcéntrico, represor por excelencia de lo innombrable e incontrolado de la experiencia humana, lo fluido, inmediato, contingente, irracional; todo aquello que se vincula íntimamente con lo semiótico. De ahí que la presencia central de la voz femenina, en la factura ficcional, es percibida como perturbadora de todo un orden simbólico instituido, una noción canónica de producción artística e intelectual. Creo que las autoras llevan a cabo, en estas novelas, un intento de autoconstrucción por medio del discurso, que puede visualizarse como una lucha difícil, ambigua, donde se confrontan presiones subjetivas del discurso y presiones narrativas de la historia.

Notas

Para las citas textuales en castellano se han empleado las siguientes ediciones:

BRONTË, Charlotte, *Jane Eyre*, trad. Elizabeth Power, 5.ª ed, Madrid, Cátedra, 2006.

RHYS, Jean, *Ancho mar de los Sargazos*, trad. Andrés Bosch, 1.ª ed, Madrid, Noguer, 1976.

Se ha consultado también la edición de RHYS J., *Wide Sargasso Sea*, New York-London, Norton Critical Edition, 1999.

Bibliografía

- ~AMÍCOLA, José, *La batalla de los géneros: novela gótica versus novela de educación*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2003.
- ~BENJAMIN, Walter, *Tesis de filosofía de la historia*, en «Ensayos escogidos», Buenos Aires, Sur, 1967.
- ~BOCCHETTI, Alejandra, *Lo que quiere una mujer. Historia – política – teoría. Escritos, 1981-1995*, Edición de Maite LARRAURE, Madrid, Cátedra, 1996.
- ~CIPLIJAKSITÉ, Biruté, *La novela femenina contemporánea. Hacia una tipología de la narración en primera persona*, Barcelona, Anthropos, 1988.
- ~DEL PRADO BIEZMA, Javier, *Autobiografía y modernidad literaria*, Universidad de Castilla-La Mancha, 1994.
- ~FE, Marina (coordinadora), *Otramente: lectura y escritura feministas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999.
- ~FERNÁNDEZ, Ana María, *La mujer de la ilusión. Pactos y contratos entre hombres y mujeres*, Buenos Aires, Ediciones Paidós, 1993.
- ~GILBERT, Sandra M. y GUBAR, Susan, *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, Trad. Carmen Martínez Gimeno, Madrid, Ediciones Cátedra, 1984.
- ~LEJEUNE, Philippe, *El pacto autobiográfico*, Barcelona, Anthropos, Suplemento N.º 29, 1991.
- ~NAVEIRA, Liliana M., *Jean Rhys y Norah Lange. La escritura del exilio como fantasma del desarraigo*, Mar del Plata, Editorial Martín, 2004.
- ~SMITH, Sidonie, *Hacia una poética de la autobiografía de mujeres*, Barcelona, Anthropos, Suplemento N.º 29, 1991.

Duhamel en traducción: el humor fuera de su entorno

Rossana Andrea Alvarez

Universidad Nacional de Mar del Plata

Dos hombres que se ríen juntos, por ejemplo sobre un chiste. Uno de ellos ha usado cierta palabra un tanto inusual y ahora los dos estallan en una especie de balido. Esto podría parecerle *mu*y singular a alguien que llegara desde otro entorno. Mientras que nosotros lo encontramos absolutamente *sensato*.¹

La poeta norteamericana Denise Duhamel ha publicado numerosos libros de poemas en los que, desde una perspectiva feminista, critica aspectos de la cultura contemporánea norteamericana con ironía y desparpajo. Con un lenguaje coloquial, la autora explora diferentes formas poéticas jugando con el lenguaje y los íconos de la cultura pop. Uno de los rasgos más salientes de sus poemas es el humor. Al pensar en la traducción de su poesía, tanto su crítica social como su aspecto humorístico –a menudo ligado a la forma– son dos escollos difíciles de sortear para lograr una traducción «adecuada». ²

De sus libros de poemas, sólo uno cuenta con una traducción al español, me refiero a la edición bilingüe de *Afortunada de mí*, publicada en España en 2008 por Bartleby editores. Basándose en estas traducciones y en otras realizadas en los talleres de traducción en la UNMDP³, este trabajo indaga los procedimientos utilizados para que el humor sobreviva en el nuevo poema en español.

Gran parte de la poesía de Denise Duhamel es humorística, y sus comienzos como «poeta stand-up»⁴ dejan una marca indeleble en sus poemas. Basta leerlos en voz alta para ver cómo resulta casi natural vocalizar una entonación que inevitablemente lleve a la risa. Según la poeta, hablando de la relación entre la literatura y la comedia stand-up, el efecto humorístico depende en gran parte de la voz que interpreta oralmente esta poesía. Es esta voz, sin duda, la que da vida a los elementos cómicos utilizados por la poeta: los remates resaltados por pausas en los versos, los juegos de palabras, los malentendidos y la sorpresa. Así, propone una suerte de receta compartida por la comedia stand-up y la poesía humorística: se comienza con una narración, hasta llegar a un remate, que da lugar a una serie de agregados en forma de chistes o imágenes basadas en la misma premisa. Para darle un cierre, generalmente se hace un guiño que remite a una imagen anterior.

Pero este tipo de poesía no carece de ciertas cualidades asociadas con la poesía más tradicional. Como dice Webb en su antología de la poesía stand-up⁵, la misma se asocia erróneamente con la poesía 'de calle' o con el *performance*. Sin embargo, para él un buen poema stand-up exige arte literario como cualquier otro poema, y, aunque se escribe para la página impresa, se tiene en cuenta los orígenes de la poesía como arte oral, por lo que alcanza su culminación cuando es leído en voz alta.⁶

Así, la poesía humorística de Duhamel también está destinada a la página, por eso se observan otros recursos para producir humor que no necesariamente tienen que ver con su lectura e interpretación en voz alta, ya que conservan su comicidad más allá de la lectura. La sátira, la ironía, la comparación, y las descripciones, son recursos poéticos que abundan en sus poemas y que son propios de cualquier tipo de poesía. Mediante ellos, Duhamel presenta en la página instantáneas de la cultura y la sociedad de los Estados Unidos. La poeta se detiene en ciertos temas –como la política, la guerra, las relaciones de poder, la representación de la mujer y los mandatos sociales– con acidez y desenvoltura. Además, muchos de sus poemas son autobiográficos, ya que Duhamel se ríe de sí misma y no niega ser parte de la sociedad a la que mira con ironía.

Su experimentación con la forma también está en gran parte puesta al servicio del humor. Su uso del soneto, la sestina o la *villanelle* es altamente productivo a la hora de darle forma a esa catarata de palabras que más tarde se transformará en poema. La fricción entre ese contenido irreverente y un formato tradicional genera comicidad. El uso del collage también tiene su carga humorística, ya que la poeta no duda en utilizar eslóganes comerciales y contenido de la web para hacer ciertos guiños a los lectores. Sus alusiones a la cultura pop proveen al lector de un campo de referencias compartidas que le dan esa sensación de moverse con soltura, de estar interpretando un chiste entre amigos.

Al considerar diferentes estudios sobre el humor, podemos seleccionar ciertas cuestiones que son pertinentes al pensar en la traducción de un texto humorístico. Una de ellas es la división reconocida entre humor referencial y humor verbal. Como prueba para reconocerlos, Cicerón propuso una regla que no ha sido refutada hasta ahora: cuando el humor está contenido en la cosa, la frase conserva su comicidad aunque sea dicha de maneras diferentes, mientras que cuando el humor está en las palabras, su comicidad se pierde cuando se cambian las mismas. En otras palabras, si el efecto humorístico resiste la paráfrasis o la traducción, estamos frente a un tipo de humor que reside en el contenido semántico del texto, pero si el texto al ser modificado deja de ser humorístico, significa que estamos frente a un tipo de humor que depende de la forma del texto.

Esta regla negaría la posibilidad de traducción de cierto tipo de humor que es frecuente en la poesía humorística. Sin embargo, en la práctica, este tipo de poesía se traduce. Podemos citar un ejemplo del poema «Mack» incluido en la antología bilingüe *Afortunada de mí*. El poema repite la sílaba «mac» en diferentes partes del poema. En una línea, imaginando a ella y su marido cuando sean viejos, la poeta dice: «He'll chew on macaroons, macadamia nuts, my macaroni salad. I'll sit outside under a mackerel sky crocheting immaculate macramé.» y la traducción se lee: «Masticará macarrones, nueces Macadamia, mi ensalada de macarrones. Yo estaré sentada fuera haciendo ganchillo bajo un cielo de borregos». El paralelismo establecido por las tres repeticiones de la sílaba «mac» en ambas líneas del original es un hilo conductor que se rompe si la traducción no mantiene la repetición. Sin duda son estas palabras las que constituyen la línea por el sólo hecho de contener esta sílaba, de modo que traducir solamente el significado de la misma, como en la segunda parte, ignorando estos sonidos, representa sólo una parte de lo que la poeta quiso expresar, ya que los sonidos no sólo sirven para producir un efecto determinado sino que en este caso son el punto de partida para crear significado. En este ejemplo se ve el contraste entre la primera parte, en la que el traductor mantiene las palabras «macarrones» y «Macadamia», que en español son prácticamente iguales a las usadas en el original, y la segunda, en la que el traductor no utiliza ninguna de las tres, a pesar de haber al menos dos palabras que en español también se usan como «inmaculado» y «macramé». Puede producir humor el hecho de que ella esté sentada fuera del restaurant tejiendo bajo un «cielo de borregos», pero esta comicidad no va de la mano, como en el original, del efecto humorístico producido por la repetición «mac», «mac», «mac».

Algo similar a lo que postula Cicerón es la distinción que marca Henri Bergson⁷ entre el humor que las palabras *expresan* y el humor que las palabras *crean*. Una vez más, la traducción del humor «creado» por las palabras se considera imposible. Afortunadamente, la teoría y la práctica desmienten esta imposibilidad. Es así que algunos teóricos del humor como Attardo⁸ prueban, mediante ejemplos concretos, la posibilidad de traducción –aunque no sin dificultad– de este tipo de recursos humorísticos. Volviendo a las palabras utilizadas por Bergson, ese humor que las palabras *crean* puede ser re-creado en la traducción, del mismo modo que un poema puede ser re-creado en una versión en otra lengua. El acto creativo es inherente a la traducción de poesía, tanto más de la poesía humorística. Como vimos en el ejemplo anterior, la segunda parte de la frase podría haber sido recreada utilizando las palabras sugeridas y buscando una alternativa que contenga la sílaba «mac» sin alterar el significado de la frase, por ejemplo «Yo me sentaré afuera, hamacándome bajo las nubes mientras tejo un macramé inmaculado».

Otra cuestión a tener en cuenta es la relación entre las reglas y el humor. Se cree que para que algo tenga efecto humorístico, debe violar alguna regla implícita. En este tema, el análisis de Umberto Eco es más que pertinente. El autor hace referencia a las máximas de Grice del principio cooperativo (la de cantidad, la de calidad, la de relación y la de manera) para mostrar la variedad de reglas internalizadas por el hablante que la frase humorística puede violar. El problema que surge relacionado a la traducción es que no todas las reglas son igualmente reconocidas por hablantes de lenguas diferentes. Como dice Eco, «(L)o cómico parece popular, liberador, subversivo porque concede licencia para violar la regla. Pero la concede precisamente a quien tiene interiorizada esta regla hasta el punto de considerarla inviolable. La regla violada por lo cómico es de tal manera reconocida que no es preciso repetirla» (ECO: 283). Si el receptor no tiene internalizada la regla de igual modo que el emisor, el efecto humorístico no se percibiría al no reconocer la violación de una regla. Por lo tanto, esto no sólo presentaría problemas al momento de traducir un recurso humorístico sino también al leer un texto humorístico en traducción. De todos modos, estos problemas no serían insalvables, todo depende del grado en que la regla que es violada es compartida por la cultura emisora y la receptora.

Muchos de los recursos humorísticos utilizados por Duhamel en sus poemas se basan en la transgresión de reglas. La superabundancia satírica presente en los poemas sobre la muñeca Barbie es un ejemplo de violación de la regla de cantidad. El exceso, en general, es un recurso que la poeta utiliza a menudo y que sin duda es compartido por la comedia stand-up. Lo utiliza también en las repeticiones, que van más allá del efecto que se espera de la rima en un tipo de poesía más tradicional. Aunque estas repeticiones hiperbólicas son en su mayoría traducibles, el efecto que provocan en el lector depende de la cultura y lengua de la que provenga. En una entrevista, la poeta hace referencia a las observaciones de la traductora rumana de sus poemas del libro *Kinky*, quien dice que el universo de la Barbie imaginado por Duhamel es algo paranoico, aunque la poeta intenta volver humana a la muñeca haciéndola actuar como un ser de carne y hueso. Además, ve en la muñeca al doble fantasmal de la mujer en su faceta erótica, por lo que piensa que «el juicio final se acerca en estos juguetes terroríficos». Sin duda, lo hiperbólico es leído literalmente y la ironía presente en las múltiples descripciones de la Barbie –como representante de un mundo femenino estereotipado– escapa a la traductora y por consiguiente a los lectores de esa versión en rumano.

Pensemos ahora en algunas características de un público como el latinoamericano en lo que respecta a la recepción de productos de la cultura norteamericana. La cultura de estos países está inevitablemente permeada por la cultura y lengua norteamericana. Algo similar observa Thomas Fink en el prólogo de *Afortunada de mí*, editado en España.⁹ El imperialismo cultural, a pesar de sus consecuencias negativas, ha permitido una cierta familiaridad con algunos productos de la cultura de los Estados Unidos. Tanto la muñeca Barbie como el formato stand-up han sido introducidos en nuestro medio, por lo que muchos de los efectos provocados en la poesía de Duhamel pueden recrearse con éxito en nuestro país. El éxito no proviene –al menos no totalmente– de la habilidad del traductor, sino del camino allanado que tenemos por la reproducción de series norteamericanas en nuestra televisión y la proliferación de artículos de consumo masivo. Y no sólo esto, la política internacional de los Estados Unidos es también parte de nuestros noticieros, por lo que la crítica sarcástica de Duhamel en poemas como «La lista de control de armas del inspector» no escapa al lector de la versión en español. Además, la mirada crítica de Duhamel sobre su propia cultura es compartida por ciertos sectores de las sociedades de los países latinoamericanos que rechazan no sólo las políticas liberales de los sucesivos gobiernos de los Estados Unidos sino también la imposición de los modelos culturales norteamericanos en Latinoamérica.

El problema surgiría, en todo caso, en referencia a ciertos guiños y alusiones a aspectos más específicos de su cultura que son a menudo parte del entorno de los lectores estadounidenses pero no son percibidos en todo su potencial por los hablantes de otras lenguas. A esto se suman expresiones propias del inglés norteamericano. Duhamel hace un comentario al respecto en una entrevista¹⁰, reflexionando sobre el uso del slang americano que está muy

presente en la poesía actual y que los poetas a veces sólo perciben al confrontarse a la lectura de personas de otras culturas. Si existen diferencias entre el inglés de Estados Unidos y el de otros países, es lógico que estas diferencias se multipliquen al traducir del inglés a otra lengua, y más aún si esa lengua meta es hablada por personas con una cultura muy diferente a la que origina el texto. Sin embargo, en la misma entrevista mencionada, la poeta, lejos de mostrarse preocupada por una interpretación diferente de sus poemas en traducción, se muestra fascinada por una lectura tan distinta¹¹, acaso por la infinita potencialidad de la lengua y de la poesía, que una vez lanzada al mundo puede hacer su propio camino sin la tutela de su autor.

A modo de ejemplo, tomemos el poema «Embarazar» de Denise Duhamel. El poema, en forma de prosa, comienza con una referencia al eslogan de una conocida campaña comercial de leche que dice «*Got milk?*» y a su desafortunada traducción (¿Tienes leche?) en el mercado mexicano. Esta sería la premisa que inaugura la comicidad del poema. La relación del título con la interpretación de la traducción mexicana no tarda en establecerse. Para reforzarla, la poeta hace referencia a otro error de traducción en marketing, el de la campaña de la lapicera Parker que al pasar a Latinoamérica aseguró a su potencial usuario que «no derramaría tinta en su bolsillo ni lo embarazaría», confundiendo el verbo en inglés «embarrass» (avergonzar) con el verbo en español «embarazar». Y en una tercera instancia, la poeta comenta otro error similar, esta vez referido a una marca de pollos en los Estados Unidos, en cuyo eslogan el dueño de la compañía decía que se necesitaba un hombre duro para obtener un pollo tierno y que al ser traducido al español tanto el adjetivo duro como el adjetivo tierno dieron lugar a diferentes interpretaciones con connotaciones sexuales. Para cerrar el poema, se alude nuevamente a la propaganda de la lapicera, diciendo que una vez, al dejar una lapicera entre la ropa para lavar, toda la carga se tiñó de azul, haciendo referencia a un embarazo indeseado.

Al traducir este poema se presentó el problema de la existencia de dos lenguas en el mismo, el inglés y algunas expresiones en español. Decidí remarcar las palabras que estaban en español, dejándolas en esta lengua, pero también dejando en inglés algunas expresiones de las campañas de venta. Al mismo tiempo, tratándose el poema de errores de traducción, se evitó caer en nuevos errores especialmente porque el traspaso de este poema al español sería como una tercera instancia de traducción en un ida y vuelta de una lengua hacia otra¹². Finalmente, otra dificultad que se encontró al traducir este poema es la relacionada con lo que se podría llamar el uso del collage, ya que la poeta incluye en el poema trozos de textos de propagandas, probablemente familiares para los estadounidenses, y de páginas web. Si bien el texto original de las propagandas no es conocido por los lectores hispanohablantes, se intentó resolver en parte estos dilemas a través del énfasis en el humor, que, más allá de la precisión en las citas y de las referencias compartidas, es lo central del poema.¹³

En los poemas seleccionados hay diferentes ejemplos de juegos de palabras y repetición fonética. Un poema que juega con la rima de manera humorística es «Please, don't sit like a frog, sit like a queen». En este poema se combina el humor verbal creado por las palabras rimadas y el humor cultural expresado por esas palabras. La crítica feminista a los mandatos sociales impuestos a la mujer es el centro que articula estos dos aspectos. La forma elegida es un villanelle, seis estrofas que consisten de cinco tercetos rimados ABA y un cuarteto final con rima ABAA. Dado que la palabra «queen» del título tiene una gran significancia por sus asociaciones a una cierta visión de la mujer, la rima que dicha palabra origina es sumamente relevante al considerar el lado irónico del poema. Las palabras que riman con ella son: *preen*, que en castellano sería 'acicalarse' o 'arreglarse', *sheen*, que significa 'brillar', *clean*, 'limpio', *mean*, que significa 'malo' o 'cruel', *lean*, 'delgada', y *dean*, 'decano'. El poema repite en imperativo ciertos mandatos, de lo que se deduce, en tono irónico, que para ser una 'reina' una mujer debe estar arreglada, limpia, con el pelo brillante y mantenerse delgada. Se le permite, sin embargo, y aquí se refuerza la ironía, ser un poco mala y ambiciosa, casándose con el decano para escalar posiciones. Esta rima, unida a la de los versos rimados con la palabra *girl* (chica) de la primera estrofa, y la repetición del título y del verso «remember to pamper, remember to preen» contribuye a que esos mandatos se interpreten de manera irónica y se vea la crítica a esa visión de la mujer.

Al traducir este poema, entonces, se intentó conservar la rima para que las asociaciones mencionadas no se pierdan en la versión en español. Para ello, se buscó la alternativa de la palabra «sí», que emula el sonido largo y agudo de «queen» y de «preen» y al mismo tiempo enfatiza el mandato diciendo «hacelo, sí». La rima de la línea del medio también se mantuvo con la terminación «ente/s», uniendo diferentes palabras relativas al modelo femenino propuesto como «permanente», «relucientes», «frente» o «insolente». Al moldear la traducción sobre la rima, por considerar su efecto más importante, se cambió en parte el significado de ciertas líneas, agregando o quitando palabras en función de la nueva estructura regida por la rima. Por ejemplo, se tradujo la línea «Keep the top down when you take your car for a whirl» como «Al pasear en auto, sacale la capota y sentate en el frente», no sólo para mantener la rima terminada en «ente» sino para que la línea no quede demasiado larga como en la traducción publicada en *Afortunada de mí*, que al no mantener la rima, se ajusta más literalmente al original diciendo «Mantén bajada la capota de tu coche cuando salgas a dar una vuelta».

En el caso de este poema, como de tantos otros de Duhamel, especialmente los que son sobre la muñeca Barbie, la comicidad puede ser captada por cualquier mujer que tenga una mirada crítica feminista sobre la sociedad. En este sentido, las diferencias de cultura y de lengua no serían un escollo para captar el humor, ya que pertenecer al mismo género facilita la comprensión de esta poesía. Como dice Duhamel en una entrevista, ella se identifica más con su género que con su nacionalidad.¹⁴

A pesar de las restricciones mencionadas, vemos que ha sido posible –con aciertos y desaciertos– la traducción de algunos de estos poemas humorísticos aunque parezca que muchos de los recursos utilizados por Duhamel para producir humor sean intraducibles. En efecto, la poeta hace uso extensivo de figuras centradas en las formas: juegos de palabras, aliteración, rima, repetición de grupos consonánticos y silábicos, etc. Pero, al mismo tiempo, la poeta aborda el humor desde diferentes frentes: la crítica a ciertos aspectos de la sociedad norteamericana contemporánea mediante alusiones a la cultura pop y el uso de la ironía y la sátira; la transgresión de límites que, mediante la experimentación, transforma a esa crítica en acción y cuestiona los modelos dados por hecho. Así, los recursos utilizados por la poeta logran combinar el humor referencial y el humor verbal, por lo que su traducción no depende sólo de un aspecto. El humor, entonces, puede estar fuera de uno de sus entornos, pero no de otros. La inmediatez de las alusiones a un cierto contexto puede perderse en la traducción, pero la familiaridad con la crítica feminista, por ejemplo, o la comicidad producida por la repetición de sonidos, tiene una cierta universalidad.

Los procesos de globalización han permitido la difusión de los productos culturales de diferentes países estrechando la brecha entre culturas. La cultura pop norteamericana diseminada en distintas partes del planeta se tornó en una suerte de lengua común que allana el camino entre las especificidades de cada lengua. De este modo, las referencias dejan de ser particulares para transformarse en universales, facilitando la interpretación del texto humorístico.

Bibliografía

- ~ATTARDO, Salvatore, *Linguistic Theories of Humor*, Berlin and New York, Mouton de Gruyter, 1994.
- ~BERGSON, Henri, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Éditions Alcan (originalmente publicado en 1900), 1924.
- ~DELABASTITA, Dirk, «Introduction», en *Traductio: Essays on Punning and Translation*, ed. Dirk Delabastita, Manchester, St. Jerome, 1997.
- ~DUHAMEL, Denise, *Kinky*, Washington, Orchises Press, 1997.
- ~DUHAMEL, Denise, *Afortunada de mí*, edición bilingüe, Traducción de Dagmar Buchholz y David González, Madrid, Bartleby Editores, 2008.
- ~ECO, Umberto, «Lo cómico y la regla» en *La estrategia de la ilusión*, Barcelona, Editorial Lumen, 1996.
- ~<http://www.pifmagazine.com/2005/09/denise-duhamel/>

- ~http://www.poetrysociety.org/psa/poetry/crossroads/qa_american_poetry/denise_duhamel
~TOURY, Gideon, «The Nature and Role of Norms in Translation» en *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 1995, p. 53-69.
~VANDAELE, Jeroen, «Introduction: (Re-) Constructing Humour: Meanings and Means», en *The Translator*, vol. 8, N.º 2, Manchester, St. Jerome, 2002.
~WEBB, Charles Harper, *Stand up Poetry: An Expanded Anthology*, Iowa, University of Iowa Press, 2002.

Notas

¹ En WITTGENSTEIN, Ludwig, «Vermischte Bemerkungen» en *Über Gewissheit*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1984, Werkausgabe Band 8, S. 560. El original dice: «Zwei Menschen, die zusammen, über einen Witz etwa, lachen. Einer hat gewisse etwas ungewöhnliche Worte gebraucht und nun brechen sie beide in eine Art von Meckern aus. Das könnte Einem, der aus anderer Umgebung zu uns kommt, *sehr* sonderbar vorkommen. Während wir es ganz *vernünftig* finden».

² Gideon Toury cita a Even-Zohar para explicar la diferencia entre una traducción adecuada y una traducción aceptable: «An adequate translation is a translation which realizes in the target language the textual relationships of a source text with no breach of its own [basic] linguistic system» (EVEN-ZOHAR, 1975: 43).

³ Estos talleres son parte de los encuentros internos del grupo de investigación «Problemas de la Literatura Comparada» dirigido por la doctora Lisa R. Bradford y radicado en la UNMDP.

⁴ La comedia «stand-up» es un movimiento que surgió en Estados Unidos en los años 50. Este tipo de comedia depende de la voz del intérprete. Su influencia sobre cierto tipo de poesía populista dio como resultado la «poesía de pie», que combina la comedia y la poesía post-beat. Este movimiento surgió en Los Ángeles, donde uno de los miembros del grupo, Edward Field, le dio nombre a este tipo de poesía al titular su primer libro *Stand Up, Friend, With Me* (1964).

⁵ WEBB, Charles Harper, *Stand up Poetry: An Expanded Anthology*, 2002.

⁶ Para ver a Denise Duhamel leyendo un poema seguir el siguiente link <http://www.youtube.com/watch?v=c50TVer57h8&feature=related>.

⁷ Henri BERGSON analiza lo cómico en *Le rire. Essai sur la signification du comique* (1900).

⁸ Salvatore ATTARDO, en su exhaustivo análisis lingüístico del humor en *Linguistic Theories of Humor* (1994), considera posible la traducción de juegos de palabras de una lengua a otra. Para él, un buen traductor puede ser capaz de encontrar similitudes entre dos sistemas lingüísticos que le permitan recrear el juego de palabras en otra lengua con sólo una pequeña distorsión. Pero para hacer esta concesión debe distinguir entre dos tipos de traducción, una funcional (como la que permitiría traducir un juego de palabras, distorsionando el original a costa de mantener su efecto) y otra literal, o no funcional (como la que haría imposible la traducción de juegos de palabras entre dos lenguas alejadas). La imposibilidad de este tipo de traducción aplicada a los juegos de palabras tiene su origen en la asociación, en esta figura retórica, de dos significantes que son iguales o similares y dos significados que son diferentes. La arbitrariedad de estas relaciones hace que cada lenguaje las articule de manera diferente.

⁹ Thomas Fink, prologuista del libro en edición bilingüe *Afortunada de mí*, dice: «En la poesía de Duhamel están siempre presentes referencias culturales claramente relacionadas con Estados Unidos. Por la omnipresencia de la cultura pop americana en el mercado global y la importancia de las influencias hispanas y españolas en Estados Unidos, estas referencias pueden trasladarse perfectamente al idioma español» (pp. 10-11).

¹⁰ Duhamel, hablando de la globalización de la poesía, comenta en el sitio de preguntas y respuestas de la Asociación Americana de Poesía: «A British friend of mine was recently reading one of my poems and asked, «What is a candy striper?» American poetry is full of American slang and idiom that we don't realize is there until we have outside readers». En http://www.poetrysociety.org/psa/poetry/crossroads/qa_american_poetry/denise_duhamel.

¹¹ En el mismo sitio, haciendo referencia a una traducción al rumano de su libro de poemas *Kinky*, la poeta reflexiona: «The poems, which Americans read as campy and funny, are taken with extreme seriousness by this Romanian translator. Though familiar with American idiom, she was not American herself. Perhaps that's why the silliness of the poems escaped her? I found it fascinating to have the poems read on that different, almost highbrow, level».

¹² En efecto, en el poema se hace referencia a un slogan original en inglés, por ejemplo «Got milk?», que luego se supone que fue traducido al español como «¿Tienes leche?» y que la poeta vuelve a traducir al inglés como «Are you lactating?», que finalmente debo traducir al español, por lo que, luego de investigar un poco esta campaña y para no volver a distorsionar la frase (diciendo, por ejemplo «¿Estás amamantando?»), traduzco nuevamente como «¿Tienes leche?» pero diciendo que hace referencia al período de amamantamiento.

¹³ Consultada sobre el origen de las referencias utilizadas, el consejo de Denise Duhamel fue divertirse con la traducción y no preocuparse con la precisión de las palabras en los avisos. «My advice (as a poet) would be to just have fun with it and don't worry about the accuracy of the translations from ad to ad».

¹⁴ En una entrevista con Derek Alger, Denise Duhamel dice al respecto: «Virginia Woolf wrote: 'As a woman I have no country. As a woman my country is the whole world.' I feel more of a kinship to women, no matter where they are from, than I do to Americans. I feel extremely lucky to be an American, but also at times ashamed by our political actions». En <http://www.pifmagazine.com/2005/09/denise-duhamel/>.

La recuperación del concretismo en algunas exposiciones organizadas en el Siglo XXI. El lugar de la poética

Ornela Soledad Barisone

(UNL-UNR-CONICET)

Durante el siglo XXI, es posible advertir la recuperación del arte concreto¹ a partir de la organización de diversas exposiciones realizadas en centros culturales de Buenos Aires, tales como «Arte Abstracto Argentino. Arte Concreto-Invención. Madí. Perceptismo» (Fundación Proa, 2003), «Tomás Maldonado. Un itinerario» (MNBA, 2007), entre otras.

Este dato invita a pensar en los cambios operados en la relación del arte concreto con las instituciones culturales –en comparación con el proyecto de *Arturo* que se gestaba a mediados de los 40²– que suponen un nuevo concepto de museo y de institución cultural. El pasaje del arte objetual al conceptual, las manifestaciones neoconcretas por señalar ejemplos, coadyudaron a resignificar el espacio del museo, así como el medio socioartístico (MARTÍN, 1994: 265).

En este orden de ideas, es dable considerar las exposiciones como una *forma de comunicación* desde fines de los años cincuenta, de acuerdo con las tendencias museológicas más recientes (BALL, 1996: 201-218 citado en HERRERA, 2009: 15).

María José Herrera en el artículo «Romero Brest en el MNBA: la hora de los curadores» (2009: 15-28) afirma a partir del estudio de las exposiciones de la colección permanente durante la gestión de Jorge Romero Brest y la de su sucesor Samuel Oliver los criterios involucrados en la definición de una exposición:

Toda exposición implica un recorte conceptual, una presentación que interpreta un tema. De modo que analizar cuáles son las lecturas, conceptos y supuestos en los que se basan las exposiciones permite evaluar qué tipo de conocimiento transmiten las instituciones exhibicionarias (...). Las estrategias curatoriales involucradas en cada exposición ponen en evidencia las perspectivas históricas, críticas y simbólicas involucradas en la construcción de la representación del arte (HERRERA, 2009: 17).

Teniendo en cuenta lo anterior, la observación de las decisiones tomadas en el catálogo, no serían un elemento insubstancial (SEVIDDIO, 2009: 32). Al respecto, una de las preguntas que podrían formularse es ¿cuáles serían las estrategias curatoriales en los catálogos de las exposiciones señaladas al comienzo?

La necesidad de la justificación

La remisión al título del trabajo referente al lugar de la poesía no resulta casual en este contexto. Me encuentro indagando³, al respecto –y en el intento de construir un corpus de trabajo–, los inicios del arte concreto en Argentina (teniendo en cuenta que, bajo dicha denominación, se engloban diversas modalidades) a fin de obtener datos relevantes en relación con esta modalidad de escritura plástica.

La poesía a la que nos referimos en el período de mediados de los 40 se denominó *invencionista*, y no *concreta*; como justifiqué desde el comienzo del presente trabajo, los estudios críticos que han abordado el tema en cuestión remiten casi con exclusividad a la pintura. Desde el ámbito de la crítica literaria (a excepción del artículo de Raúl ANTELO (2004), y, en la década del '80 el texto introductorio de RIVERO (1981), o las referencias al caso argentino en AGUILAR (2003) –ya citados–), la poesía concreta no ha sido el objeto predilecto de la crítica. A ello se añade la *pregunta por este silencio*, teniendo en cuenta que se trata de un período en el que la *transdisciplinariedad*⁴ (HOLMES, 2008: 203-215) resultaría «indiscutible» en las investigaciones en

ciencias sociales y que, además, al objeto poesía concreta le es inmanente en su materialidad dicha transdisciplinariedad; es decir, lo requiere sin esfuerzo.⁵

Dos proyectos institucionales en un tiempo estratégico

Un año después de la delimitación temporal realizada en el libro *Exposiciones de arte argentino 1956-2006. La confluencia de historiadores, curadores e instituciones en la escritura de la historia*, es decir, en 2007, se realiza la muestra retrospectiva en homenaje a Tomás Maldonado en el MNBA.

Asimismo, en «Crisis y patrimonio», Andrea Giunta explicita los rasgos que marcaron la escena luego de la crisis argentina del 2001 a partir de la emergencia 'aparentemente' paradójica de «instituciones públicas nuevas o transformadas» (GIUNTA, 2009: 311): el Museo Nacional de Bellas Artes de Neuquén, el Museo de Arte Contemporáneo de la ciudad de Rosario, y el montaje de la colección de arte argentino en el Museo Nacional de Bellas Artes.

Respecto del último (MNBA), sede de la exposición de Maldonado a la que hacemos referencia, señala que «el nuevo montaje inaugurado el 26 de abril de 2005, constituye uno de los hechos de mayor relevancia en la escena artística reciente» sobre todo por la colección de arte argentino e internacional que se reúne en el país (GIUNTA, 2009: 318).

Este dato resulta notable en tanto permite conjeturar que la exposición de Maldonado en particular se inscribiría en un proyecto de apertura institucional de envergadura, del cual había antecedentes que pueden completar esta perspectiva:

Durante los años 2003-2004 se realizaron retrospectivas sin precedentes de artistas argentinos, acompañadas por catálogos que daban cuenta de un criterio editorial y de un proceso de investigación previo (considerando tan solo a aquellos artistas de los que nunca se había realizado una exposición retrospectiva documentada con un catálogo-libro, cabe mencionar las de Porter, Grippo y Ferrari) (GIUNTA, 2009: 324).

Lo dicho anteriormente instala dos referencias temporales puntuales: en 2003 la exposición «Arte Concreto Argentino» organizada por Fundación PROA, y en 2007 la exposición «Tomás Maldonado, un itinerario». Una situada en las postrimerías de la crisis del 2001, y otra hacia el fin del período, que podría considerarse ejemplo de proyectos que se venían gestando en el seno de las instituciones culturales (como en el caso del MNBA, en términos de reorganización).

Respecto del MNBA y, en concomitancia con lo que planteáramos a partir de la cita de Andrea Giunta, cabe mencionar el texto «Nuevo guión curatorial y museografía de las salas de arte argentino del Museo Nacional de Bellas Artes» (2009: 211-223) de María Florencia Galesio (en ese entonces a cargo de investigación), María José Herrera (curaduría) y Valeria Keller (diseño museográfico).

En este artículo se exponen las decisiones curatoriales llevadas a cabo en la organización de la colección, entre las que resulta interesante destacar el lugar que se le otorga al arte concreto en ella:

Siguiendo con la década del 40, el núcleo *Las formas inventadas de la vanguardia* exhibe a los artistas del Arte Concreto-Invencción, Madí y Perceptismo, opuestos a la poética surrealista y al arte fantástico. Tomás Maldonado, Ennio Iommi, Gyula Kosice y Alfredo Hlito, entre otros, propusieron formas inventadas, que evadieran toda narración ajena a la propia de las formas geométricas. Involucrados en una renovación y la definitiva modernización de los lenguajes artísticos, su aporte se extendió al diseño, proyectándolos al ámbito internacional. Frente a este núcleo, uno dedicado a Libero Badii, muestra la confluencia de la abstracción y el surrealismo en su obra siniestra de los años sesenta (2007: 218).

La denominación del núcleo hace hincapié en el proceso inventivo inherente a la forma. Asimismo, se opone al arte concreto el surrealismo. Este eje lo analizaré a partir de las afirmaciones realizadas por García (2008: 57-109) en su tesis doctoral en el próximo apartado en relación con la revista *Arturo* en términos de que el proceso inventivo viene a considerar al surrealismo como una instancia inicial de automatismo, que luego será complementada con la apuesta racional.

La omisión de la poesía en catálogo y conferencias de la exposición «Arte abstracto argentino» (Proa, 2003), después de todo

Este catálogo se publica a propósito de la exposición «Arte Abstracto Argentino»⁶ realizada desde mayo a agosto del año 2003, organizada por la Fundación Proa de Buenos Aires (Argentina) y la *Galleria d' Arte Moderna e Contemporanea* de Bérgamo (Italia).

Dicha iniciativa resulta interesante a los fines de hacer explícitas las interconexiones entre ambos países, de dar a conocer esta variante del arte argentino a Europa y, simultáneamente, de evidenciar la voluntad internacionalista⁷ de los proyectos concretos.

Asimismo, en el marco de la exposición se editó un libro con las conferencias y diálogos transcritos de diversos artistas participantes (Maldonado, Blaszkó, Iommi, Kosice y Lozza), editado por Victoria Verlichak.

En la introducción, Adriana Rosemberg señala que «la publicación rescata la palabra viva e intensa del momento, la mirada crítica del presente juzgando la historia» (2007: 8) y más adelante que «estas historias individuales y colectivas contribuyeron a cimentar el necesario relato del arte argentino dejando testimonio de sus trabajos y sus días» (2007: 9). Sirvan, entonces, las palabras anteriores en tanto delimitadoras de un *carácter testimonial*. Es decir, en las conferencias con los artistas se lee la memoria como actualización del pasado desde una contemporaneidad, en la que la historia oral adquiere relevancia.

Entre los artistas, Maldonado reflexiona sobre el componente utópico de la propuesta, y formula un recorrido que va desde 1942 a 1948 (en Argentina) y luego desde 1954 en Alemania. Blaszkó muestra las diferencias que mantiene hoy en día con respecto a los supuestos en torno a la creación artística como producto racional.

Iommi, por el contrario, inicia su referencia a la poesía:

Agradezco mucho a la fundación Proa por realizar esta exhibición que trae a un primer plano el inicio del arte moderno en la Argentina, al que entonces llamábamos «no figurativo». En realidad el movimiento concreto no comienza con nosotros sino con los poetas Vicente Huidobro (en Chile), Edgar Bayley y Gofredo Iommi quienes, ya en 1939, inician la 'invención poética' (...) Nosotros supimos tomar la iniciativa de estos poetas y realizamos todas las obras de esta exposición de Arte Abstracto. En realidad, casi todas las obras de arte concreto y Madí están en Suiza en la Colección von Bartha, porque en 1945 los museos de Buenos Aires ignoraron lo que se hacía aquí (...) La intervención de Huidobro, Bayley y Gofredo Iommi fue la invención frente al realismo social (2007: 31).

La afirmación anterior refuerza la suposición respecto del silencio en torno a la poesía. Iommi destaca como referentes a Huidobro, Bayley y a su tío desde 1939. Nótese que no remite directamente a la «poesía concreta» sino que la denomina «invención poética», y la mención a la contracara: el realismo social⁸.

Entre las preguntas, surge la referida a cómo era el trabajo de los poetas, a la que Ennio responde «la invención y la poesía. Por eso la palabra invención quedó muy marcada, por lo menos para el grupo concreto. Desde Europa estaba viniendo una nueva poesía a América del Sur» (2007: 39).

El catálogo⁹ enfatiza el carácter internacionalista del proyecto, cronológico y contextual. Internacionalista por los cruces que propone en torno a Lucio Fontana y el espacialismo, entre el diálogo de las vanguardias históricas y las manifestaciones locales; cronológico, por la importancia otorgada hacia el final del mismo al hecho de narrar de modo progresivo los contactos, viajes, diálogos y notas contextuales a fin de esquematizar la «inscripción del arte abstracto en el Río de la Plata», con una selección que va desde 1909 con la aparición en *Le Figaro* del Manifiesto Futurista de Marinetti hasta 1955 con la Revolución Libertadora, el derrocamiento de Perón y la fundación de la *Asociación Arte Nuevo* por iniciativa de Carmelo Arden Quin y Aldo Pellegrini (BATTITI Y ROSSI, 2002: 195-206) y contextual por la inclusión de documentación y de relevo de la situación sociohistórica, así como por la utilización de categorías geográfico-culturales.¹⁰

Entre los manifiestos que se incluyen en el catálogo, hay dos que llaman particularmente la atención respecto a lo que venimos observando.

Por un lado, un artículo de Joaquín Torres García titulado «Con respecto a una futura creación literaria», publicado inicialmente en la revista *Arturo*, en 1944. Se destaca al respecto una idea de arte más abarcativa, que incluye la poesía, y la cita explícitamente en términos de invención constructiva:

Este es el plano del arte. Y la poesía, que no puede ser más que una de las manifestaciones de él, como éste lo es del orden universal, debe ser un constructor armonista, pues el arte es eso: construir dentro de la ley armónica (...) y aquí no entiendo por ritmo propio lo que pertenece a las leyes constructivas¹¹ universales, sino a la modalidad suya; esto es, la invención, que será su creación, dentro de aquellas leyes que tienen que ser de todos (TORRES GARCÍA, 1944: s/p).

Dicho artículo se publica en *Arturo* junto a poemas del mismo autor uruguayo titulados «Divertimento» y «Divertimento II» (escritos entre noviembre de 1937 y octubre de 1943) a los cuales el catálogo no hace referencia.

Por otro lado, un artículo titulado «Concepto de creación e invención Madí» de la redacción, publicado en el número 2 de *Arte Madí Universal*, en 1948 en la que la noción de obra remite también a obra literaria y a la afirmación del «potencial de invención y creación puros». No es casual esta referencia en un texto de Kosice, dadas sus conexiones con el ámbito literario.

Las alusiones a la poesía (desde ópticas diferentes) en ambos artículos mencionados se pierden en el conjunto del proyecto del catálogo.

En este documento en particular, puede concluirse que por arte se entiende –casi con exclusividad– pintura, es decir, que opera un reduccionismo en la denominación que deja de lado otras manifestaciones y que, en el caso de Edgar Bayley, se le reconoce más su labor como teórico que como poeta (a excepción de las afirmaciones realizadas por Iommi en las conferencias).

Estrategias curatoriales en el catálogo «Tomás Maldonado, un itinerario» (MNBA, 2007). Bayley en el crepúsculo

¿Por qué motivo reclamar a una exposición como ésta que tiene un carácter retrospectivo y de homenaje sobre un artista en particular la presencia de la poesía? Este interrogante es sin duda válido, dado que en la muestra persiste una coherencia entre los objetivos de la misma y el montaje que se lleva a cabo.

Aun así, se propuso observar una *constante* en los catálogos de las exposiciones relativas a arte concreto en el siglo XXI, la de la poesía fundamentalmente, porque desde allí es posible considerar *estos datos como síntomas de algo*.

Una de las reseñas realizadas por Kekena Corvalán¹², señala respecto de la exhibición homenaje: «muy acertada es la inclusión de la poesía concreta e invencionista de su hermano, el particular poeta Edgar Bayley, quien brilla con un peso propio en el desarrollo de nuestra cultura, en una especie de living con fotos donde puede escucharse su poesía». Ante este dato, se ha consultado a la directora general del MNBA –en ese entonces a cargo de la curaduría general María José Herrera– en qué consistió la elección de Bayley. Al respecto, explicó que se leyeron poemas del escritor en una sala ambientada (CD proporcionado por la familia Maldonado al museo en el que se oye su voz), se entregaron los poemas impresos a los visitantes y se proyectó un video para ambientar.

Pese a la inclusión de Bayley, el objetivo fue la introducción de un objeto de época para contextualizar la muestra, tal como sucedió con algunos sillones que se dispusieron en la sala. Es decir, nuevamente, la poesía aparece aquí en tanto elemento contextualizador. Ello sitúa también al poeta y teórico del movimiento en un segundo plano con respecto a su hermano, Tomás:

Percibir el clima artístico e intelectual que signó Buenos Aires en los años cuarenta y comienzo de los cincuenta. En el relato del arte argentino (...) Maldonado fue uno de

los principales protagonistas de la vanguardia de esa época, en un contexto histórico en donde el arte abstracto no podía ingresar fácilmente a los circuitos oficiales de legitimación artística (...) Las pinturas de Maldonado (...) fueron expuestas en otras oportunidades, pero generalmente dentro de muestras colectivas y nunca de un modo tan sistemático y completo como el que proponemos en esta ocasión (CASTILLA, 2007: 8-9).

En este catálogo, también se acentúan lo cronológico y lo contextual, dados por la sistematización que se realiza de las producciones de Maldonado.

Las conexiones internacionales tienen peso, sobre todo a partir de los artículos que ahondan en la estancia alemana y la experiencia italiana. Tomás Maldonado es destacado como artista, teórico y docente y se ha insistido en la proyección del diseño gráfico en Argentina que éste impulsó.

Como destaqué: los datos puestos en consideración son sintomáticos. Evidencian la dominancia de las artes plásticas por sobre la poesía. No pretendo con ello defender la poesía a ultranza, o ubicar en un rango inferior a la plástica, sino instalar la problemática, –recurrente, por cierto– y la importancia de la inclusión de manifestaciones que han sido soslayadas para una comprensión más completa de un fenómeno complejo. En este sentido, la producción poética de Edgar Bayley en relación al concretismo aportaría un nuevo punto de vista al estudio de esta modalidad en Argentina.

Bibliografía

Catálogos y exposiciones

- ~*Catálogo Tomás Maldonado. Un itinerario*. Skira/Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 2007.
- ~*Catálogo Exposición Arte Concreto, pinturas, esculturas, dibujos. Hlito, Iommi, Maldonado (1950)* Instituto de Arte Moderno, Buenos Aires en *Tomás Maldonado. Escritos Preulmianos*, MÉNDEZ MOSQUERA y PERAZZO (comps.), Ed. Infinito, 1997, p. 69.
- ~*Exposición Tomás Maldonado, un itinerario*, MNBA, 2007.
- ~*Exposición Arte abstracto argentino*. Fundación Proa, 2004.
- ~AA.VV., «Arte abstracto argentino. Conferencias», Ed. Fundación Proa, Buenos Aires, 2007.

Revistas

- ~*Arturo*, 1944. Consulta en Fundación Espigas, Bs. As.

Reseñas sobre exposiciones

- ~GIUDICI, A., «El boom de los pintores concretos» en diario *Clarín*, 19 de julio de 2003. Disponible en: <http://edant.clarin.com/diario/2003/07/19/s-04701.htm> 15/03/11.
- «La vigencia del arte concreto» en revista *Ñ*, suplemento Clarín, Buenos Aires, Agosto de 2004. Disponible en: <http://v10.clarin.com/suplementos/cultura/2004/08/07/u-808096.htm>. 10/05/11. Dicha reseña también se reproduce en la selección realizada por Victoria Verlichak en *Arte Abstracto Argentino. Conferencias* (Fundación Proa, Bs. As., 2007: 118).
- ~CORVALÁN, K., «Tomás Maldonado en el MNBA» en *Leedor.com sitio de cultura*, 2008. Disponible en: <http://www.leedor.com/nota.php?idnota=2342> 10/05/11.

Bibliografía crítica citada

- ~AGUILAR, G., *Poesía Concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada Modernista*, Beatriz Viterbo, Rosario, 2003.
- ~ANTELO, R., «O concretismo e sus valores incorpóreos», en SÜSSEKIND, F. y CASTAÑON GUIMARÃES, J. (org.), *Sobre Augusto de Campos*, Ed. 7 Letras, Rio de Janeiro, 2004, pp. 52-74.
- ~BALL, M., «The discourse of the Museum» en AA.VV., *Thinking about exhibitions*, Cambridge, Routledge, 1996, pp. 201-218; en HERRERA, M. J.: «Romero Brest en el MNBA: la hora de los curadores» en *Exposiciones de arte argentino 1956-2006. La confluencia de historiadores, curadores e instituciones en la escritura de la historia*, Ed. MNBA, Buenos Aires, 2009, p. 15.

- ~BARISONE, O., «Modalidades de escritura plástica a mediados del siglo XX: la poesía concreta y su relación con la lírica contemporánea», Plan de tesis doctoral, Dir. Dr. Gonzalo Aguilar y co-dir. Dra. Ana Lía Gabrieloni, Universidad Nacional de Rosario, Rosario, 2011.
- ~BATTITI, F. y ROSSI, C., «Inscripción del arte abstracto en la región del Río de la Plata» en *Catálogo Arte Abstracto Argentino*, Fundación Proa, Buenos Aires, 2002, pp. 194-206.
- ~CASTILLA, A., «Introducción» en *Maldonado. Tomás Maldonado. Un itinerario*, Ed. Skira/ Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 2007, pp. 8-11.
- ~GALESIO, F.; HERRERA, M. J y KELLER, V., «Nuevo guión curatorial y museografía de las salas de arte argentino del Museo Nacional de Bellas Artes» en *Exposiciones de arte argentino 1956-2006*, Ed. AAMNBA, Buenos Aires, 2009. pp. 211-223.
- ~García, M. A., *Abstracción entre Argentina y Brasil. Inscripción regional e interconexiones del arte concreto (1944-1960)*, Tesis de Doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2008.
- *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*, Ed. Siglo XX, Bs. As, 2011.
- «Arte concreto entre Argentina, Brasil y Suiza. Max Bill y sus conexiones latinoamericanas» en revista *Crítica Cultural*, vol. 4, N.º 1, 2009. Disponible en: <http://www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/critica/0401/040113.pdf> 15/07/10.
- ~GIUNTA, A., *Internacionalismo, vanguardia y política: Arte argentino en los años sesenta*. Ed. Paidós, Bs. As., 2001; ed. ampliada y revisada, 2008.
- «El arte moderno en los márgenes del peronismo» en *Vanguardia, internacionalismo y política*. Ed. Paidós, Bs. As., 2008, pp. 37-64.
- «Crisis y patrimonio» en HERRERA, M.J. (dir.): *Exposiciones de Arte argentino 1956-2006*. Ed. AAMNBA, Bs. As, (2007) 2009, pp. 309-328.
- ~HERRERA, M. J. (dir.-comp.), *Exposiciones de arte argentino 1956-2006. La confluencia de historiadores, curadores e instituciones en la escritura de la historia*, Ed. Asociación de Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes (AAMNBA), Buenos Aires, 2009.
- ~HERRERA, M. J., «Romero Brest en el MNBA: la hora de los curadores» en *Exposiciones de arte argentino 1956-2006*, Ed. AAMNBA, Buenos Aires, 2009, pp. 15-28.
- ~HOLMES, B., «Investigaciones extradisciplinarias. Hacia una nueva crítica de las instituciones», en: VV.AA. *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*, Madrid, Traficantes de sueños, 2008, pp. 203-215.
- ~IOMMI, E., «Veo veo. ¿Qué ves?», en *Arte Abstracto Argentino-Conferencias: Maldonado, Blaszkó, Iommi, Kosice, Lozza*, Bs. As. Fundación Proa, 2007, p. 31.
- ~KOSICE, G. y otros, «Concepto de creación e invención Madí» en revista *Arte Madí Universal*, n° 2, 1948.
- ~MARTÍN, F., «Reflexiones en torno al museo en la actualidad», en *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, N° 7, 1994. pp. 263-282. Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1343103> 18/05/11.
- ~PACHECO, M., «Travesías del arte no figurativo en el Río de la Plata» en *Catálogo Arte Abstracto Argentino*, Fundación Proa, Buenos Aires, 2002, pp. 16-21.
- ~RIVERO, Á., «Poesía concreta: una introducción», en *Xul* N° 2, 1981, p. 33-46.
- ~ROSEMBERG, A., «Introducción» en *Catálogo Arte Abstracto Argentino*, Fundación Proa, Buenos Aires, 2002, pp. 11-12.
- ~SEVIDDIO, F., «La exposición 150 años de arte argentino, MNBA: 1960-1961. Academia y cosmopolitismo en la contienda por el relato del arte argentino» en HERRERA, M.J. (dir.): *Exposiciones de arte argentino 1956-2006. La confluencia de historiadores, curadores e instituciones en la escritura de la historia*. Ed. AAMNBA, Buenos Aires, 2009, pp. 29-43.
- ~TORRES GARCÍA, J., «Con respecto a una futura creación literaria», en revista *Arturo*, Buenos Aires, 1944, s/p.

Notas

¹ La idea de 'revival' se relaciona con la insistencia durante el siglo XXI en el arte concreto (al respecto, Alberto Giudici lo caracteriza como «boom» en el diario *Clarín*, 19 de julio de 2003. Algunas de las exposiciones destacadas son:

- 2001. Muestra homenaje «Raúl Lozza, un museo por sesenta días: selección de obra para un futuro museo de su pintura concreta», realizado en Centro Cultural Borges;
- 2001. Muestra «Iommi» realizada en Centro Cultural Recoleta;
- 2002. Muestra retrospectiva y homenaje en el Espacio Raúl Lozza del Centro Cultural de la Cooperación. Buenos Aires, Argentina «Una Revisión a la relación Arte-Ciencia en la obra de Raúl Lozza»;
- 2003. Museo Provincial de La Plata: «Teoría del Color y sus Pinturas Concretas»;
- 2003. Se inaugura en Van Eyck Galería de Arte la muestra individual de Raúl Lozza «Arte Concreto»;
- 2003. Exposición «Arte abstracto argentino. Arte Concreto-Invencción| Madí| Perceptismo», realizada en Fundación PROA;
- 2004. Muestra «Encuentro de poéticas» realizada en el pabellón de las Bellas Artes de la UCA (Hlito, Iommi, Lozza, Battle Plenas, entre otros);
- 2006. Exposición «Madí. Proyecto 0660», realizada en la Fundación Klemm;
- 2007. Exposición homenaje «Tomás Maldonado. Un itinerario», realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA);
- 2009. Exposición «Yente-Prati. Dos pioneras de la abstracción en la Argentina», realizada en Malba-Fundación Constantini (25 de agosto al 5 de octubre);
- 2009. Exposición antológica «Juan Melé. Un maestro del arte concreto», realizada en la Galería de Arte Van Eyck;
- 2010. Muestra conjunta de Alfredo Hlito y Miguel Ocampo realizada en Museo de Arte de Tigres;
- 2011. Muestra «Carmelo Arden Quin. Madí internacional» en Palais de Glace (20/04 al 25/05).

Asimismo, María Amalia García en su tesis doctoral señala la importancia que ha adquirido el arte concreto en Argentina y en Brasil como objeto de estudio en los espacios académicos, museográficos y como parte de colecciones institucionales y privadas, es decir, da cuenta del «proceso de valoración de estas poéticas» (GARCÍA, 2008: 18).

² Andrea Giunta en «El arte moderno en los márgenes del peronismo» capítulo correspondiente al libro *Vanguardia, internacionalismo y política* señala que «los movimientos abstracto-geométricos, protagonizados por los grupos Madí, Arte Concreto Invencción y Perceptista, gestados y desarrollados durante el peronismo, han sido estudiados en general en un tiempo despojado de la historia, dejando de lado las relaciones cambiantes que el peronismo tuvo con el arte y con la cultura en los diez primeros años de su gobierno. Todas las tensiones y las formas de negociación entre los artistas y el gobierno quedaron congeladas en la caricaturesca oposición al arte abstracto protagonizada por el ministro de Cultura Oscar Ivanissevich (...). Durante el peronismo se articuló un programa artístico opuesto a aquel que, pese a no haber sido enunciado, podía reconocerse en la escena oficial. Este proyecto se vinculó, de diversas maneras, con el que se venía elaborando desde otros espacios de la cultura, entre los que se destacaba, sobre todo, aquel definido por el círculo en torno a la revista *Sur* y, específicamente en el campo artístico, por la revista *Ver y Estimar*, dirigida por Jorge Romero Brest» (GIUNTA, 2008: 37).

³ Refiero a mi plan de investigación doctoral en UNR, en el marco de una beca postgrado tipo I que iniciara en abril de este año, titulado *Modalidades de escritura plástica...*, cuya dirección está a cargo del Dr. Gonzalo Aguilar y co-dirección de Dra. Ana Lía Gabrielsoni.

⁴ Brian Holmes (2008) refiere a los artistas que rebasan sus marcos disciplinares –instancias en las que confluyen sujetos con saberes distintos– y que vuelven sobre el mismo territorio del arte para reformularlo, transformarlo, desbordarlo. Quienes destacan esta categoría para sus investigaciones han sido Ana Longoni y Fernando Davis en relación con arte/política en la década del '60, especialmente para el estudio de 'colectivos' de artistas: LONGONI, Ana, «Artista mendigo/artista turista: itinerarios descentrados», *Sur, sur, sur, sur*, México, SITAC, 2010 (pp. 115-127); LONGONI, Ana y Fernando DAVIS, «Las vanguardias, neovanguardias, posvanguardias: cartografías de un debate», *Katatay*, año V, n° 7, La Plata, septiembre de 2009 (pp. 6-11).

⁵ Remito a la primera parte de este trabajo y a la referencia a MITCHELL (1994), en relación con la poesía concreta y las prácticas 'comparatistas'.

⁶ Los directores generales de la muestra fueron Adriana Rosenberg y Giacinto Pietrantonio. La curaduría general estuvo a cargo de Marcelo Pacheco y la investigación documental fue de Patricia Artundo. Los textos del catálogo fueron elaborados por M. Pacheco, Adriana Lauría, Enrico Crispolti y Giacinto Pietrantonio, mientras que la investigación documental, biográfica y bibliográfica fue realizada por Florencia Battiti y Cristina Rossi.

⁷ «Esta apuesta transformadora del arte concreto involucraba un postulado internacionalista que implicó contactos culturales regionales e internacionales. La abstracción latinoamericana no puede abordarse en función de esquemas nacionales. La tarea de borrar las fronteras geopolíticas fue uno de los ejes del programa concretista: tanto las imágenes autónomas, despojadas de referencias localistas, como la adopción de principios cosmopolitas por parte de los artistas imprimieron una dimensión transnacional a sus proyectos» (GARCÍA, 2008: 41).

⁸ Algunas tesis de los artistas nucleados en torno al «realismo social» han sido trabajadas por GARCÍA (2008, UBA, tesis doctoral), a fin de evidenciar la «circulación de ideas», con quiénes dialogaban los concretos. La investigadora, propone una respuesta a la extrañeza de que un grupo de artistas afiliados al partido comunista (PC) se distancie, en ese contexto, del realismo socialista (manifestación 'oficial' del Partido Comunista).

⁹ El índice del mismo consta de los siguientes títulos: «Travesías del arte no figurativo en el río de la Plata», «Arte abstracto en la Argentina. Intermittencia e instauración», «Fontana y la abstracción», «Entrevista a Tomás Maldonado», «Obras», «Manifiestos», «El arte abstracto en la región del Río de la Plata» y «Biografías de los artistas».

¹⁰ «El esquema elegido y la selección aplicada en Arte Abstracto Sudamericano tiene tres ejes: los inicios de la abstracción en la pintura y la escultura argentina de los años 20 y las propuestas del arte concreto de los 30, incluyendo las investigaciones en Montevideo de Torres-García y sus discípulos; un sector sobre las experiencias abstractas de Fontana, durante los años 30 y 40, entre Italia y la Argentina, hasta su formulación del espacialismo en Milán; y los conjuntos dedicados a las vanguardias rioplatenses con los protagonistas del Arte Madí, del grupo concreto-invencción y el perceptismo, entre 1944 y 1954. Los recorridos propuestos tienen como suplemento tres salas de documentación y contexto que, a cargo de Patricia Artundo, permiten al visitante ir recibiendo información histórica y conceptual sobre la Argentina y su proyecto de país moderno, la cultura argentina y sus protagonistas y relaciones con la intelectualidad europea, el contexto de producción y difusión de las vanguardias de los años 40 y sus publicaciones y trabajos en el campo del diseño gráfico» (PACHECO, 2002: 20).

Y continúa declarando los objetivos de las decisiones tomadas: «Las 100 obras seleccionadas junto a la documentación y los instrumentos de apoyo (como fotografías, gigantografías y digitalizaciones), y con los ensayos, los textos y el aparato crítico del catálogo, trabajan en conjunto y fueron pensados 1) como un mismo sistema de aproximaciones paulatinas y diversas al problema de la abstracción como tema central en la historia del arte internacional del siglo XX, con sus derivaciones hacia el arte concreto y sus reelaboraciones posteriores; 2) como una estructura de información, de conocimiento y de propuestas visuales y teóricas que aportó y aporta al debate del arte no figurativo desde un centro desplazado (geográfica y culturalmente) con su doble posibilidad de testigo y protagonista de ideas y producciones difundidas internacionalmente (los artistas latinoamericanos se ubican en cruces y tensiones entre una tradición ajena pero familiar y una historia propia local y regional que los habilita a manipulaciones más libres del peso de lo establecido); 3) como una narración histórica que selecciona artistas, obras y grupos que, desplegados en el espacio real, van mostrando los puntos de contacto y las diferencias, las herencias, continuidades y aportes de las investigaciones abstractas que se desarrollaron en el Río de la Plata durante las últimas décadas de la modernidad; 4) como modelo expositivo donde las obras y los diálogos entre ellas abren travesías sin sendas prefijadas ni unívocas; entre los hechos fácticos y la imaginación histórica el trabajo curatorial propone puntos de encuentro que actualizan la lectura de estas vanguardias ex/ céntricas que se dieron cita entre argentinos y uruguayos en Buenos Aires» (PACHECO, 2002: 21).

¹¹ La construcción como «la esencialidad de la construcción poética», porque «ahora nos interesa menos la cosa que la estructura en la que se sitúa» (TORRES GARCÍA, Montevideo, 1937-1943 en Catálogo *Arte Abstracto Argentino*, Fundación Proa, Bs. As, 2002: 157).

¹² CORVALÁN, Kekená (2008): «Tomás Maldonado en el MNBA» en *Leedor.com sitio de cultura*. <http://www.leedor.com/nota.php?idnota=2342>.

O desafio das vanguardas: Nação, Cosmopolitismo e intercâmbios intelectuais entre Argentina e Brasil. Estudos comparados em Argentina y América Latina

Warley Alves Gomes

A modernidade ensejou novos hábitos e novas sensibilidades. O gosto pelo passeio, pelo flerte, pelos novos espaços de sociabilidade -bares, teatros, cafés- deram ao homem uma forma diferente de perceber a vida e o tempo, de perceber a si mesmo. No final do século XIX e no início do século XX, principalmente a primeira década, a humanidade pensava-se na rota para o progresso, rumo à um horizonte no qual a harmonia reinaria soberana, e os problemas mais sérios, como a fome, a miséria, o «atraso», a «barbárie», seriam extintos. Tal crença era consequência das diversas meta-narrativas surgidas a partir de meados dos séculos XVIII-XIX, como o iluminismo, liberalismo, positivismo, anarquismo, socialismo e o comunismo. Os «ismos» como diria Koselleck, quando surgidos, baseiam-se apenas parcialmente na experiência, e se orientam quase totalmente para o porvir. Como conceitos de compensação temporal, a expectativa que manifestam no futuro é inversamente proporcional à experiência que lhes falta (KOSELLECK, 2007). O que podemos inferir, então, é que tais conceitos davam mais uma demonstração de que ainda em inícios do século XX, a modernidade transmitia à humanidade a mensagem de que avançávamos em direção a um futuro melhor, e ao qual, ansiávamos chegar.

Ainda que estas mudanças tenham ocorrido em grande parte do mundo, é necessário ressaltar que não ocorreu da mesma forma em todos os lugares, nem mesmo sua significação foi uniforme. Em nosso texto vamos tratar do fenômeno da modernidade na América Latina. Mais especificamente, vamos analisar os casos de São Paulo e Buenos Aires, cidades nas quais o ideal de modernização alcançou níveis consideráveis se comparados aos de outras cidades da região. Nosso objeto de estudo serão as revistas vanguardistas que circularam na década de 1920: as brasileiras *Klaxon* e *Revista de Antropofagia*, e as argentinas *Proa* e *Martín Fierro*. Consideramos que através delas podemos perceber as discussões intelectuais que estavam em voga durante aquela década, bem como as sensibilidades e idéias circulantes no período. O que Beatriz Sarlo afirma para a realidade argentina também pode ser pensado para o caso brasileiro:

Como era previsible, las revistas son un instrumento privilegiado de intervención en el nuevo escenario. Grandes líneas de la cultura argentina se presentan e imponen en las revistas de los años veinte y treinta. (...) En las revistas se procesan todos los tópicos y se definen los obstáculos que enfrentan los movimientos de renovación o democratización de la cultura argentina. Ellas diseñan estrategias y allí se definen las formas de coexistencia o conflicto entre diferentes fracciones del campo cultural (SARLO, 1988).

A revista *Klaxon* circulou entre maio de 1922 e janeiro de 1923 e contou com a colaboração de diversos membros do Movimento Modernista brasileiro, como Mario de Andrade, Menotti del Picchia, Anita Malfatti, Di Cavalcanti e Sérgio Buarque de Holanda. A revista servia mesmo para divulgar as idéias deste grupo que buscava uma renovação no campo artístico nacional. Já a *Revista de Antropofagia*, circulou entre maio de 1928 e fevereiro de 1929 e foi dividida em duas fases, ou «dentições», como denominado pela própria revista. A revista foi dirigida por Alcântara Machado e Raul Bopp, e contou com a colaboração de Oswald de Andrade (quem escreveu o *Manifesto Antropófago*), Mario de Andrade, Plínio Salgado, Jorge de Lima, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira e Menotti del Picchia, entre outros. Como

podemos notar, diversos intelectuais que colaboravam na *Klaxon* também estiveram envolvidos na produção da *Revista de Antropofagia*.

Já no campo cultural argentino temos a *Proa* e *Martín Fierro*. *Proa* apresentou duas fases, sendo que a primeira circulou no ano de 1922, com apenas três números, e a segunda fase, entre 1924 e 1925, completou 15 edições. Entre os fundadores estavam Jorge Luis Borges, Eduardo Gonzalez Lanuza, Francisco Piñero, Norah Borges, Macedônio Fernandez e Guillermo Juan Borges. *Martín Fierro* foi talvez a revista literária vanguardista que maior impacto causou na Argentina, circulando entre fevereiro de 1924 e 1927. Foi fundada e dirigida por Evar Méndez, e com a colaboração de José B. Cairola, Leonidas Campbell, H. Cambarat, Luis L. Franco, Oliverio Gironde, Ernesto Palácio, Pablo Rojas Paz, Gastón O. Talamón. Publicou textos de vários autores argentinos, entre eles Jorge Luis Borges, Leopoldo Lugones e Xul Solar.

Cada uma destas revistas possuem qualidades próprias e diferem significativamente uma das outras, mas consideramos que um ponto em comum, que as aproxima, é a de uma necessidade ao moderno, ao contemporâneo. É possível compreender nelas uma sensibilidade temporal bastante moderna. Logo nas primeiras páginas da primeira edição de *Klaxon* podemos perceber isto: «Klaxon não se preocupará de ser novo, mas de ser actual» (*Klaxon* nº 1, 1922, p. 3, grifos na edição original). A mesma idéia pode ser notada na revista *Martín Fierro*, em texto escrito por Oliverio Gironde, chamado *Manifiesto da Martín Fierro*: «**MARTIN FIERRO** sabe que 'todo es nuevo bajo el sol' si todo si mira con unas pupilas actuales y se expresa com um acento contamoráneo» (GIRONDE, *Martín Fierro* nº 4, p. XVI ed. facsimilar, 1995).

Nosso objetivo aqui é refletir sobre a importância destas revistas para a percepção dos debates circulantes na década de 1920, principalmente no que se refere aos temas da nação, do cosmopolitismo e dos intercâmbios culturais. Também vamos procurar refletir sobre as relações entre modernidade e tradição na América Latina através das questões colocadas por estas revistas.

O passo inicial para nossa discussão é situar as questões da América Latina no debate em torno da modernidade. Embora a questão da modernidade já tenha sido tratada por diversos autores², vamos usar aqui a proposta por Berman:

A experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia: nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana. Porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambigüidade e angústia. Ser moderno é fazer parte de um universo no qual, como disse Marx, «tudo que é sólido desmancha no ar». (BERMAN, 2007: 24).

Assim, vamos conceber a modernidade como um fenômeno no qual as mudanças ocorrem de forma cada vez mais intensa, e no qual a integridade e a identidade são elementos que devem ser repensados e re-elaborados constantemente. Com isso, queremos dizer que para viver em um mundo moderno é necessário adaptar-se às mudanças, ao mesmo tempo compreendendo seu papel ativo como agente transformador. Tal visão da modernidade nos parece mais ampla do que a simplificação feita por seus críticos, que a estabelecem como a construção de meta-narrativas que exaltavam a razão e o processo civilizador, e que acabaram levando o homem ao holocausto. Acreditamos que seja mais que isto.

Não obstante tal apresentação, temos que pensar o processo modernizador na América Latina e a relação das revistas culturais da década de 1920 com ela. O livro de Nestor García Canclini, *Culturas Híbridas*, nos coloca questões interessantes. Como pensar a modernidade em uma região na qual a tradição ainda exerce um peso considerável nas relações sociais e culturais? Onde as ondas de modernização não conseguiram suprir as carências básicas da população, como é o caso da democratização cultural e da alfabetização? Onde os códigos culturais da aristocracia eram o principal fornecedor de recursos culturais para os artistas, que agora tem de lidar com a hegemonia do mercado no que toca à organização cultural da sociedade?

Talvez o primeiro passo para tentar responder às questões acima, é tentar romper com a idéia de que tradição e modernidade sejam termos antagônicos. Antes, os elementos contidos em

cada um destes termos se misturam e mesmo se reinventam. Assim, da mesma forma em que a tradição encontra novos suportes nos artefatos e modos de circulação próprios da modernidade, esta última não consegue se estabelecer sem realizar um diálogo com as tradições. Ainda que o ato seja de ruptura, o contato se faz necessário. O que notamos nas vanguardas artísticas brasileiras e argentinas -cujas revistas estudadas aqui são o principal meio de circulação de suas idéias-, é uma verdadeira mescla de elementos tradicionais e modernos.

A vontade do «novo», do contemporâneo, podemos até mesmo dizer a vontade de um futuro no presente, anda de mãos dadas com a reconstrução do passado no presente. Mais que a simples oposição entre passado e futuro, encontramos, nestas revistas, uma mudança na forma de perceber o tempo, marcada pelo encontro de uma concepção da tradição –tanto européia como nacional– com a vontade de experimentar o futuro, que ainda não chegou. Necessário dizer que este passado muitas vezes está projetado em uma noção mais mítica³ que propriamente historiográfica, remetendo a uma idealização dos elementos nacionais, como é o caso do indígena no modernismo brasileiro e do criollismo de Borges. Como afirma Beatriz Sarlo em relação aos manifestos circulados nas revistas vanguardistas:

Parecen colocarse fuera de la sociedad y, sin embargo, es la sociedad y su colocación en ella la que hace posible su programa: «lo nuevo» es defendido precisamente por quienes están seguros de su pasado, que pueden recurrir a la tradición y rearmarla como si se tratara de un album de familia.

Novamente recorreremos aos manifestos para explicitar a relação que estabelecemos entre tradição e modernidade. No *Manifesto Antropofágico* isto é bem claro:

«Filiação. O contacto com o Brasil Carahiba. Ou Villeganhon print terre. O homem natural. Rousseau. Da Revolução Francesa ao Romantismo, à Revolução Bolchevista, à Revolução surrealista e ao bárbaro technizado de Keyserling. Caminhamos». (ANDRADE, Oswald de. *Revista de Antropofagia* nº 1: 3)

A presença de elementos da tradição, como Carahiba, Rousseau, Revolução Francesa são levados em consideração por Oswald, e esta se funde com a modernidade na figura do «bárbaro technizado de Keyserling». A relação com a tradição também se apresenta em alguns momentos na revista *Martin Fierro*, como nota-se no excerto abaixo, extraído da edição nº 26, que marca o retorno da circulação da revista, após alguns meses em inatividade:

Después de varios meses de reposo, bien ganado tras dos años de lucha por definir una orientación en la juventud, y por depurar el heterogéneo conglomerado de todo núcleo que pugna por organizarse, firme el ánimo y la estilográfica bien cargada, aquí estamos, con el mismo programa: el de la formación de un ambiente fecundo para la creación artística, el de revelar y difundir los nuevos valores intelectuales, el de promover la renovación estética, en todas las artes, con un hondo designio de colaborar eficientemente en el progreso de la cultura nacional; *muy argentinos de hoy, ante todo, que es decir, con la recia raíz gaucha y el acento genuino de la civilización occidental de que formamos parte, y dentro de la más pura tradición y las proyecciones que quisieron dar a nuestro pueblo los organizadores de la nación. Somos su auténtico fruto*. (La Dirección, *Martín Fierro* nº 27/28, grifos nossos).

Nota-se, a partir do excerto acima, como tradição e modernidade se encontravam nas revistas vanguardistas, e como uma acabava por ressignificar a outra. Apesar disto, é necessário afirmar que a intenção dos vanguardistas sempre foi a de dar ênfase ao «moderno», ao «contemporâneo». Talvez a relação seja mesmo a de uma dialética entre recusa e assimilação da modernidade.⁴

Outro ponto de tensão no que toca às vanguardas é a relação entre cosmopolitismo e nacionalismo. O primeiro ponto apresenta-se de duas maneiras: uma primeira manifestação que é o contato com as culturas européias, e uma outra manifestação, que se dá a partir de uma perspectiva latino-americanista, encontrada principalmente em *Proa*, que abrange em alguns momentos o *ariélismo*.⁵

A questão do contato com a Europa é bastante clara, visto que muitos dos escritores vanguardistas foram para lá e tiveram contato com suas vanguardas, como é o caso do futurismo de Marinetti e o ultraísmo espanhol, do qual Borges se apropriou e trouxe para a Argentina em 1921. Tanto no Brasil como na Argentina os exemplos de intelectuais vanguardistas que viajaram para a Europa abundam: Oswald de Andrade, Anita Malfatti, Borges, Oliverio Girondo, Xul Solar, entre outros. A Europa era, naquela época, um grande pólo de atração para a intelectualidade latino-americana, exercendo uma influência muito importante nos cenários culturais de nossos países (ZANETTI, 1994). Mas não podemos tratar das apropriações feitas pelos latino-americanos na Europa como meras reproduções de sua arte. O que houve de fato foi uma reinvenção dos elementos encontrados na arte européia, adquirindo um novo sentido na América Latina.

Os elementos pertencentes ao campo cultural moderno se cruzaram aqui com elementos autóctones, como é o caso do indígena no Brasil, e pertencentes à tradição, como foi o criollismo de Borges. Era necessário adequar os elementos europeus à realidade de nossos países. É então que se começa a formular uma tentativa de construir uma visão de identidade nacional, que, ao mesmo tempo em que coloca em relevo o diálogo com a Europa, ressalta aspectos tradicionais de nossa cultura, também cruzados com elementos modernos. Assim é a Revolução Francesa que antecede a «Revolução Carahiba» no *Manifesto Antropófago*, são a linguagem crioula e os bairros antigos de Buenos Aires em Borges, é o pau-brasil para nomear o manifesto de Oswald de Andrade (marcado por diversos elementos da cultura européia).

Quando partimos para uma análise das revistas não faltam elementos que comprovem nossa afirmação. A revista *Klaxon* teve representante na Suíça e na Bélgica, publicou poemas em francês em suas páginas e buscava trazer as últimas novidades literárias vindas da Europa. A relação tensa entre o cosmopolitismo e a tentativa de repensar a identidade nacional também se evidencia nas primeiras páginas da primeira edição, quando se busca pontuar as questões pelas quais a revista se pautará: «KLAXON sabe que a humanidade existe. Por isso é internacionalista. O que não impede que, pela integridade da pátria, KLAXON morra e seus membros brasileiros morram» (A Redação, 1922, *Klaxon* nº1: 3). Na *Revista de Antropofagia* isto também aparece bem claro: «Tupy or not tupy, that's the question» (ANDRADE, *Revista de Antropofagia*, nº1: 3). A própria idéia da antropofagia, de engolir a cultura européia e, digerindo com a nossa, criar algo novo, aparece não só na proposta de antropofagia de Oswald de Andrade, mas também no *Manifesto de Martín Fierro*: «**MARTIN FIERRO** tiene fé en nuestra fonética, en nuestra visión, en nuestros modales, en nuestro oído, en nuestra capacidad digestiva y de asimilación» (GIRONDO, Oliverio, *Martín Fierro* nº 4, *apud*. Ed. Fac-similar: XVI, 1995).

A revista *Proa* apresenta um internacionalismo mais ligado ao arielismo, ou seja, percebemos nela um lugar mais destacado à América Latina, ou ao menos à América Hispânica. A Primeira Guerra Mundial, a Reforma Universitária de 1918 na Argentina, contribuíram para uma ressignificação do lugar da América no cenário internacional, e principalmente, na forma como os latino-americanos se viam (ACHUGAR, 1994), como nos mostra o trecho a seguir, escrito por Borges em 1924:

Foi a guerra que tornou possível a libertação. Começou por abalar terrivelmente nossos nervos, depois provocou terríveis paixões e, por último, serviu de escalpelo sob cujo talho seguro ficavam a descoberto os mais complicados problemas da cultura. Era tal a evidência da hecatombe que todos, velhos e jovens, durante quatro anos vivemos polarizados e absorvidos por ela; fazendo com que, pela primeira vez neste país, uma geração se formasse à margem do mecanismo tutelar e de seu ambiente. Passada a tragédia, foi impossível restabelecer o ritmo perdido, e o primeiro fruto desse parto foi a reforma universitária; (...)

Há pouco tempo Oliverio Girondo levou consigo o primeiro fruto. Foi possível solucionar todos os conflitos que antagonizavam as principais revistas dos jovens e formar uma frente única. E, na qualidade de embaixador e com o propósito de efetivar o intercâmbio intelectual, Girondo foi visitar os principais centros de cultura latino-americanos

(BORGES, 1924, *PROA* nº 1. *Apud.* SCHWARTZ, Jorge, 1992).

Concluindo, podemos pensar como estas revistas foram um importante meio de circulação de idéias, tanto as trazidas da Europa, através das viagens intelectuais, como as idéias que circulavam no interior da Argentina e do Brasil. No interior delas travaram-se disputas próprias do campo intelectual, assim como relações de sociabilidades as mais diversas. Tais revistas estavam amplamente integradas ao ideal de modernidade presente no início do século XX. As páginas das revistas vanguardistas foram destinadas e produzidas por homens que tinham o gosto pelo contemporâneo, que viam o tempo passar a partir de uma nova perspectiva, em uma modernidade na qual tudo parecia desmanchar no ar.

Fontes disponíveis

- Klaxon* nºs 1 a 8. Disponíveis em: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/62>
- Revista de Antropofagia* nºs 1 a 15. Disponíveis em: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/65>.
- Revista Martín Fierro 1924-1927. Edición Facsimilar.* Fondo Nacional de las Artes. Argentina. 1995.

Bibliografia

- ~ACHUGAR, Hugo. «La hora americana o El discurso americanista de entreguerras», in PIZARRO, Ana (org.). *América Latina: palabra, literatura e cultura*, São Paulo, Memorial; Campinas, Ed. Unicamp, 1994, vol 2.
- ~ADORNO, Theodor e HORKEIMER, Max, *A dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1985.
- ~BERMAN, Marshall, *Tudo que é sólido desmancha no ar. A aventura na modernidade*, São Paulo, Companhia de bolso, 2007.
- ~CANCLINI, Nestor García, *Culturas Híbridas. Estratégias para entrar e sair da modernidade*, 4ª edição. São Paulo, Edusp, 2004.
- ~HABERMAS, Jurgen, «Modernidade: um projeto inacabado», in ARANTES, Otília B.F. e ARANTES, Paulo Eduardo. *Um ponto cego no projeto moderno de Jurgen Habermas: arquitetura e dimensão estética depois das vanguardas e duas conferencias de Jurgen Habermas*, São Paulo, Brasiliense, 1992.
- ~KOSELLECK, Reinhart, *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*, Rio de Janeiro, Ed. PUC-Rio, Contraponto, 2006.
- ~LYOTARD, Jean-François, *A condição pós-moderna*, 11ª edição, São Paulo, Ed. José Olympio, 2009.
- ~ROUANET, Sergio Paulo, «A verdade e a ilusão do pós-moderno», in *As razões do Iluminismo*, 2ª edição, São Paulo, Companhia das Letras, 2005.
- ~SARLO, Beatriz, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.
- ~SCHWARTZ, Jorge, *Vanguardia e cosmopolitismo*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1983.
- ~SCHWARTZ, Jorge, *Vanguardas argentinas*, São Paulo, Iluminuras, 1992.
- ~ZANETTI, Susana, «Modernidad y religación: una perspectiva continental (1880-1916)», in PIZARRO, Ana (org.), *América Latina: palabra, literatura e cultura*, São Paulo: Memorial; Campinas, Ed. Unicamp, 1994, vol 2, pp. 489-534.

Notas

¹ Warley Alves Gomes é estudante de pós-graduação, nível mestrado, da Universidade Federal de Minas Gerais. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES.

² Para um debate em torno da questão da modernidade ver os textos de ROUANET, Sergio Paulo, «A verdade e a ilusão do pós-moderno», in *As razões do Iluminismo*, 2ª edição, São Paulo, Companhia das Letras, 2005; ROUANET, Sergio Paulo, «A verdade e a ilusão do pós-moderno», in *As razões do Iluminismo*, 2ª edição, São Paulo, Companhia das Letras, 2005; HABERMAS, Jürgen, «Modernidade: um projeto inacabado», in ARANTES, Otilia B.F. e ARANTES, Paulo Eduardo, *Um ponto cego no projeto moderno de Jürgen Habermas: arquitetura e dimensão estética depois das vanguardas e duas conferências de Jürgen Habermas*, São Paulo, Brasiliense, 1992; ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max, *A dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1985.

³ Com mítica aqui, queremos dizer que este passado é projetado pelos vanguardistas de forma idealizada, sem qualquer preocupação de registro empírico.

⁴ Ver o texto de SCHWARTZ, Jorge, *Vanguarda e cosmopolitismo*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1983.

⁵ O arielismo foi uma corrente de pensamento surgida devido às idéias circuladas no livro Ariel do escritor uruguaio José Enrique Rodó. O livro de Rodó foi publicado em 1900 e logo teve um grande impacto na América Latina. O livro propunha uma visão de mundo latino-americana, baseada em uma assimilação das idéias iluministas européias e na recusa do utilitarismo estadunidense.

Nuevo canon en la literatura argentina en la década del setenta: *Los libros*, entre Bioy Casares y Puig

Gonzalo Basualdo

Instituto de Enseñanza Superior en Lenguas Vivas «Juan Ramón Fernández»

En primer lugar, definiremos canon como un proceso de influencia, en el cual toma parte tanto el proceso productivo, como el proceso de consumo o reconocimiento de los textos que formarán parte del mismo. Esto no significa que cada momento histórico no procese los textos que formarán parte de ese entramado canónico desde diversas operaciones. Podemos pensar en sociedades donde el proceso de formación del canon se piensa desde una perspectiva institucional y autoritaria (pienso en las diversas formas que ha tomado en los países del socialismo real, por ejemplo, la poética del Realismo Socialista); o en otras en las que el proceso de su producción está mediatizado por diferentes formaciones o agentes.

El canon, por lo tanto, es ¿influencia?, ¿imposición?, ¿un arqueo crítico sobre el tesoro literario de una comunidad determinada, sea esta más universal o particular? Y, entonces, ¿el canon es fruto de la voluntad taimada de la vocinglería del patronazgo crítico –ya sea mediático o académico–, o es fruto de una serie de lecturas y reescrituras y, por lo tanto, formaría parte de la decisión de los escritores?

Sea como fuere, es necesario entender que las obras que se insertan en el canon permiten pensar, además, en aquellas otras que han quedado afuera de las consideraciones directrices de aquel y que las justificaciones para que unas se consideren «adentro» y otras se consideren «afuera» son históricas y sociales. Cito el artículo «Canónica, regulatoria y transgresiva» de Noe Jitrik:

Hay que empezar por reconocer en primer lugar que no hay un solo canon, que en muchos tramos de la historia literaria los cánones que han sido obedecidos no estaban ni siquiera escritos y que, unos u otros, no han permanecido incólumes en el transcurso histórico; en segundo lugar, escritos o no, los cánones tienen una fuente que los emite y vigila su cumplimiento pero, también, hay que admitir que tales fuentes se han ido desplazando.

Sobre estas consideraciones que hace explícitas Jitrik es necesario detenernos. Sería difícil hablar, en sociedades en donde el campo literario tiene una autonomía relativa, de quién es el responsable único de la creación del canon. Por lo tanto, no estamos hablando de una institución determinada, sino de un conjunto de formaciones que tienen la oportunidad tanto en el plano mercantil como en el específicamente cultural de intervenir y hegemonizar los procesos de lectura y relectura propios de las operaciones canónicas que pueden convivir, más o menos pacíficamente, con otras versiones de las muchas posibles. Podemos afirmar, entonces, que todo canon es político, ya sea porque en sus operaciones y opciones se hagan visibles tales apreciaciones –en el caso del sistema literario, porque este se concibe como un sistema en relación con el sistema global de relaciones simbólicas–, aunque fraguadas o «enmascaradas»; ya sea porque la misma operación despliega una serie de procedimientos y estrategias dispuestas a mostrar la maniobra política que se esconde detrás de cada canon. Este último es el caso de *Los libros*, revista que se propondrá desacralizar la normativización canónica, no sin expresar un nuevo canon (ante todo, su objeto de crítica será la nueva narrativa –Saer, Puig, etc.) que se hará visible de forma ostensible en la crítica literaria argentina de décadas posteriores.

Fundada por Héctor Schmucler e inspirada en la *Quinzaine littéraire*, *Los libros* es un ejemplo de la búsqueda de un nuevo canon literario en Argentina, aunque jamás explicitado. En los 44 números que produjo entre julio de 1969 y enero de 1976, introdujo una serie de novedades

intelectuales europeas, entre ellas, el estructuralismo (tanto en lingüística como en antropología), el psicoanálisis lacaniano, el marxismo de Althusser, etc.; pero, ante todo, fue la primera publicación que se interesó por las nuevas formas narrativas alejadas del realismo, formando parte, como afirma José Luis De Diego en un capítulo de su tesis doctoral, de las posturas críticas que se opusieron al canon realista. Esos narradores, como Juan José Saer y Manuel Puig y a los que se podrían agregar Osvaldo Lamborghini, Luis Gusmán y Néstor Sánchez, son quienes mejor sintetizaron ese afán por un nuevo canon, aunque este jamás fuera explicitado por la revista. Por un lado, como se afirma en el editorial del número 1, porque no es la intención de la publicación ser una revista literaria; por el otro, porque ese mismo editorial muestra la intención desacralizadora sobre la literatura que tiene la publicación –intención que puede leerse como la necesidad de desacralizar toda forma canonizadora. Cito el mencionado editorial:

Los libros no es una revista literaria, entre otras cosas porque condena la literatura en el papel de ilusionista que tantas veces se le asignara. La revista habla del libro, y la crítica que propone está destinada a desacralizarlo, a destruir su imagen de verdad revelada, de perfección a-histórica. En la medida que todo lenguaje está cargado de ideología, la crítica a los libros subraya un interrogante sobre las ideas que encierran.

Nuevo canon, aunque no explícito, o derrumbe de toda ilusión sagrada sobre la literatura. Es difícil afirmar que la aventura crítica de *Los libros* se base en la construcción de un nuevo canon, por lo menos, como lo afirmáramos antes, de forma explícita. Cito del mencionado capítulo de De Diego: «Ni epígonos ni parricidas, los críticos de *Los Libros* no condenan ni rescatan en bloque ninguna tradición; fieles a esa actitud, no vacilan en destacar a Bioy y a Viñas sobre un fondo sometido a una crítica por momentos despiadada. [...] no parecen haber existido decisiones editoriales y menos grupales acerca de cómo reescribir el canon de nuestra literatura». Pero lo que sí es seguro encontrar en las páginas de la publicación es una denodada acción por demoler el canon realista. Y en ese espacio de práctica crítica, *Los libros* jamás efectúa una revisión del pasado literario argentino; solo algunos nombres de las generaciones anteriores pasarán por las líneas de los críticos de la publicación: Sábato, Viñas, Cortázar y Bioy Casares, entre otros. Estos dos últimos parecen expresar algo más que una revisitación al «pasado» literario: ambos, por diversas razones, permiten encontrar esa zona «antirrealista» que parece campear por la publicación; por un lado, habría una necesidad de encontrar autores que sostuvieran con su capital simbólico acumulado la inserción de la revista en el mundo cultural argentino; pero, por otro lado, ambos construyen sus poéticas alejados de los cánones de ese realismo exacerbado que aparece como un horizonte de posibilidad para las izquierdas culturales y literarias de la época.

Cortázar y Bioy Casares fueron releídos por los críticos de *Los libros*, porque encarnaban la posibilidad de discutir con la poética instaurada por el canon realista. La publicación, a partir de la práctica crítica, se propondrá discutir desde la izquierda intelectual las condiciones y la posibilidad de esa poética. Es así que la tarea de los críticos de la publicación será la de evaluar y tomar en consideración aquella literatura que, más allá de los dominios políticos del autor, pueda leerse independientemente de cualquier versión biográfica; una literatura que sea independiente de las consideraciones ingenuamente realistas que unen autor y producto literario; una crítica que permita demoler los dominios del realismo y de la falsa postulación de que esta poética es la que mejor podría «representar» el momento de cambio social y político propiciado, especialmente, después de la revolución cubana. Afirma De Diego:

Si la novela llamada realista era considerada como el vehículo más apropiado para la transmisión de ideas y la denuncia de males sociales, la nueva crítica invertirá totalmente este lugar común heredado: no sólo el realismo se funda sobre una ingenua concepción de la representación y, por ende, sólo puede consolidar una ideología burguesa, sino que, además, el camino hacia una ideología verdaderamente transgresora y revolucionaria debe buscarse en los textos que denuncian y cuestionan los modos realistas de representación.

Es esto lo que se proponen los críticos englobados en el proyecto de *Los libros*: denunciar y cuestionar los modos realistas de representación. Y para esta demoledora tarea, estos dos representantes aclamados por el mundo crítico y editorial.

«Densidad vital concreta», un sintagma que según Jaime Rest podría sintetizar el punto de unión entre Cortázar y Bioy; punto de unidad entre ellos y línea que los separa de su maestro, Jorge Luis Borges. Desde aquí no resultaría extraño leer en un mismo número de *Los libros* dos artículos sobre el autor de *62 modelo para armar* y de *Plan de evasión*, respectivamente. Pero no es esa «densidad» la única causa de la aparición de ambos autores. Es posible, para Rest, trazar una línea que une a estos epígonos con el autor de *Ficciones*. Cito a Jaime Rest en su artículo «Las invenciones de Bioy Casares»: «La prosa de Borges ha significado, por igual, una superación de los procedimientos expositivos que se limitaban simplemente al ingenuo registro de los hechos y un abandono del lenguaje empleado como instrumento puramente ornamental».

Estamos aquí ante uno de los ejes más importantes de la actividad de esta publicación: la oposición a los procedimientos de la poética realista. Hay en este fragmento de Jaime Rest un punto de contacto con los postulados de los otros críticos que intervienen en *Los libros* en una primera etapa de la revista: reconocer la importancia del lenguaje como material principal con el que se producen las obras literarias y, por lo tanto, reconocer en el producto textual –y no en la biografía sobre el autor– la valoración literaria –operación que van a seguir los críticos que emergieron de esta experiencia crítica, en años posteriores: Rosa, Sarlo, Gramuglio, etc. Siguiendo esta línea crítica, Nicolás Rosa en el número 1 afirma: «Nos agrupa, para darle razón al entusiasmo de Lafforgue, un interés –difuso y concreto al mismo tiempo– en valorar la literatura como creación del mundo y dentro del mundo».

Enrique Pezzoni (otro de los críticos que junto a Rest parecerían, en principio, más alejados de los postulados críticos-políticos de la revista) elabora una operación crítica que tiene dos elementos interesantes en relación a lo que veníamos afirmando sobre la valoración que *Los libros* tiene de la poética del autor de *Plan de evasión*: en primer lugar, la aparición del lector como objeto preponderante de la crítica, y, en segundo lugar, la misma exaltación sobre la materialidad literaria. Cito a Enrique Pezzoni en el número 7 de la publicación:

Leer *Diario de la guerra del cerdo* como una serie de operaciones no destinadas a describir una realidad, sino a proponer una serie de confrontaciones con el vacío, o abstracción, cuya sola manifestación posible son esas operaciones mismas [...]. Si los hechos de *Diario de la guerra del cerdo* se aceptan como verosímiles es a causa del modo de lectura que exige la obra: conciencia en el lector de que debe poner en marcha la máquina productora de secuencias narrativas (enlaces, oposiciones, resoluciones) que no remiten a una 'verdad' exterior al libro, sino a una confrontación de esa posible 'verdad' y la conducta del relato. El lector enfrenta así un relato que en definitiva no es referencial.

La literatura de Bioy Casares exalta la palabra, la «sintaxis» literaria más allá (o podríamos decir, por fuera) de toda ilusión realista. Y así como el crítico debe prestarles atención a los procedimientos y materiales creativos, el escritor de ficciones debe tener la misma impronta. Cito, ahora, a Jaime Rest: «formar una conciencia clara de la función orgánica que deben poseer los recursos lingüísticos en su eficaz aprovechamiento literario, a esclarecer la condición del escritor, cuya tarea consiste en el manejo de una sustancia de palabras que está destinada a dar consistencia y plausibilidad a las invenciones de la fantasía».

Similares son las consideraciones sobre Cortázar y su novela *62 modelo para armar*. Al igual que Bioy Casares y sus fantasías literarias, aquí también es imprescindible para el crítico estudiar el *ars combinatoria* de la novela, el uso de los materiales con los que trabaja el escritor; y en ese «arte» lo más importante es el rechazo a las formas del realismo y la lectura del crítico que puede ver la producción literaria como parte del mundo y no como reflejo de este. Dice Héctor Schmucler en «Notas para una lectura de Cortázar»: «el conjunto establece la lógica interna de ese texto; la sintaxis no se esfuerza en la 'representación' del mundo exterior, sino en el cumplimiento de una verdad presidida por los significantes». En el número 1, Oscar del Barco afirmaba algo similar sobre la novela de Sade, *La filosofía en el tocador* –y esa consideración se liga, a su vez, con lo afirmado en la nota editorial del número 1. Cito: «Esto no quiere decir que la escritura exista en un absoluto sí-mismo. Pero sabemos, ahora, que existe un espacio propiamente textual, y que los textos no *representan* nada». Ese uso de la metáfora espacial que ya había sido usada en la nota editorial del número 1 (nota que podría funcionar como declaración de principios) es la que permite configurar el lugar de la crítica y del canon antirrealista; ya no se trata del concepto «situación» propio de la crítica surgida a partir de la experiencia contornista, sino de nociones espaciales, de clara filiación barthesiana. Dice Schmucler en el artículo ya citado: «Ese territorio [el que propone 62], cuyas coordenadas se enuncian en las primeras páginas del libro, configura un modelo de pensamiento, de comprensión del mundo, que se ofrece como opción al lector».

Pero detrás de este acto negatorio de la poética realista –entendida a grandes rasgos como una voluntad de representación mimética de la realidad– también aparece la lectura política; una lectura que necesita ir hasta el fondo de la obra; una obra que como toda producción interviene en el mundo ideológicamente; cuya ideología no está solamente en el nivel semántico de la obra, sino, justamente, en el uso de ciertas elecciones de los procedimientos literarios. La ideología debe desentrañarse, desenmascararse. Desacralizar el «libro» es ir hasta el hueso, donde se encuentra la ideología: como afirma De Diego, «nunca la ideología aparece en la superficie textual». Es por eso que el rasgo más positivo de la novela de Cortázar sería el de posibilitar una nueva configuración del mundo, una nueva «opción al lector», al decir de Schmucler. El producto cortazariano se mide en su dimensión política no por su contenido semántico, sino por los aspectos constructivos que propone la novela. Cito el mismo artículo de Schmucler: «se trata, en realidad, de un material perfecta y unívocamente organizado que, en lugar de ostentar su brillo alucinante, ha preferido desnudar los ejes de cristalización para que cada uno imagine (lea) un resultado». Schmucler encuentra en el juego de significantes con el que se construye la novela una alternativa al pensamiento occidental y, por lo tanto, a la ideología que lo articula. Cito: «‘Las razones’, la lógica de su trama, nada tienen que ver con las determinaciones psicológicas habituales que reflejan los mecanismos del pensamiento de occidente». Schmucler une en su apreciación positiva sobre la novela una crítica político-ideológica, y otra estética, antirrealista.

Es posible apreciar el rol que ha jugado en esta discusión sobre modelos literarios la revista *Los libros*, publicación que ha llevado al límite los postulados de las nuevas propuestas metodológicas europeas sin desentenderse del debate político de la época. Por el contrario, ha encontrado en las formulaciones literarias antirrealistas la mejor manera de insertarse en el debate político: este nuevo canon es revolucionario porque ataca las formas de representación anquilosadas de la burguesía; porque no trata de «representar» el mundo, sino de crear las condiciones de posibilidad de leer (o recrear) de otra forma el mundo. Cito a María Teresa Gramuglio en el número 3:

Últimamente todos coincidimos en afirmar que la novela no ‘representa’ nada. Más bien parecemos inclinarnos a sostener que ella construye un mundo regido por leyes propias que se agrega –o se opone– al mundo de lo real. Sea como fuere, la novela y el mundo tienen mucho que ver, y en la estructuración del universo narrativo se juega la aventura de edificar un orden que es tal vez para el escritor el orden existente –o deseado– del mundo real.

De esta apreciación de Gramuglio sobre la novela *Cicatrices* de Juan José Saer podemos sacar algunas conclusiones: en primer lugar, se enuncia desde una primera persona del plural que reconoce un mismo «espacio», un mismo espíritu de cuerpo; por otro lado, la afirmación que se une a lo enunciado sobre Cortázar: la literatura construye otros mundos, a veces opuestos al «mundo de lo real»; por último, también relacionado con Cortázar y la actitud de Schmucler de ver en su obra una perfecta maquinaria donde todos los elementos están combinados de manera no azarosa, una voluntad crítica en observar la tarea del novelista como la de un artesano de la palabra.

El otro representante de la nueva narrativa que obtiene consideraciones positivas es Manuel Puig. El artículo aparecido en *Los libros* fue escrito por Schmucler y se titula «Los silencios significativos». En él retoma algunas consideraciones que ya vertiera en el comentario dedicado a Julio Cortázar, por ejemplo, la idea de que la ideología enmascara y, por eso, es necesario desentrañar su funcionamiento. La novela de Puig permitiría pensar el funcionamiento de la maquinaria burguesa de alienación. Cito del artículo: «El lenguaje en *Boquitas pintadas* habla para callar, para ocultar. Los personajes no tienen nada propio para decir: son atravesados por el lenguaje de la sociedad constituida. La ideología de lo cotidiano, canonizada en el habla de los medios masivos de difusión (revistas, radio, cine) constituye el pensamiento de sus palabras». Por el contrario, el accionar disruptivo en lo ideológico, y por ende en lo político, estaría justamente en aquello que no se dice (como afirmaba Barthes, la lengua es fascista porque obliga

a decir). Cito de nuevo a Schmucler: «El lenguaje se hace simbólico, representa lo ideológicamente permitido, mientras que se calla la transgresión».

Aquí se encuentra uno de los ejes más importantes de la poética antirrealista: si para el realismo es necesario «hablar» para «representar» (y en los casos más positivos este «hablar» denuncia), para esta poética no es necesario usar la misma lengua que obliga a representar; el «hablar», como obligación, en la novela de Puig cobra una función paródica y opositiva; lo «denunciado» está en los silencios.

Es difícil encontrar en *Los libros* la postulación explícita de un nuevo canon, pero según el recorrido hecho hasta aquí se puede apreciar una voluntad homogeneizadora por parte de sus críticos en el uso de cierto vocabulario y de ciertas apreciaciones. Como la revista se interesa por la crítica de los libros que están apareciendo, es difícil ver –como sí pasó con *Contorno*– una revisitación del pasado literario argentino. Los momentos en que esto ocurre ya han sido señalados. Pero lo que sí es cierto es que se pone especial atención a una narrativa que lleva en las formas del lenguaje y sus procedimientos su razón de ser; una narrativa cuyo eje es el de la desconfianza en el lenguaje como una forma transparente de reproducción de la realidad; en definitiva, *Los libros* propone para un futuro canon una narrativa centrada en la desacralización de las formas miméticas de producción textual. Por eso, no es extraño encontrar en las futuras producciones críticas de los colaboradores de la publicación –y en sus epígonos universitarios– un podio en el que se encontrarán: Jorge Luis Borges, Roberto Arlt, Manuel Puig, Osvaldo Lamborghini y Juan José Saer, entre otros.

Bibliografía

- ~JITRIK, Noe, «Canónica, regulatoria y transgresiva», en CELLA, Susana (comp.), *Dominios de la literatura. Acerca del canon*, Buenos Aires, Losada, 1998.
- ~PIGLIA, Ricardo, «Vivencia literaria», en CELLA, Susana (comp.), *Dominios de la literatura. Acerca del canon*, Buenos Aires, Losada, 1998.
- ~DE DIEGO, José Luis, *Campo intelectual y campo literario en la Argentina (1970-1986)*. Tesis de doctorado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Disponible en línea: <http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.150/te.150.pdf>.
- ~FONTDEVILLA, Eva y Pulleiro, Adrián, «Los libros. De la modernización a la partidización», *Zigurat*, N° 5, Buenos Aires, diciembre de 2004/enero de 2005.
- ~PANESI, Jorge, «La crítica argentina y el discurso de la dependencia», en *Críticas*, Buenos Aires, Norma, 2000.
- ~COLLAZOS, Oscar, «Encrucijada del lenguaje», en COLLAZOS, Oscar; CORTÁZAR, Julio; VARGAS LLOSA, Mario, *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*, México, Siglo XXI, 1970.

Migración, subversión lingüística e identidad cultural en los poemas «Telephone Conversation» de Wole Soyinka y «Bilingual Sestina» de Julia Álvarez

Griselda Beacon

UBA, IESLV JRF

Florencia Perduca

UNL, IESLV JRF

Este trabajo se propone analizar y comparar las estrategias de escritura y las decisiones que Wole Soyinka y Julia Álvarez toman en relación a los recursos literarios y lingüísticos que sostienen los poemas «Telephone Conversation» y «Bilingual Sestina», respectivamente, dentro del contexto poscolonial de la segunda mitad del siglo XX. Las voces poéticas pueden verse a partir del concepto desarrollado por James Clifford, «culturas en viaje», en el que las culturas se perciben «como fenómenos en permanente movimiento, como el producto, nunca terminado, de contactos, de encuentros y fusiones, pero también de conflictos y de resistencias originados por la interacción entre lo que «reside» o está «dentro» (local) y lo que viene de «afuera» y «pasa a través» (global)» (en MELLINO: 116). En este caso, tanto Soyinka como Álvarez son sujetos en viaje que «pasan a través» de la cultura hegemónica del centro y sus poemas son el producto de esa interacción entre el adentro y el afuera.

Ambos autores comparten la experiencia de migración de culturas periféricas a los centros de poder político y cultural que lleva a los sujetos en viaje a desarrollar estrategias de resistencia ante el avance demoledor de la(s) cultura(s) dominante(s) sobre las propias. Las vivencias de un africano en Inglaterra y de una dominicano-americana en Estados Unidos se entrecruzan en un juego poético en el que ambos se apropian de la lengua de la cultura dominante y desde una perspectiva *otra* exploran temas centrales tales como dislocación cultural, pérdida de pertenencia y discriminación.

En ambos casos, estos poemas son un buen ejemplo de su poética de identidad en la que la lengua se convierte en el espacio lingüístico de lucha en la construcción de identidades culturales *otras*. En Julia Álvarez se hace palpable una hibridez lingüística en su bilingüismo que es la base de su poema, donde el cambio de códigos es fundamental para la estructura de dicho texto. Ella se apropia de la lengua inglesa y la transforma en su sextina bilingüe, tal como lo plasma en el título. En el caso de Soyinka, cuya lengua materna es el yoruba, su decisión por el inglés como lengua poética es importante, especialmente si tenemos en cuenta que en la década del 60 la tensión entre el uso de las lenguas maternas por encima de las lenguas colonizadoras como estrategia de resistencia ejerce presión sobre los escritores poscoloniales. Por ejemplo, Derek Walcott considera que la decisión de utilizar un inglés estándar es en sí un acto de subversión, ya que al adoptar y adaptar la lengua del «hombre blanco», los sujetos colonizados aprendieron a hablar por sí mismos. (En BOEHMER, 1995: 171) La imitación también permite la subversión. En palabras de Boehmer, la subversión por imitación se puede percibir en lo no dicho o lo implícito en los textos que emerge en forma de ironía, doble sentido, yuxtaposiciones extrañas y quiebres (175). Esto es lo que ocurre en el poema de Soyinka quien opta por el inglés estándar y cuya voz poética es un africano que utiliza la lengua inglesa en forma tan exagerada, a partir del uso de un léxico extremadamente cuidadoso y hasta científico que la desfamiliariza hasta tal

extremo que su interlocutora, una dama inglesa de clase media, no puede llegar a entender. Vemos entonces que la voz poética, a la vez que manifiesta un excelente dominio y conocimiento de la lengua extranjera, juega con el impacto que provoca la utilización de un registro que descoloca y pone fuera de control a la cultura del centro. Así, a partir del uso de la ironía, Soyinka da voz a la poscolonialidad, tantas veces silenciada.

Wole Soyinka recibió el premio nobel de literatura en 1986 y se convirtió en el primer africano en obtenerlo. Es oriundo de Nigeria, una de las ex colonias británicas que logra su independencia del imperio europeo en 1960, dos años antes de la publicación del poema que nos atañe. A su vez, Soyinka pasó parte de la década del 50 en Inglaterra realizando estudios de literatura, de dramaturgia y escribiendo sus propias obras de teatro. La voz poética comparte este trasfondo social y político con el poeta; es un sujeto colonial africano de piel negra que percibe, al igual que Soyinka, la demonización que los de adentro proyectan en los de afuera (ver HOLLIDAY: 69-70).

«Telephone Conversation»¹ es un poema dramático que se presenta en forma de un extenso párrafo poético, escrito en verso libre. En una conversación telefónica, la voz poética dialoga con la encargada de un departamento en alquiler en alguna ciudad de Inglaterra, según lo indican los estereotípicos artefactos culturales que menciona –la tradicional cabina telefónica, el buzón de correo y los ómnibus de dos pisos. En ese intercambio intentará revertir la demonización del *otro cultural* mostrando una sagacidad verbal que sorprende al lector por su ingenio y que supera la capacidad de la encargada de seguir la conversación. Esto genera una serie de malos entendidos, a partir de específicos juegos lingüísticos, que rondan alrededor del color de piel del posible inquilino, trayendo a la superficie el verdadero conflicto, la construcción del otro de raza negra como salvaje, inadaptado e ignorante, aún ante la presencia contundente de un otro que no responde a ese estereotipo. La ceguera cultural de la dama es una constante a lo largo de todo el intercambio. En el diálogo, si bien la mujer se presenta como perteneciente a la clase media inglesa, sus intervenciones en el intercambio aparecen en letra mayúscula generando tensión en el lector, que no puede evitar reconocer el uso de la mayúscula en el texto escrito como marca de violencia verbal, en este caso acentuado también por la ausencia de expresiones de cortesía. Esta ausencia es significativa, sobre todo porque estas marcas lingüísticas rigen los intercambios verbales en la sociedad inglesa, marcas que indican respeto al interlocutor.

La voz poética es culta, maneja un lenguaje elaborado, que pone de relieve el conflicto que subyace y que se hace palpable en las breves intervenciones de la mujer. En la segunda línea el vocablo «indiferente», al referirse a la locación del inmueble, provoca el primer quiebre ya que nada de lo que aquí ocurre es indiferente al otro. Quisiéramos destacar el uso de las siguientes palabras concadenadas: «confesión», «prevenir/advertir», «viaje en vano», «africano» y «silencio». La voz poética se confiesa, y en esta confesión juega con lo no dicho, con lo implícito y no revela su color de piel, solo dice ser africano. Esto provoca un silencio ensordecedor en el otro lado de la línea. Aquí hay un doble silencio: por un lado, la mujer que no puede articular palabra al escuchar la confesión y lo no dicho, el color de piel, que se encuentra implícito en la palabra africano. Este silencio revela e ilumina el diálogo, resalta el estereotipo y la ecuación a la que llega el lector es que ser africano es, para la cultura de adentro, sinónimo de raza negra, y el viaje en vano que el africano quiere evitar destaca la discriminación racial. La indiferencia con respecto a la locación del inmueble deja de ser tal a la luz de esta información en la que una persona de raza negra no es bienvenida a compartir los espacios sociales de la cultura dominante. Este conocimiento que surge de la experiencia de migración se condensa en la confesión y en la advertencia que la voz poética realiza, voz que aparenta sentirse culpable por ser portadora de ese color de piel. Esta aparente culpa es su estrategia para poder decir lo que de otro modo le sería negado, la arbitrariedad de los parámetros que rigen las relaciones entre el adentro y el afuera. La mujer realiza tres breves intervenciones y todas rondan alrededor de su color de piel. El término que se repite en cada uno de sus parlamentos es la palabra «dark» (oscuro). Todo lo que le interesa es saber cuán oscura es su piel. Sus preguntas directas y carentes de sutileza, en parte alimentadas por el sentimiento de culpa del otro cultural, señalan el lugar social inferior que la mujer le asigna al africano, por lo que la voz poética decide responder en forma oblicua ofreciendo una variedad de posibles grados de color para describir una gama de tonos entre los que destaca «West African Sepia» y «Brunnette». La mujer desconoce estos términos, lo que le provoca incomodidad por no poder ser una interlocutora válida en este intercambio y vuelve a insistir una y otra vez sobre cuán oscuro es, reduciendo el color de la piel al binario blanco –

negro. La voz responde a esta reducción binaria con una fragmentación de su cuerpo que le permite ofrecer ejemplos cada vez más variados sobre su posible color de piel abarcando toda la gama de colores, desde el rubio oxigenado de las palmas de su mano hasta el negro azabache de sus nalgas, producto de tanto roce al sentarse. La mujer ya no articula palabra, la multiplicidad de posibles colores desafía su mirada binaria y le impide encasillar a este africano en su esquema mental. La mención de sus nalgas azabache es una ofensa que no está dispuesta a escuchar y cuelga el teléfono. Como cierre, la voz propone un encuentro para que ella pueda ver por sí misma sin especificar qué es lo que quiere mostrar, si al ser humano o solo a una parte del todo, en este caso sus nalgas. En esta última línea, la voz africana cierra el diálogo con una pregunta final que abre espacio a la reflexión. En ningún momento la dama se plantea la posibilidad de haber sido ella también ofensiva en su discurso, lo que deja al descubierto su propio racismo como miembro de la cultura del centro.

Julia Álvarez, por su parte, también se encuentra en viaje dentro del centro. Su biculturalidad y bilingüismo la posicionan en los márgenes de la cultura dominante, en un espacio *entre* culturas. En su poema, al igual que Wole Soyinka, va a subvertir el discurso hegemónico utilizando una composición poética de origen latino, la sextina, que surge en el siglo XII en Francia para hacerse muy popular en el renacimiento hasta llegar al siglo XX con poetas anglosajones tales como Pound, Eliot, Auden, Ashbery y Marianne Moore, entre otros. Álvarez por su parte se apropia de la sextina y, como plantea Boehmer, lo hará a partir de yuxtaposiciones extrañas, en este caso el cambio de códigos. A diferencia de «Telephone Conversation», su poema «Bilingual Sextina»² recupera la nostalgia de un pasado en tierras de habla hispana, lengua que sirve de puente para expresar una cosmovisión que nada tiene que ver con el contexto anglosajón en el que la voz poética se encuentra en el presente. Este juego entre el pasado y el presente, entre el inglés y el castellano lidia con la pérdida de identidad cultural, de dislocación, e intenta construir un espacio híbrido de construcción de nuevos contextos de pertenencia comunitaria.

La sextina consta de seis estrofas de seis versos y una final de tres. Una de las características más sobresalientes es el reemplazo de la rima tradicional por el uso de palabras, en general sustantivos, que cierran los versos y que se repiten en cada una de las estrofas a partir de un orden predeterminado. La estrofa de cierre incluye estas seis palabras, dos por verso, en el medio y al final. Esta repetición le da cohesión y unidad al poema y convierte a esos vocablos en centrales para la interpretación del significado de toda la composición. Las palabras que elige Álvarez para su poema son «said», «English», «closed», «words», «nombres» y «Spanish». El conflicto queda así planteado; la tensión entre dos lenguas se hace evidente en esta elección. Se trata del hablar, del nombrar en dos lenguas diferentes. Y entre medio el término «closed» que cierra, que restringe, que limita y oscurece. En este juego, Álvarez subvierte la estructura tradicional al utilizar indistintamente el inglés y el castellano en estas seis palabras. Así como Soyinka resalta la voz del centro, percibida como agresiva, por el uso de mayúsculas, Álvarez elige la bastardilla para destacar la voz latina del texto en inglés de manera tal que el lector no puede dejar de notar su presencia perturbadora. En este caso, la bastardilla entonces aporta una segunda marca, que se suma a la marca que conlleva la presencia del castellano en la sextina.

Claire Kramsch afirma que en la relación entre lengua y cultura, la lengua expresa, encarna y simboliza la realidad cultural de los sujetos que la hablan (KRAMSCH, 1993). En consecuencia, la dificultad de la voz poética es justamente la imposibilidad de traducir la cosmovisión de una lengua a otra, lo que provoca en el sujeto la dislocación cultural y la pérdida de pertenencia. Desde esta perspectiva, las seis palabras clave del poema son cápsulas culturales, sobre todo el término «nombres» como la voz poética lo señala en la segunda estrofa, cuando todas aquellas cosas que formaron parte de su vida en un mundo anterior al inglés pasaron de ser sol, tierra, cielo, luna para ser *sun, earth, sky, moon*. Esa estrofa finaliza con «*language closed*» marcando el límite, la frontera, la imposibilidad de seguir. Esta estrofa a su vez evoca el texto bíblico del Génesis, de la creación del mundo, y del paraíso perdido. Es la isla hispana en el Caribe enmarañada con la niñez ese paraíso perdido donde el mundo empezaba a tener sentido, donde las palabras daban nombre a las cosas y construían significado.

Vemos entonces cómo ambos poetas, a partir de haberse apropiado de la lengua inglesa, comparten una estrategia de subversión lingüística que desafía al discurso hegemónico del centro. Como plantea Homi Bhabha, los poemas han construido un espacio «entre» donde el significado de los símbolos culturales no tiene una unidad primordial ni fija y donde es posible que los mismos signos puedan ser apropiados, traducidos, revisitados y leídos con una perspectiva nueva (HOMI BHABHA, 2004). Ya sea a partir de la ironía o de la nostalgia, del poema dramático en verso libre o de la sextina bilingüe, Soyinka y Álvarez han dado voz a la marginalia que tiene algo que decir sobre el racismo y la exclusión.

Bibliografía

- ~BHABHA, H., *The Location of Culture*, Londres y Nueva York, Routledge Classics, 2004 [1994].
- ~BOEHMER, E., *Colonial and Post Colonial Literature*, Oxford y Nueva York, Oxford University Press, 1995.
- ~HOLLIDAY, A., *Intercultural Communication and Ideology*, Londres, SAGE, 2011.
- ~KRAMSCH, C., *Context and Culture in Language Teaching*, Oxford, Oxford University Press, 1993.
- ~MELLINO, M., *La crítica poscolonial: descolonización, capitalismo y cosmopolitismo en los estudios poscoloniales*, Traducido por Alfredo Grieco y Bavio, Buenos Aires, Paidós, 2008.

Notas

- ¹ «Telephone Conversation» (1962)
By Wole Soyinka

The price seemed reasonable, location
Indifferent. The landlady swore she lived
Off premises. Nothing remained
But self-confession. «Madam,» I warned,
«I hate a wasted journey-I am African.»
Silence. Silenced transmission of
Pressurized good-breeding. Voice, when it came,
Lipstick coated, long gold-rolled
Cigarette-holder pipped. Caught I was foully.
«HOW DARK?» ... I had not misheard... «ARE YOU LIGHT
OR VERY DARK?» Button B, Button A. Stench
Of rancid breath of public hide-and-speak.
Red booth. Red pillar box. Red double-tiered
Omnibus squelching tar. It was real! Shamed
By ill-mannered silence, surrender
Pushed dumbfounded to beg simplification.
Considerate she was, varying the emphasis-
«ARE YOU DARK? OR VERY LIGHT?» Revelation came.
«You mean-like plain or milk chocolate?»
Her assent was clinical, crushing in its light
Impersonality. Rapidly, wave-length adjusted,
I chose. «West African sepia»-and as afterthought,
«Down in my passport.» Silence for spectroscopic
Flight of fancy, till truthfulness clanged her accent
Hard on the mouthpiece. «WHAT'S THAT?» conceding
«DON'T KNOW WHAT THAT IS.» «Like brunette.»
«THAT'S DARK, ISN'T IT?» «Not altogether.
Facially, I am brunette, but, madam, you should see
The rest of me. Palm of my hand, soles of my feet

Are a peroxide blond. Friction, caused-
Foolishly, madam-by sitting down, has turned
My bottom raven black-One moment, madam!»-sensing
Her receiver rearing on the thunderclap
About my ears-«Madam,» I pleaded, «wouldn't you rather
See for yourself?»

² «Bilingual Sestina» (1995)

By Julia Álvarez

Some things I have to say aren't getting said
in this snowy, blonde, blue-eyed, gum chewing English,
dawn's early light sifting through the *persianas* closed
the night before by dark-skinned girls whose words
evoke *cama*, *apoyento*, *suenos* in *nombres*
from that first word I can't translate from Spanish.

Gladys, Rosario, Altagracia-the sounds of Spanish
wash over me like warm island waters as I say
your soothing names: a child again learning the *nombres*
of things you point to in the world before English
turned *sol*, *tierra*, *cielo*, *luna* to vocabulary words-
sun, *earth*, *sky*, *moon*-language closed

like the touch-sensitive *morivivir*. whose leaves closed
when we kids poked them, astonished. Even Spanish
failed us when we realized how frail a word
is when faced with the thing it names. How saying
its name won't always summon up in Spanish or English
the full blown genii from the bottled *nombre*.

Gladys, I summon you back with your given *nombre*
to open up again the house of slatted windows closed
since childhood, where *palabras* left behind for English
stand dusty and awkward in neglected Spanish.
Rosario, muse of *el patio*, sing in me and through me say
that world again, begin first with those first words

you put in my mouth as you pointed to the world-
not Adam, not God, but a country girl numbering
the stars, the blades of grass, warming the sun by saying
el sol as the dawn's light fell through the closed
persianas from the gardens where you sang in Spanish,
Esta son las mananitas, and listening, in bed, no English

yet in my head to confuse me with translations, no English
doubling the world with synonyms, no dizzying array of words,
-the world was simple and intact in Spanish
awash with *colores*, *luz*, *suenos*, as if the *nombres*
were the outer skin of things, as if words were so close
to the world one left a mist of breath on things by saying

their names, an intimacy I now yearn for in English-
words so close to what I meant that I almost hear my Spanish

blood beating, beating inside what I say *en ingles*.

Crítica y traducción: Walter Benjamin, lector de Marcel Proust

María Esperanza Belforte

UBA/CONICET

La relación de Walter Benjamin con los escritos de Marcel Proust se estableció mediante dos abordajes distintos pero a la vez complementarios: Benjamin por un lado traduce y, por otro lado, se convierte en crítico de la obra proustiana. Ambos caminos, el de la traducción y el de la crítica, son resignificados por Benjamin no sólo en los casos en los que la recepción se hace explícita sino también en trabajos que se extienden más allá del interés específico en el narrador francés. Traducir es para Benjamin una técnica¹, pero también una forma que expresa la traducibilidad propia del original (GS IV/1: 10)² en la que éste se eleva y se purifica lingüísticamente. Este movimiento no puede permanecer ni lograrse acabadamente pero logra transplantar el original a un ámbito lingüístico más definido³.

Criticar en el marco del pensamiento benjaminiano, implica, por su parte, no sólo el análisis de una obra sino también su transformación. Si bien el concepto de crítica se va modificando a lo largo de los distintos momentos de su filosofía, la crítica constituye para él una forma de resignificación de lo dado. Más aun, en el primer caso, Benjamin se encomienda a la traducción de *Sodoma y Gomorra* hacia 1925 (GS II: 1044)⁴, aunque había ya leído tempranamente el primer tomo de *En busca del tiempo perdido* en 1919. Es decir, comienza la traducción, una vez que ya ha tenido la fuerte decisión de virar sus intereses intelectuales hacia problemáticas que exceden el mero trabajo de crítico literario (WITTE, 1990: 103-104). Se puede encontrar entonces hacia esta época, una incorporación del pensamiento dialéctico que Benjamin emplea con riguroso esmero en su lectura de Proust. La apropiación llevada a cabo distingue nociones que son separadas de la obra original para recomponer su sentido al interior de un nuevo texto que Benjamin construye ya sea mediante el ensayo, como en el caso de «Para una imagen de Proust», ya sea en el contexto de su proyecto sobre los pasajes de París que, tuviera la estructura que tuviera, incorpora ciertas imágenes y concepciones proustianas para retomarlas desde una nueva perspectiva.

En este sentido se puede diferenciar dos períodos interpretativos en la lectura de Proust. Una perspectiva marcadamente crítica se devela en un segundo acercamiento de Benjamin a Proust cuando vuelve a leerlo después de cinco o seis años, como lo explica en una carta a Gershom Scholem el 5 de julio de 1932 (GB IV: 108-109).

Este proceso de destrucción para la construcción y resignificación interpretativa de una obra contiene doblemente un aspecto negativo y uno positivo y no se mantiene, como suele presentarse a menudo en lecturas de corte pos-estructuralista, en la mera destrucción de la unidad de la obra. La fragmentación de la unidad recibe su sentido de la yuxtaposición de elementos incorporados en la nueva configuración. La crítica como forma acabada del pensamiento cae bajo las generalidades de éste: es posible, según Benjamin, actuar desde un lugar de afirmación sin reservas, pero no, pensar (GS III: 392-399). Pero por otro lado, la crítica, para ser una crítica radical, debe retornar a un nivel de conciencia (GS VI: 162). La crítica entonces posee un componente de negatividad que tiende a quebrar, a hacer pedazos el objeto analizado para retornar desde esa fragmentación a un nuevo momento de la conciencia.

Así, una serie de nociones se descubren en la apropiación benjaminiana de las narraciones proustianas que son resignificadas lentamente hasta convertirse en conceptos centrales del proyecto sobre los pasajes de París:

1. la noción de memoria involuntaria
2. la noción de despertar
3. la concepción aurática proustiana

Los tres elementos involucran a su vez una ruptura de las categorías espacio-temporales de la tradición que Benjamin incorporará a su proyecto político de los últimos años. Pero quizás el interés más determinante que encuentra Benjamin en Proust es en cierto grado un tipo de pensamiento alternativo a las tradiciones que lo rodean: el fascismo y el comunismo. Si bien en muchos aspectos cercano a este último, Benjamin intenta constantemente conservar su independencia intelectual de toda forma institucionalizada de pensamiento. Es así que en pleno viaje a Moscú, la tarea de traducción de Proust presenta aristas seductoras para la crítica a las políticas del Partido. Una experiencia tan iluminadora como la del amor no puede ser pasada por alto en un contexto de transformación histórica en sentido profundo. Tras unas semanas de permanencia en Moscú, escribe en su diario el 30 de diciembre de 1926:

Aquí todo lo técnico es sagrado; no hay nada que se tome más en serio que la técnica. Y sobre todo el cine ruso desconoce por completo el erotismo. La trivialización de las relaciones amorosas y sexuales es, como bien es sabido, algo inherente al credo comunista. El presentar en el cine o en el teatro, enredos amorosos trágicos, sería considerado como propaganda contrarrevolucionaria. (BENJAMIN, 1990: 72)

Está, en ese contexto, en plena tarea de trabajo de traducción de la obra del narrador francés. La problemática moral que aborda la obra de Proust, sugiere a Benjamin un camino alternativo a esa mirada monolítica que advierte en su viaje a la Unión Soviética prácticamente diez años antes de lo que lo haría André Gide. Este camino es de especial interés para Benjamin ya que constituye una alternativa a la respuesta vitalista a la crítica de la moral. Benjamin se posiciona en todo momento en la orilla contraria a las tendencias irracionistas de la escuela de George o, aun más marcadamente de las de los revolucionarios conservadores durante la república de Weimar, aunque no deja de advertir la necesidad de una modificación radical en las concepciones tradicionales de la experiencia humana. De allí que la noción de vida subyacente en el pensamiento proustiano interese profundamente a Benjamin no solamente por su contenido sino por la manera en que presenta una destrucción de la teoría tradicional de lo vital. En una carta a Hofmannsthal el 23 de febrero de 1926 escribe desde Berlín (GB III: 121):

Proust da una imagen de la vida completamente nueva en la que hace del paso del tiempo su medida. Y el lado más problemático de su genio consiste en la total eliminación de lo moral junto a una suprema sutileza en la observación de todo lo físico y lo espiritual.

Benjamin habla aquí de una «completa eliminación de lo moral» y de las múltiples impresiones que el texto proustiano le sugiere como un procedimiento experimental llevado a cabo en el inmenso laboratorio de la narrativa proustiana. Asimismo reconoce la dificultad de traducir aquello que en alemán sólo puede producir tensiones con el original francés (GS III, 121). La apuesta de Benjamin es en este sentido doble y al mismo tiempo claramente dialéctica: la técnica de la traducción como forma se pone al servicio de un fin metafísico: hacer aparecer el original en una materialidad lingüística otra que lo conserva y lo transforma. Esa completa eliminación de la moral proustiana debe tomar la palabra en alemán para elevar el sentido original del texto primario a un estadio que, si bien, momentáneo e intermitente, hace de la obra su representación más acabada. No es en el original mismo en donde aparece intermitentemente esta posibilidad expresiva sino en el movimiento llevado a cabo en la traducción que pone en juego las semejanzas lingüísticas fundadas en última instancia en una lengua primera y originaria. La tarea del traductor (*Die Aufgabe des Übersetzers*) es, sin embargo, una tarea técnica en un sentido material y pone en juego aquello que está presente en todo momento en el pensamiento de Benjamin: la preocupación por la posteridad de las obras como la determinación objetiva y material de la vida en la historia. La tarea del traductor coincide en este punto con la tarea del

filósofo: abarcar toda la vida natural por medio de la vida más amplia de la historia. La supervivencia de las obras es el medio de lo vivido, en donde la vida le permite al hombre ser reconocida.⁵ Esta concepción de la vida proustiana junto a su noción de tiempo y de la memoria sirve a Benjamin como molde en el que reconstruir una concepción vital de lo político que, arraigada en la historia, pudiera reconfigurar las bases vitales del hombre desde un fundamento metafísico pero a la vez dialéctico. Proust es traducido a la materialidad de la lengua alemana y su pensamiento reelaborado en el marco de una tarea intelectual ya no solamente lingüística sino también filosófica.

Por otra parte, aunque la cercanía de Benjamin a ciertas concepciones como las de memoria o despertar en Proust no puede negarse, existen diferencias determinantes que los posicionan en perspectivas marcadamente divergentes.

a. El primer punto a tener en cuenta para diferenciar sus pensamientos tiene que ver directamente con la noción de felicidad que supone la obra de Proust y que propone una posibilidad de dicha a partir de la recuperación, mediante la escritura, de esa «vida pura conservada pura» que trae al presente la memoria involuntaria. Para el narrador francés, la felicidad está en el pasado, es el tiempo quien se ocupó de destruirla. Por ello el arte es la forma de eternizar esa felicidad y de vencer al tiempo. La búsqueda de un tiempo perdido en el pasado es la búsqueda de una dicha que siempre es pretérita. La distancia respecto de Benjamin es profunda en este aspecto. Se ha relacionado la idea de redención benjaminiana con la categoría judía de *Zekher*, que no designa la conservación en la memoria de los acontecimientos del pasado sino su reactualización en el presente⁶. Para Benjamin, la felicidad tiene sentido a partir de una redención del pasado en función del presente. El pasado contiene una promesa de futuro destruida que imposibilita un presente redimido. Sin esa redención no existe, ni existió, felicidad posible⁷.

b. En este sentido, y aquí aparece la segunda diferencia, la felicidad está asociada en Proust no solamente al pasado sino a un pasado individual. Pero, para Benjamin, la búsqueda de lo perdido en el pasado tal como la lleva a cabo Proust posee un interés metodológico que debe ser ampliado, trasladado a un nivel colectivo. Los sueños de ayer son sueños colectivos que se perdieron en el camino del progreso y que en las ruinas, en los fragmentos, se encuentran desperdigados. La diferencia a destacar en este punto está relacionada con el materialismo de Benjamin y la preeminencia de lo objetivo sobre lo subjetivo. En el aniquilamiento del objeto llevado a cabo por el idealismo, los fenómenos habían perdido su capacidad de mostrarse como productos de la historia. Por ser productos históricos, esto es, resultado del trabajo humano, los objetos contienen un pasado no individual sino social que Benjamin explícitamente se propone recuperar.

c. En este punto es posible plantear una tercera diferencia entre Proust y Benjamin: el alejamiento de este último de los elementos platónicos que aparecen en su estudio sobre el *Trauerspiel*. Este distanciamiento, que se evidencia en la frase de *Das Passagen-Werk*: «Das ist so wahr, dass das Ewige jedenfalls eher eine Rüsche am Kleid ist als eine Idee» (GS V/1: 578), señala una distancia radical respecto de Proust que podría resumirse en la idea de que Benjamin resignifica el momento del despertar proustiano al darle un giro materialista. El despertar se convierte en «Jetzt der Erkennbarkeit», ahora no ya como experiencia subjetiva de lo eterno, sino como revelación de la eternidad contenida en los objetos históricos, es decir, su ser productos humanos ocultos tras un velo mítico.

d. Frente a lo anteriormente dicho, una cuarta diferencia a tener en cuenta está dada en el sentido otorgado a la noción de recuerdo, en especial en *Das Passagen-Werk* y en su trabajo sobre el concepto de historia. Allí, el recuerdo posee un rol constructivo⁸, no repite o recoge el acontecimiento del pasado sino que crea una nueva forma. Benjamin sostiene que no se trata de

reconstruir lo acontecido tal como realmente fue: aquí, la noción de recuerdo se convierte en fundamento de una concepción historiográfica antihistoricista⁹.

Aquí el interés de Benjamin parece estar inclinado a definir el ser de la memoria involuntaria no como causa sino como una condición o estado (*Beschaffenheit*) de la imagen del recuerdo¹⁰. También en *Crónica de Berlín* se refuerza esta idea con la metáfora de la excavación arqueológica que debe ser guiada por un plan. Son esas imágenes del recuerdo las que son recuperadas por Benjamin debido a que en ellas puede surgir una constelación de pasado y presente que rompa con la continuidad de la memoria histórica lineal y progresiva.

e. Finalmente puede plantearse una distancia en la concepción de la memoria en relación con el grado de importancia otorgado al recuerdo consciente. Detlev Schöttker sostiene que Benjamin se aleja de Proust en tanto lo espontáneo y lo no espontáneo de la rememoración no son en su pensamiento mutuamente excluyentes. Esta posición, que en general tiende a ser compartida por los comentaristas, podría ser puesta en duda si se recupera el trabajo sobre Sainte-Beuve debido a que allí la inteligencia es revalorizada en una función de alguna manera complementaria a la de lo instintivo.

El texto que se menciona para dar cuenta de este fuerte alejamiento de Proust es *Infancia en Berlín*. En tanto búsqueda de una alternativa literaria, este trabajo muestra una reflexión consciente sobre la actualidad de lo recordado que lejos estaría de la «vida pura conservada pura» de la que habla Proust.

Finalmente, esta alternativa a la narración tradicional parece encontrarla Benjamin en el quiebre de la linealidad, el *shock* de imágenes y sensaciones que narran desde la discontinuidad como ruptura del principio de continuidad épica de la antigua mnemotécnica.

Producto de este doble movimiento de espejo en el que Benjamin se refleja, la obra del novelista francés le permite no solamente identificar elementos para la destrucción de la apariencia fantasmagórica de lo real, tal como se observa en *Das Passagen-Werk*, sino también construir una teoría del despertar en clave política que incorpore aspectos de lo humano que fueron excluidos de la tradición marxista revolucionaria. La experiencia vivida constituye de esta manera un modelo en miniatura de esa experiencia colectiva mayor que Benjamin aborda desde distintos contenidos utópicos. La literatura de Proust pone de manifiesto cómo la memoria se convierte en un elemento central para dicha teoría de la experiencia. En una carta a Adorno de 1940, Benjamin escribe: «No tengo motivos para ocultarte el hecho de que las raíces de mi 'teoría de la experiencia' pueden ser rastreadas retrospectivamente en un recuerdo infantil» (*GB V*: 444). La inclusión del tema de la infancia en una instancia metodológica del proyectado libro sobre los pasajes parisinos confirma esta estrecha relación entre la teoría de la experiencia y los recuerdos infantiles que Benjamin recupera de Proust. La ampliación del foco de atención lo lleva, sin embargo, a conservar la técnica proustiana y a desechar el objeto de análisis: la concepción eleática de la felicidad (*GS II*: 1060) de una infancia individual es traducida a términos colectivos y reconfigurada en la forma de una intemporalidad perdida en contenidos utópicos como en el caso de la teoría de los falansterios de Fourier, los cuentos infantiles o en los elementos de un Paraíso Perdido que Benjamin siempre recupera incluso en sus escritos más materialistas.

La traducción de Benjamin se combina con la crítica que construye a partir de esa descomposición de la narrativa proustiana en la que encuentra una fuente inagotable de elementos que sirven a una teoría de la experiencia. Ésta se volcará al servicio de una apuesta política en los últimos años y tomará como modelo la concepción subjetiva del individuo del escritor francés, que no solamente hace estallar la ideología burguesa al poner en cuestión su moral sino que pone en el centro de su narración una forma del tiempo y del espacio que socava la concepción liberal del individuo. Esta descomposición del sujeto individual sirve entonces de matriz para la concepción colectiva de un sujeto revolucionario en el proyecto de los pasajes y le permite a Benjamin construir ese sujeto colectivo de manera independiente de las nociones de masa de la época. La noción de infancia entonces, que en Proust posee un lugar central a nivel

subjetivo, adquiere en el proyecto de Benjamin una función medular al convertirse en una metáfora de la historia que al mismo tiempo posee en el proyecto una función metodológica. La infancia de la historia del siglo XX, el siglo XIX, es resultado de ese sujeto colectivo que soñó la felicidad de una eterna infancia individual y despertó en una pesadilla. La tarea de traducir ese sueño a un despertar presente es la tarea política a la que se encomienda Benjamin cuando diagnostica un posible despertar a partir de la traducción lingüística y conceptual de la teoría de la memoria, del ámbito francés al ámbito de lo humano en el contexto del capitalismo.

Traducir y criticar, de esta manera, son dos trabajos de la palabra que implican no un decir sino un mostrar que eleva el original a una forma más acabada y universal: la concepción de la vida proustiana como cosmovisión de tipo vital, adquiere en el proyecto de Benjamin un fundamento material al ser reconocida en la historia.

Bibliografía

- ~BENJAMIN, W., *Gesammelte Schriften*, 7 tomos, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1972.
- ~BENJAMIN, W., *Gesammelte Briefe*, 6 tomos, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1995.
- ~BENJAMIN, W., *Diario de Moscú*, Madrid, Taurus, 1990.
- ~BUCK-MORSS, S., *Dialéctica de la mirada*, Madrid, Visor, 2001.
- ~BRODERSEN, M., *Walter Benjamin. A Biography*, Nueva York, Verso, 1997.
- ~OPITZ, M. y WIZISLA, E., (eds.), *Benjamins Begriffe*, 2 tomos, Frankfurt a/M, Suhrkamp, 2000.
- ~DARBY, D., «Photography, Narrative, and the Landscape of Memory in Walter Benjamin's Berlin», en *Germanic Review*, vol. 75, N.º 3 (2000), pp. 210-225.
- ~PROUST, M., *À la recherche du temps perdu*, 4 tomos (ed. J. Y. Tadié), París, La Pléiade-Gallimard, 1987-89.
- ~PROUST, M., *Contre Sainte-Beuve*, (P. Clarac e Y. Sandre), París, La Pléiade-Gallimard, 1971.
- ~SZONDI, P., «Hope in the Past: On Walter Benjamin», en *Critical Inquiry*, vol.4, N.º 3 (1978), pp. 491-506.
- ~WIGGERSHAUS, R., *La escuela de Francfort*, México, FCE, 2010.
- ~WITTE, B., *Walter Benjamin, una biografía*, (trad. A. Bixio), Barcelona, Gedisa, 1990.

Notas

¹ La concepción de traducción como técnica aparece en las notas del manuscrito Ms 1344-1346 de aproximadamente 1935 o 1936 bajo el título «La Traduction - Le pour et le contre». Aunque aquí la aproximación conceptual al análisis de la traducción es distinta de la de 1924, no implica necesariamente una contradicción con la intención más metafísica del primer escrito. Sí resulta en cambio importante destacar la continuidad y relevancia dada por Benjamin al problema durante distintos períodos de su pensamiento.

² Se cita aquí las obras de Benjamin según la edición de R. Tiedemann H. Schweppenhäuser, *Gesammelte Schriften*, 7 tomos, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1972 y ed. siguientes. (En adelante GS).

³ El texto original dice: «Übersetzung verpflanzt also das Original in einen wenigstens insofern –ironisch–endgültigeren Sprachbereich, als es aus diesem durch keinerlei Übertragung mehr zu versetzen ist, sondern in ihn nur immer von neuem und an andern Teilen erhoben zu werden vermag.» (GS IV/1: 15).

⁴ Ver carta 447, del 5 de agosto de 1925 (GB III: 74).

⁵ El texto sostiene: «Daher entsteht dem Philosophen die Aufgabe, alles natürliche Leben aus dem umfassenderen der Geschichte zu verstehen. Und ist nicht wenigstens das Fortleben der Werke unvergleichlich viel leichter zu erkennen als dasjenige der Geschöpfe?» (GS IV/1: 11).

⁶ Véase Stéphane Mosès, *El ángel de la historia*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 131.

⁷ Tal vez podría discutirse en este punto las continuidades y diferencias con una noción de felicidad en su pensamiento temprano, especialmente en relación con la teoría del lenguaje y la expulsión del paraíso.

⁸ Detlev SCHÖTTKER, «Erinnern», en *Benjamins Begriffe*, tomo 1, Frankfurt, Suhrkamp, 2000, p. 265 ss.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

Hybridité et invention dans la littérature brésilienne

Maria Luiza Berwanger da Silva

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Aucune culture ne se pense et ne se représente sans penser son propre « ailleurs » en elle même [...]. Le travail social et culturel des sociétés sur elles-mêmes est ce travail de négociation et de reconnaissance [...] ce droit à l'égalité pour un individu et pour une communauté trouve sa formulation concrète dans des facteurs expressifs (BESSIERE, 2002: 446-447).

[...] mélange de modes d'être nouveaux et anciens et qui est, au total, la production d'une différence universalisante (BESSIERE, 2005: 19).

Rélocalisées dans la Littérature Brésilienne, ces « notes », ainsi nommées par le critique comparatiste Jean Bessière, rejoignent la réflexion de l'écrivain Machado de Assis dans l'essai intitulé : *Instinct de nationalité* (*O Novo Mundo*, 2005), essai où Machado de Assis configure, à sa façon, le droit à une parole qui avoue la cartographie de la race brésilienne, plurielle et diffractée :

Quiconque examine la littérature brésilienne actuelle peut lui reconnaître d'emblée, comme principal caractère, certain instinct de nationalité. Poésie, roman, toutes les formes littéraires d'expression de la pensée cherchent à se revêtir des couleurs du pays, et l'on ne peut nier que cette préoccupation soit signe de vitalité et laisse bien augurer de l'avenir [...]. Ce que l'on doit exiger d'un auteur, c'est avant tout, un sentiment intime qui en fasse un homme de son temps et de son pays, alors même qu'il évoque des thèmes éloignés dans le temps et dans l'espace (*Revue Europe*, 2005: 13-15).

Dans cet essai, anticiper la conception contemporaine de l'hybridité comme processus de négociation des données culturelles mises en oeuvre par l'individuel et par le collectif, équivaut, dans un certain sens, à définir le projet de l'hybridité brésilienne comme récupération des mélanges métisses perdues (ou quelque peu oubliés) pour les diffracter ; comme si toute cartographie nationale ne prenait son sens et sa vitalité que dans cette transgression géographique et subjective. De même, la remarque lucide de Machado de Assis sur la présence des colonisateurs dans le territoire brésilien, ne s'y inscrit que sous forme de mémoire résiduelle à diluer. C'est cette remarque qui se fera médiation exemplaire au passage souhaité des plusieurs expressions individuelles et communautaires à des sujets et à des communautés autres. Ajoutons encore que cette dimension, dans la mesure où elle réitère les figurations de l'Autre, au sein même du dialogue qu'un sujet brésilien établit avec un autre brésilien considéré comme Altérité proche et matricielle, estampe aussi le déplacement vers le national et vers le transnational, (ce transnational compris comme l'Amérique Latine, l'Europe, voire même l'Occident et l'Orient). Ainsi donc, tout en configurant « l'instinct de nationalité » comme couleur locale irradiée de l'un au divers (proche et lointain), Machado de Assis se fait porte-parole des perspectives contemporaines vouées à la planétarisation, lorsque cette planétarisation ne cesse de traduire ses effets de résonance sur l'individuel et sur le collectif, l'un et l'autre désirant nommer la pluralité historique brésilienne affranchie des impositions coloniales et post-coloniales. Si, d'une part, l'ensemble de la pensée de Machado de Assis retrouve celle de Victor Segalen concernant les images de l'Autre et que tous les deux apportent de la vérité théorique, critique et poétique au corpus brésilien, d'autre part, leur pensée peut capter dans l'oeuvre transdisciplinaire de l'intellectuel Mário de Andrade le lieu et l'acte de la parole-synthèse, de celle qui dit l'identité partagée et en continuel processus de transgression des seuils ethniques, culturels et artistiques : les imprimer sur la page en blanc comme désir de resituer le littéraire ailleurs, dans le monde, sans, pour autant, le figer dans des

limites définitives. En un mot : la production de Mário de Andrade traduit, avant tout, cette conscience culturelle des figurations provisoires de toute quête identitaire.

Deux oeuvres de cet écrivain brésilien représentent la productivité du métissage et de l'hybridité pour la composition artistique brésilienne : *Macounaïma* et *L'Apprenti Touriste*, oeuvres qui revendiquent la reconnaissance de la Littérature Brésilienne dans la « république mondiale des Lettres ». Le personnage de Macounaïma, tout en célébrant le droit à une figure impure vue comme archive de l'imaginaire brésilien, dans lequel l'expression orale et l'écrite entrelacées dénoncent ironiquement la légitimité de la parole ethnique plurielle et toujours à resymboliser et *L'Apprenti Touriste*, tout en masquant le produit du regard qui filtre de la fable du lieu les images à être transmises à cette langue impure, ces deux oeuvres montrent qu'une fois sous l'égide de l'impur, l'hybridité peut dépasser les contraintes territoriales et ethniques. Marquer dans la production de Mário de Andrade ce dialogue autotextuel permettrait de configurer son oeuvre comme image accomplie de l'hybridité brésilienne dans son tissage de l'invention de la brésilianité, de celle qui donne suite au projet de *l'Instinct de Nationalité* de Machado de Assis. De cette façon, le prolongement de la voix de Machado de Assis dans Mário de Andrade permet d'affirmer que la cartographie de la subjectivité de l'homme brésilien ne s'accomplit que dans le débordement des marges établies, le soit-il de nature symbolique ou non symbolique.

Professeur de musique, poète, traducteur, théoricien, critique d'art et chercheur enclin à la récupération des mythes et du folklore disparus, Mário de Andrade fixe dans le rythme les accents d'une subjectivité et d'une communauté de races entrecroisées ; cette expression de la mosaïque culturelle brésilienne trouve l'une de ses traductions exemplaires dans la production de cet auteur sur la danse, à l'exemple des suivants fragments poétiques :

Je suis le compas qui unit tous les compas
Et avec la magie de mes vers
En créant des ambiances lointaines et pieuses,
Je transporte en des réalités supérieures
La mesquinerie de la réalité.
Je danse en poèmes multicolores !
Clown ! Mage ! Fou ! Juge ! Enfant !
Je suis un danseur brésilien !
Je suis un danseur et je danse !
Et dans mes pas conscients
Je glorifie la vérité des choses existantes
En fixant des échos et des mirages
Je suis un tupi en jouant du luth
[...] (ANDRADE, 1987: 166).

Filtrant de ce grain séminal le sentiment qui légitime le droit à l'inégalité, individus et communautés brésiliennes recueillent du mouvement dansant le plaisir d'un triple dépassement : celui de soi-même, celui des autres (proches et lointains) et celui du monde. Vu sous l'angle de cette transgression motivée par le désir d'avouer l'intimité nuancée et métisse, la poéticité des danses brésiliennes, chez Mário de Andrade, expose les mécanismes de fabrication du multiculturel perçus dans leur pulsion intérieure en-deçà et au-delà de la parole qui nomme le

refoulement et le droit à la pluralité ethnique. Disons au passage que cette congrégation harmonieuse des différences concédée par les rites carnavalesques pourrait répondre à la remarque de Jean Bessière sur l'inconvénient du terme « interculturelisme » (449), dans la mesure où cette nomination ne traduit pas le processus de négociation mis en oeuvre par toute pratique d'hybridité. Dans ce sens donc, considérée comme échantillon des figurations de l'hybridité brésilienne, cette perception de la danse estampe toujours l'adhésion de l'intelligence brésilienne à la transtextualité et à une pensée rhizomathique : au Brésil, toute peinture du métissage et de l'hybridité passe par la peinture de la diversité régionale. Signaler dans la géographie brésilienne la composition raciale plurielle en ce qui concerne leurs sites et leurs parages préférentiels, dans le vaste territoire continental, équivaut à dire que l'hybridité permet la transgression de ces sujets métisses entrecroisés à des régions brésiliennes autres, comme si les dimensions territoriales vastes redessinaient la géographie nationale, tout en conformant plusieurs petits pays au sein du grand pays. Mythes, folklore, habitudes culturelles, modes et formes de négocier le droit à la différence trouvent leurs expressions dans le paysage des danses régionales.

Poète de São Paulo, Mário de Andrade avoue sa perplexité face à la danse des « caboclinhos », lors de son voyage à l'Amazones, raconté dans *L'Apprenti Touriste* :

Paraíba, 5 février, 23 heures –Parmi les danses dramatiques de chez nous dont on parle le moins, il y a les « caboclinhos ». La raison du manque de documentation les concernant vient de nos folkloristes presque tous exclusivement hommes de lettres. Ce qui est répertorié dans nos livres de folklore ce ne sont presque uniquement que les expressions intellectuelles du peuple, les prières, les romances, les poésies lyriques, les défis, les palabres. Le reste, silence.

Or, les caboclinhos sont les danses bien caractéristiques. On les danse [...] il n'y a pas de chants et seulement de loin en loin un mot, si schématisé, si pur, qu'il atteint le sommet de la force émotive. Pensez donc : cela faisait déjà plus d'une heure que tous ces gens dansaient, dansaient sans s'arrêter, avec furie [...]. Tout à coup, la Matrone, une des figures importantes de la danse, se lance dans une chorégraphie haletante, brutale, les deux mains sur sa poitrine, retenant la vie [...]. Le sifflet retentit deux fois, tout s'arrête.

Le ballet redémarre et la Matrone enroule une de ses jambes sur l'autre, elle ne soulève déjà plus les pieds du sol. Elle s'agite debout pendant dix minutes, difficile de mourir, comme dans tous les théâtres et dans la vie.

La perfection c'est ça ! Je suis saoul [...]. Je suis sous le choc, je ne sais plus où j'en suis, je suis saoul, c'est sûr, commotion divine, sublime.

La Matrone se défend. Tout à coup, elle se lève, bien vivante. La danse de la mort est finie et la Matrone danse comme tous les vivants, comme vous et moi (ANDRADE, 1983: 241).

Conçues comme médiation de la voix à faire émerger, ces images de la danse et de la musique, lorsqu'elles effectuent la reconnaissance du métissage et de son conséquent exercice d'hybridité, suggèrent la relocalisation de cette reconnaissance et de cet exercice dans le monde ; comme si, « imago-mundi », la région intermédiait le passage du national à la « différence universalisante », image empruntée à Jean Bessière des *Notes sur le métissage et sur ses ambivalences critiques aujourd'hui* (2005), notes qui pourraient synthétiser le processus brésilien dans sa représentation plurielle et multiple.

Reconnaître dans la Littérature Brésilienne les étapes de formation d'une conscience métisse et hybride, migrante du régional au national et au transnational, imposerait la révision des manuels d'histoire brésilienne, les considérant non plus sous l'approche chronologique et géographique, mais les concevant désormais sous les figurations de l'Autre émergentes, par exemple, du dialogue inavoué (et pourtant vrai) de l'homme du Nordeste avec l'homme du Sud et

de cette communauté symbolique irradiée à d'autres communautés dispersées dans la planète. C'est ce discours sur une histoire métisse qui permettrait la comparaison de ces mentalités très écartées. Prenons, à titre d'échantillon, le poème *Cimetière campagnard* de l'écrivain du Sud, Augusto Meyer et le poème *Cimetière du Pernambouc*, de l'écrivain du Nordeste, João Cabral de Melo Neto :

Cimetière campagnard.

Là où le temps s'est endormi,

Pensée à moi, immense

Vie, fièvre, douleur étrange

Qui ne souffre plus, ayant déjà souffert...

Que ton silence qui ment.

[...]

Dans ce paysage abstrait

Mon rêve se couche et dort,

Terre et ciel s'embrassent

L'immensité se dilate

Comme une pensée énorme

Ivre d'espace.

Et tout est absence et présence

Dans la même gloire de l'heure,

En vain vous encerclez le jardin,

Âme qui pense et se pense,

Mythe que le temps dévore

« Soledades » du sans-fin

Dans la respiration de l'espace,

Pampa couchée sur soi-même,

Vacuité du regard vide,

S'en va mon rêve pas à pas

Et à errer, errer sans but,

Posera de lieu en lieu.

[...]

Accepte l'horizon pur !

Tu dormiras dilué en lumière,

Dans la paix du soleil sans mystère.

Tombe comme un fruit mûr

L'âme que la mort séduit...

Vie où est ton empire ?

[...]

Vague est la ligne de l'horizon,

De la terre au ciel monte la croise

Seul ton silence ne ment pas.

Que ton front éclate

Serein, entre l'ombre et la lumière

Du dernier coucher du soleil.

[...] (MEYER, 1957: 249-251).

dit la voix du poète du Sud, en mettant en évidence la fonction que le symbolisme de l'espace infini de la Pampa joue pour la perception d'un certain espace lucide au-delà de la mort ; comme si, donc, la conscience spatiale concédée au regard, telle une métagéographie symbolique, aidait à dédoubler et à prolonger le sentiment existentiel. Plus encore : comme si une fois dédoublée et prolongée, cette compréhension autre, tout en confondant les limites entre la vie et la mort, produisait l'effet d'une survie et que l'architecture du dit cimetière, en pleine Pampa, le traduit exemplairement.

Tout autre et très opposée est la voix du poète nordestin João Cabral de Melo Neto dans l'un de ses poèmes intitulé *Cimetière du Pernambouc*:

Dans cette terre personne ne gise,

puisqu'un fleuve ne gise

dans l'autre fleuve, ni la mer

est cimetière des fleuves.

Aucun des morts d'ici

vient habillé « en cercueil ».

Par conséquent ils ne sont pas enterrés,
ils sont lancés par terre.

Ils viennent en hamac de vérandas

ouverts au soleil et à la pluie.

Ils apportent leurs propres mouches.

Le sol leur va comme un gant.

Morts en plein-air, qu'ils étaient,

aujourd'hui à la terre-libre ils le sont.

Ils appartiennent tellement à la terre qu'elle

ne sent pas leur intrusion (MELO NETO, 1994: 159),

dit la diction forte de João Cabral de Melo Neto, pour souligner la destinée implacable de l'homme nordestin pour lequel la vie dure et précaire lui anticipe la mort. Vu sous l'angle de cette inversion (de la mort pendant la vie), le symbolisme du cimetière ne fait que légitimer ce parcours vital nordestin figurant, paradoxalement, le lieu d'une libération. Par conséquent, l'effet de sublimation produit par le cimetière campagnard chez Augusto Meyer est remplacé par celui de la plongée dans la terre suivie d'une certaine insinuation d'anéantissement. Dit autrement : l'épanouissement concédé par l'espace de la Pampa contraint la neutralité provoquée par la terre. Ainsi donc l'imaginaire régional, dans la mesure où il démarque deux perceptions divergentes de la mort, l'une comme libération et l'autre comme retraicissement, se projettent sur le faire et le pensée hybrides.

En ce qui concerne João Cabral de Melo Neto, sa poétique donne à voir les traces mélancoliques d'un échec existentiel, d'autant plus qu'elle se fait porte-parole des classes et des races marginalisées et de leur installation dans l'espace géographique et subjectif. Cela dit, elle propose l'inclusion de la Littérature Brésilienne dans la dite « différence universalitante ». De cette façon, la distance signalée entre l'orgueil d'être « gaúcho » (homme du Sud appartenant à la Pampa), intarissable chez Augusto Meyer, comparée à la honte d'être « nordestin », transmise par la narrativité des cimetières, chez João Cabral de Melo Neto, trouve son point d'équilibre dans le masque de la « feinte » et de la « transfeinte », masque ou travestissement recherchés en vue de la production d'un certain effet de neutralité : dans la mosaïque régionale brésilienne des sentiments opposés cohabitent de façon harmonieuse et que le personnage nommé « Onclemanantonio » d'un conte du grand écrivain João Guimarães Rosa le traduit exemplairement : « Père, la vie n'est-elle faite que des traîtres hauts-et-bas ? N'y aura-t-il pas, pour nous, un temps de bonheur, de véritable certitude ? ». Et lui, très attentivement, dans la lenteur de la réponse, la voix douce : – « Fais semblant, ma fille... Fais semblant, ma fille... » (GUIMARÃES ROSA, 1995: 94). Faudrait-il expliquer cette cohabitation singulière par la diversité colonisatrice ? (Les espagnols au sud et les portugais au nordeste, ces races prédominant parmi d'autres) ?

Mémoire résiduelle d'une pensée métisse et hybride captée dans la broderie discursive des distinctions régionales, la description de la Littérature Brésilienne par ce dialogue : pluralité régionale/hybridité permet à tout observateur de l'identifier (d'identifier le corpus brésilien) sous le tissage d'une double archive dans laquelle la mise en évidence des singularités multiculturelles évoquées articule d'elle même le passage au transterritorial et au trans-subjectif. C'est que la vraie physionomie de l'homme métisse se fait occulter sous le travestissement de la joie de vivre et de

la cordialité. Ce travestissement auquel recourent des voix moindres et qui cherchent à nommer poétiquement la mélodie intime dictée par le ressentiment et par la conscience d'un manque, ce droit à la parole, le magnétisme du paysage tropical, vaste et indéchiffrable, transforme en silence, mais en un silence compensé par l'effet de sublimation, à l'exemple de l'instant de plénitude filtré de l'embouchure de l'Amazones par *L'Apprenti Touriste*, lorsqu'il dit :

Belém, 19 mai – [...] Que puis-je dire de cette embouchure déjà si littéraire et qui émeut tant, quand on l'observe sur une carte ? [...] L'immensité des eaux est telle, les îles par trop immenses s'étalent dans un lointain si impalpable qu'on ne peut rien y voir d'enchanteur. L'embouchure de l'Amazone est une de ces grandeurs si grandioses qu'elles dépassent les perceptions physiologiques de l'homme. Seule notre intelligence peut la *monumentaliser*. Ce que la rétine fourre dans la conscience n'est qu'un monde d'eaux sales et une végétation toujours pareille dans le lointain flou des îles. L'Amazone prouve décidément que la monotonie est l'un des éléments les plus grandioses du sublime. Il est incontestable que Dante et l'Amazone sont également monotones. Pour en profiter un peu et sentir la variété de ces monotonies du sublime, il faudra confiner la sensation dans les petits cadres. On trouvera alors de la beauté aux barques à voiles colorées et une certaine logique à la mort des prétendants, on se fixera à l'horizon planté d'arbres que la réfraction discerne du gros des îles, et au livre de Job. L'embouchure de l'Amazone est si énorme qu'elle bluffe la grandeur. Mais quand Belém apparaît, l'angle de vue se rétrécit, la beauté refait surface [...] (ANDRADE, 1983: 41-42).

Telle une énigme à déchiffrer, ce profond sentiment paysager a été aussi ressenti par Claude Lévi-Strauss, lors de son arrivée au Brésil :

Le Nouveau Monde pour le navigateur qui s'en approche, s'impose d'abord comme un parfum, bien différent de celui suggéré dès Paris par une assonance verbale, et difficile à décrire à qui ne l'a pas respiré. [...] Seuls comprendront ceux qui ont enfoui le nez au cœur d'un piment fraîchement éventré après avoir, dans quelque « botequim » du « sertão » brésilien, respiré la torsade mielleuse et noire du « fumo de rolo », feuilles de tabac fermentées et roulées en cordes de plusieurs mètres ; et qui, dans l'union de ces odeurs germaines, retrouvent cette Amérique qui fut, pendant des millénaires, seule à posséder leur secret (LEVI-STRAUSS, 1955: 83-84).

Dite par ce regard étranger lointain et redite par « l'apprenti touriste », cette médiation au sublime représente cet effet d'invention qui singularise le Brésil littéraire contemporain suivant les traces des relations : Espace / Altérité / Métissage / Hybridité et dont l'incidence met en oeuvre le tissage de la « différence universalisante », plénitude, en un mot, de toute littérature examinée sous l'égide de l'hybridité.

Cette quête d'une voix multiple rejoint la pensée théorique-critique de Jean Bessière dans ce que le littéraire procure à tout lecteur un effet de « réenchantement » (BESSIERE, 2001). Dans le cadre de ce colloque, je tiens à souligner la force magique ou cet effet de réenchantement que cette mise en perspective de l'hybridité peut concéder à la Littérature Brésilienne. Si comme « conscience imageante », l'hybridité apporte de la consolidation à la perception de Machado de Assis dans « L'Instinct de Nationalité vu comme « couleur locale » et comme « sentiment intime » planétarisés et si comme « cohabitation » culturelle multiple irradiant le regard sur l'Autre-national et sur l'Autre-transnational sous forme d'errances entrecroisées de l'Un au Divers, considérée dans sa productivité comparatiste, la conscience du métissage et de l'hybridité captées dans l'imaginaire brésilien par des passeurs français à l'exemple de Roger Bastide, Blaise Cendrars et Claude Lévi-Strauss, et donnée à l'intelligence brésilienne d'une forme autre, cette conscience pourrait légitimer la célébration de 2009 de l'année de la France au Brésil, quand rendre hommage à la France correspond aussi à revisiter et à resituer certaines figurations énigmatiques de notre intimité cachée. Cet hommage, dans la mesure où il est vu comme mot de passe et comme traduction contemporaine de notre recherche comparatiste, en-deçà et au-delà des configurations ethniques, coloniales et post-coloniales, contribue à la perception de l'hétérogène dont

l'émergence continuelle paraît se présenter à tout comparatiste comme champs vaste, symbolique et non symbolique, à être maîtrisé.

Récit d'un certain Orient (Paris : Seuil, 1993 pour la traduction française et 1989 pour l'édition brésilienne), ce roman de l'écrivain Milton Hatoum, diplômé par l'Université de Paris et enseignant de Littérature Française à l'Université de Manaus, traduit à l'exemplarité le paysage brésilien de l'hybridité voué à l'invention. Dans ce sens, il faut remarquer le symbolisme de « certain » dans le titre « un certain Orient » renvoyant non pas à l'entre-deux (Brésil/Liban ou Liban/Brésil cristallisés), mais au mouvement de décristallisation et de distancements et de rapprochements culturels nouveaux où des subjectivités se redécouvrent et s'autotraduisent. Dans ce sens il faut dire que ce discours sur un « certain Orient », tout en remettant au discours mémoriel, à travers lequel le romancier récupère des souvenirs enfantins, produit aussi l'invention de nouveaux territoires de l'imaginaire rendus possible par la ville de Manaus, carrefour de plusieurs ethnies et de plusieurs passages touristiques. Comme le dit Milton Hatoum :

Combien de fois ai-je repris la construction des épisodes, et combien de fois me suis-je repris à buter sur le même début ou sur le va-et-vient vertigineux des chapitres entrelacés, formés de pages et de pages numérotées de façon chaotique. Et il y avait un autre problème auquel je me heurtais : comment rendre le verbe hésitant des uns et l'accent des autres ? Toutes ces confidences de tant de gens différents recueillies en si peu de temps résonnaient comme un chœur de voix discordantes. Il ne me restait plus qu'à recourir à ma propre voix qui, tel un oiseau gigantesque et fragile, planerait au-dessus de celles des autres. Ainsi les témoignages enregistrés, les événements, et tout l'audible et le visible passèrent sous le contrôle d'une seule voix, partagée entre l'indécision et les murmures du passé. Et le passé était pareil à un bourreau invisible, une main transparente qui m'adressait des signes et gravitait autour d'époques et de lieux situés très loin de mon bref séjour dans la ville. Pour t'annoncer (dans une lettre qui allait être l'abrègement d'une vie) qu'Emilie nous avait quittés pour toujours, je revis avec les yeux de la mémoire les épisodes de notre enfance, les chants, le langage des autres, notre vie parmi eux et nos rires, quand nous entendions la langue hybride qu'Emilie réinventait jour après jour.

C'était comme si je tentais de susurrer à ton oreille la mélodie d'une chanson prisonnière et que, petit à petit, les notes éparses et les phrases syncopées avaient fini par modeler et moduler la mélodie perdue (HATOUM, 1993: 203-204).

Perception de la Littérature Brésilienne donc où l'exclusion et l'installation dans les marges culturelles, économiques et artistiques cèdent la place au Sujet et à des Sujets.

Références

- ~ANDRADE, Mário de, *L'Apprenti Touriste*, São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1983.
- ~ANDRADE, Mário de, *Poesias completas*, edição crítica de Diléa Zanotto Manfio, Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo, Ed. da Universidade de São Paulo, 1987.
- ~BESSIERE, Jean, «Notes pour une typologie des littératures occidentales suivant le jeu de l'identité et de la différence», dans : *Multiculturalisme et identité en littérature et en art*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- «Notes sur le métissage et sur ses ambivalences critiques aujourd'hui», dans : *Métissages Littéraires*, Saint Étienne, Université de Saint Étienne, 2005.
- «Théorie et critique littéraires contemporaines : cultures nationales et thèses transnationales. Paradoxes de la pensée de l'universel et du culturel», in : COUTINHO, Eduardo F. (Org.), *Fronteiras imaginadas: cultura nacional / teoria internacional*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 2001, pp. 13-47.
- ~GUIMARÃES ROSA, João, *Premières Histoires*, trad. OSEKI, Inês D., Paris, Métailié, 1995.
- ~HATOUM, Milton, *Récit d'un certain Orient*, Paris, Éditions du Seuil, 1993.
- ~LEVI-STRAUSS, Claude, *Tristes tropiques*, Paris, Plon, 1955.

- ~MELO NETO, João Cabral de, *Obra completa*, Org. de Marly de Oliveira, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994.
- ~MEYER, Augusto, *Poesias – 1922-1935*, Rio de Janeiro, Livraria São José Ed., 1957.
- ~O Novo Mundo, New York, 1873, dont La traduction paraît dans la *Revue Europe*, 2005.

Literatura e Alteridade: Paisagens difratadas

Maria Luiza Berwanger da Silva

Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Le problème c'est d'avoir vu
tant de reproductions lorsque j'étais très jeune.
Des paysages fabuleux fanés,
des palais et leurs grands escaliers rongés
par les années. Des parcs et leurs statues figées.
Des pages et des pages. Des fonds épuisés.
Des visages de touristes pressés
qui s'ajoutèrent peu à peu à la banalité
essentielle de n'importe quel espace. Ma géographie
enchantée est tout autre. Par delà
les yeux et le coeur sauvages
grandit et chemine la résultante
soi-disant habitable. *Gimme shelter.*
« Crois en moi et tu auras un abri ». [...]
[...]
La pelouse verte, déchirée à jamais.
Je passe en dansant. La matière, le mercure,
se volatilise dans mes veines.
[...]
tu entres soudain dans le Tunnel Rebouças
et brusquement le jour te salue,

m'illumino d'immenso dans le quartier

de Santa Tereza. Cette succession
regressive, ces métissages
de races, d'idées, de plis,
nos membres unis, deux
boussoles, toutes ces sensations
aimantées : je courbe la tête
et je mords mon propre torse. Voilà que cela
émerge, c'est un état d'attention
suspendu entre des arêtes, avant la pluie ;

moi aussi je suis sur la plaine verte,
mouillée, jamais vierge
et somnolente, jamais fatiguée :

[...] (JÚDICE, MAXIMINO, RIVAS, 2000: 203-205)

Sob a imagem «m'illumino d'immenso», colhida de Ungaretti, imprimindo no poema *Satori* o traçado do Estrangeiro, vislumbra-se o itinerário da subjetividade que, poética, se concentra no aprendizado da paisagem. «Micropaisagens, não micropolíticas» (2004: 193), diz Horácio Costa em outro poema, representando a comunidade pós-moderna brasileira que fixa os ecos da palavra transnacional na geografia sensível, realocizada, principalmente desde o Movimento Modernista de 1922.

Vista deste ângulo, a presença deste poeta de São Paulo na antologia intitulada **18+1 Poètes Contemporains de Langue Portugaise** (Paris: Chandeigne, 2000), como amostragem da seleção de poetas brasileiros pelo crítico francês Pierre Rivas, ilustra uma percepção singular da Alteridade: nesta Antologia, confessa ou inconfessa, a mediação de Horácio Costa, ao representar a relação do ato de escrever com a memória da leitura, extrai de citações pertencentes a literaturas dispersas aproximadas o ato de decantação do lírico. Assim, **Satori** permite recuperar o fio memorial de um lugar, de um tempo e de uma subjetividade redesenhados pela presença estrangeira.

No dizer do romancista, crítico e tradutor Milton Hatoum, «Satori» significa «iluminação, graça ou revelação», estado absoluto ou desejo de ser plenamente, «desejo que a linguagem, em sua condição precária, não pode alcançar, mas insinuar, buscar, tatear» (2004: 248), reiterando a síntese crítica de Pierre Rivas na **Anthologie**, quando diz: «... le poème [d'Horácio] naît du manque, de la générosité et du hasard, iceberg aléatoire en lutte pour atteindre et éteindre le sens qu'il désigne» (2000: 11).

De forma singular, duas vozes modernistas cruzam-se no projeto poético de Horácio Costa como fundo residual de que extrai modos e formas de atenuar o indecifrável da linguagem: a voz de Oswald de Andrade, antecipadora da Alteridade e da Mundialização, na Conferência **L'Effort Intellectuel du Brésil Contemporain** (Paris – Sorbonne, 11 de maio de 1923), e a conferência de Mário de Andrade sobre o Movimento Modernista de 1942, como consciência crítica, textos que

são revisitados pelo poeta Horácio Costa. Nele, entrelaçados, os caminhos propostos por Oswald de Andrade e Mário de Andrade convergem na cartografia da poesia brasileira contemporânea figurada como Alteridade reinventada. Vida e Arte aproximadas transformam a consciência do desgaste temporal expressa no verso: «as metáforas que o homem fabrica são cápsulas que o tempo desfaz» (2004: 80), em escritura poética que «surge da falta». Gesto de auto-referencialidade onde a lucidez crítica percebe que «quanto mais microscópica a visão, maior a difração» (2004: 59), **Satori** de Horácio Costa ressimboliza a página através da coabitação harmoniosa de fragmentos extraídos de diferentes poéticas estrangeiras. Neste sentido, se a transparência dos mestres modernistas evocados e o diálogo constante com a Literatura Latino-Americana e a Mundial legitimam a tradução para o francês da poesia de Horácio Costa, o poeta retece esta «deuxième main» à luz da geografia recartografada. Deslocar o finito, retocando-o de luzes, cores, sons e perfumes, eis, em síntese, o verso que refaz a arquitetura da cidade de São Paulo, como se deambular, errar ou «flâner» pelas ruas da **Paulicéia Desvairada**, (imagem cara a Mário de Andrade), recentrasse o lirismo da voz que, silenciosa e inconfessa, redesenha espaços e emoções estéticas: converte-os o poeta em lugares do imaginário primordial.

Surpreende, em Horácio, o impacto da visualidade, recuperando o fio memorial da geografia urbana entrelaçado à subjetividade. Se o olho recicla, a mão que escreve grava, sobre a página, a dicção plural de vozes, produto do espaço que se abre entre o visível e o invisível. Como o dirá nos versos dedicados a Cézanne:

Oh tu, que és o enésimo a ver a tarde,
esta singular tarde contemplável,
mostra-me não só a difração do mundo
ao longe, a harmonia não geométrica
que se resolve em planos da cor do ar
e da montanha, e que cada dia é outra:
Diz-me como captaste sem paixão
[...]
a noite que se oculta em pleno dia.
Diz-me qual a cor da cor e a do agora.
Tu o sabes. A mim propõe-me a vida
a massa e a presença indiferente
desta montanha Sainte-Victoire (2004: 170-171).

Poeta-crítico, esta inquietude com o olhar a Arte confirma-se em **A Palavra Poética na América Latina (Avaliação de uma geração)** (1992), obra organizada e prefaciada por Horácio Costa, onde sublinha o traço da poética transgressiva, traço básico da poesia hoje, demarcando a diversidade dos terrenos comparatistas consagrados ao transtextual. Nesta obra, a afirmação de que «o centro está em toda parte» (1992: 26-27) dialoga com imagens sintetizadoras da reflexão teórico-crítica intermediada por imagens como o «pas au-delà» de Maurice Blanchot, a leitura por cima do ombro do Outro em George Steiner, a imagem das «múltiplas moradas» de Cláudio Guillén e como a do Arco-Íris Branco de Haroldo de Campos, imagens-síntese do comparatismo como lugar de reescritura do Outro, como diz o poeta em entrevista na revista Tsé, Tsé:

... Creo que ya pasamos la fase de escribir *précis* de literaturas o lo que sea; finalmente hoy en día, y debido a la labor de varias generaciones de traductores, ya conocemos mucho mejor la literatura hispanoamericana en Brasil y la brasileña en tierras hispanas, y ya podemos escribir sobre nuestras literaturas mutuas sin tanta distancia o temor. Y después, la respetable intención de ofrecer al estimable público historias generales de lo que sea, bueno, como que se quedó en el siglo pasado, ¿no? Con el avance del comparatismo, hay una creciente y fecunda tendencia a diálogos sectoriales entre lenguas, autores, sectores, tendencias, etc. El pensamiento totalizador sufre recortes todos los días. Yo no puedo escribir ensayos como un Toynbee o un Cantú, desprendimientos de Spencer. Sí puedo ensayar. Y lo hago, en mar abierto (DANIEL, [s.d.]: 69).

Assim, pois, os versos de **Satori**, ao preencherem o vazio da memória pelo conjunto de citações diversas, encontram no diálogo com o poeta, crítico e teórico da tradução Haroldo de Campos o lugar primeiro de uma conversa infinita, (bem ao gosto de Maurice Blanchot), iniciando-se pela palavra de homenagem de Horácio ao Mestre Haroldo: «... a Ave corta o céu com rapidez de palavra, cai na terra como dardo de poesia no plano da página, enfáticas brasas, micro-explosão, demolição interior, fósforo e nada, estás imóvel e a acompanhas em seu vôo, rapaz em busca da carne branda da leitura, veja o mundo como um vitral, o agora imenso nos olhos do animal se faz memória, gárrulo epigramático, zênite, singraste-me, a caça terminou e aqui tens teu prêmio, libera o animal, read me again» (2004: 52). Nestes versos, o jogo da intertextualidade representada pela imagem da caça significando releitura sugere a prática de revitalização articulada pela evidência de marcas residuais que evocam, de certo modo, a mediação do simbolismo do «pássaro», como lembrança inapagável da poesia de Haroldo de Campos.

Exemplar, neste sentido, faz-se o ensaio de Horácio Costa intitulado Revisión: **Dinámica de Haroldo de Campos em la Cultura Brasileña do livro Haroldo de Campos, Don de Poesía** (2004), organizado por Lisa Block de Behar, no qual esse poeta paulista marca a fisionomia haroldiana pelo traço da «conciliação» e da «coabitação» de presença, temas e migrações que Haroldo acolhe, «sin abdicar de su propia trayectoria» (*apud* BEHAR, 2004: 100); como se o olhar da travessia com que Horácio Costa singulariza Haroldo de Campos lhe servisse de matriz e bússola norteadora da pluralidade de caminhos figurados. Publicação paralela ao **Don de Poesía**, o livro **Transcrições** (Teoria e Práticas – Em Memória de Haroldo de Campos) (2004), organizado por Tânia Franco Carvalhal et al., acentua a face do comparatista cuja densidade do pensamento reconfigura a paisagem brasileira pela percepção difratada do Outro. Portanto, o diálogo de Lisa Block de Behar, ao identificar em Haroldo de Campos «la previsión que el poeta que sabe, emblematiza en escritura, en un verso que se ve: 'escribir é uma forma de /ver'» (2004: 20), com a percepção de Tania Franco Carvalhal, em Haroldo, de «uma poesia densa e espacial, de herança mallarmaica» em que se reconhece uma «tradição de imagens» (2004: 31), este diálogo crítico que demarca, em Haroldo de Campos, o traço da visualidade como lição legada ao poeta Horácio Costa e à poesia brasileira reconhece, na paisagem poética, o prazer do confessional em incessante propagar-se.

Plenitude do dizer ou dizer da plenitude? Paisagem da Alteridade a retrabalhar o diálogo interno dos poetas brasileiros transforma-se em arquivo de constelações diversas e residuais. Vista deste ângulo, a composição poemática de Horácio Costa, como poeta-síntese da amostragem brasileira apresentada por Pierre Rivas, na **Anthologie 18+1 Poètes Contemporains de Langue Portugaise** (2000), evidencia a perspectiva da intertextualidade como a focaliza a Teoria da Literatura Comparada, hoje, e que poderá configurar a relação interna e externa articulada pela comunidade poética brasileira como território do imaginário produzido pelas relações intertextuais com a Alteridade.

«Intertextualité généralisée», esta imagem com que Michel Garcia encerra a **Histoires des Poétiques** (1997) transcreve o pensamento de Jean Bessière que, ao longo de sua produção teórico-crítica, sublinha a vocação do literário à transtextualidade (refiro-me especialmente a textos como: *Des Équivoques de la Théorie Littéraire*, no livro **Perspectives Comparatistes** (1999), e *Théorie et Critique Littéraires Contemporaines: Cultures Nationales et Transnationales*,

na obra **Fronteiras Imaginadas** (2001). Em olhar que, ao se projetar sobre o Outro e, ao se deixar por ele atravessar, transgride lugares, fronteiras e sensibilidades, essa prática de ressimbolização, mediada pelo diálogo da intertextualidade com a Alteridade, amplia o conceito de paisagem. Emergente da poética de Horácio Costa como amostragem da produção brasileira, a Paisagem tanto figura a migração da intimidade lírica ao Diverso, desenhando certas imagens espacializadas, a exemplo da fábula do lugar e da memória, quanto articula formas plurais de abordagem de singularidades próximas e distantes em movimento de constante entrecruzamento e reconfiguração. Dito de outro modo: o prazer da dicção auto-referencial, captado da intertextualidade vasta, agrega à consciência do compartilhar e ao desejo de harmonizar nacional e transnacional, artístico, não-artístico e cultural o exercício da difração, visualizada como desdobramento que sustenta a incorporação de novas geografias e subjetividades. Neste sentido, a projeção da imagem «m'illumino d'immenso», de Ungaretti, sobre a paisagem de Horácio Costa, tal como a de um grão fertilizador, acompanha-lhe a modulação lírica em seu conjunto de cores, formas, nuances e perfumes; como se a luz irradiada das paisagens do Uno e do Diverso em entrelaçamento desse a ver a plenitude da palavra poética no espaço ainda em branco da página que virá. Deve-se retornar a Haroldo de Campos, aos bastidores do desejo de traduzir G. Ungaretti, poeta que lhe ensina a transgressão do «efeito de fratura abissal» da linguagem através da luz difratada (CAMPOS, 2003). Um diálogo singular se estabelece, pois, de modo quase inaudível na poesia brasileira cujos ecos (e «bruissements») da presença estrangeira revitalizam, explicitando, a aproximação de Horácio Costa com Haroldo de Campos. (Revitalizar como elos que se soldam àquela conversa infinita traduzida pelos versos de homenagem de Horácio a Haroldo). Gera-se, entre estes dois poetas-críticos brasileiros uma zona de convergência figurada pelo desejo de decifração do indeterminado e do inexprimível, «núcleo duro» do projeto poético de G. Ungaretti. Paisagens difratadas, pois, como sublimação do olhar que atravessa, propaga e decanta, produzindo a ilusão de disseminação infinita:

[...]

plénitude rare entre plage et montagne,

visage rencontré, fleur intermittente,

écriture réfléchissante,

Anabruse et silence, vie ou néant (2004: 209).

dizem os versos de Horácio Costa, em voz que investe na subjetividade descentrada mas múltipla. Paisagens difratadas, em uma palavra, que recolhem do compartilhar a vitalidade do eterno retorno proporcionado pelo simbolismo da luz, claridade do espaço visto sobre o espaço rememorado com que se surpreende o poeta ao rever São Paulo:

[...]

dezesseis graus na Paulista

[...]

folhas que se dispersam

sim vou com elas

rumo ao meu santuário

interior

no «chiaroscuro» me ilumino
deslindo o que há
o agora é o que há
o onde é o agora
sob os teus
cascos (São Paulo, 17.07.2005).

Bibliografía

- ~ANDRADE, Mário de, «Modernismo brasileiro», in: *Aspectos da Literatura Brasileira*, São Paulo, Perspectiva, 1948.
- ~ANDRADE, Oswald de, «L'Effort Intellectuel du Brésil Contemporain», *Revue de l'Amérique Latine*, Paris, 2ème année, v. 19, n. 14, p. 197-207, 1er juillet 1923.
- ~CAMPOS, Haroldo de, *Ungaretti (Daquela Estrela à Outra)*, São Paulo, Ateliê Editorial, 2003.
- ~COSTA, Horácio, *Fracta* (Antologia Poética – seleção de Haroldo de Campos), São Paulo, Perspectiva, 2004.
- *Satori – Poemas*, São Paulo, Iluminuras, 1989.
- ~DANIEL, Claudio, *Horácio Costa : El arte del viento en un proceso laberíntico (cuestionario)*, Tsé Tsé, Buenos Aires, n. 14, p. 63-75, s.d.
- ~JUDICE, Nuno; MAXIMINO, Jorge; RIVAS, Pierre (Orgs.), *18+1 poètes contemporains de langue portugaise*, édition bilingue, Paris, Institut Camões / Chandeigne, 2000.

El multilingüismo y la traducción como estrategias escriturarias en un texto multicultural

Gabriela Bilevich

UNMdP

Un amplio espectro de factores que se pueden resumir bajo el término «globalización», como la movilidad física e intelectual creciente; la internacionalización del comercio, la industria, los medios de comunicación, la política, el terrorismo, y la guerra; la migración y el crecimiento de los centros cosmopolitas alrededor del mundo; y las relaciones coloniales y poscoloniales, han construido una nueva realidad geopolítica y sociocultural que cuestiona conceptos antes inapelables como la nacionalidad, la lengua, el territorio nacional y las fronteras. Así es como el multiculturalismo, el heterolingüismo, y la identidad híbrida de aquellos que habitan zonas multiculturales se han convertido en un signo de estos tiempos.

Respecto de lo literario, el contacto entre culturas redundando en la escritura de textos multiculturales, cuyo discurso es multilingüe, y que muchas veces son genéricamente híbridos, son concebidos mayormente por sujetos migrantes, o biculturales, representan una realidad que les es propia, por medio de una escritura que asoma como una traducción en un sentido amplio¹. Toda traducción implica un «traslado», una «transposición» de una lengua a otra, pero en el caso de los escritores multiculturales se agrega el traslado o traducción de una cultura, un sistema cognitivo, una literatura, una cultura material, un sistema social, y una historia². En pos de la representación de la realidad multicultural, el autor hará uso de estrategias escriturarias que le permitan crear un discurso traslaticio, híbrido y fluctuante, como son el multilingüismo y la traducción, pero a la vez, creará complejidades a la hora de abordar el texto, y aún mayores dificultades si la tarea es su traducción.

Veamos, entonces, cómo tres trabajos abordan la cuestión del multiculturalismo, el heterolingüismo y la traducción, desde diferentes perspectivas que enriquecen el estudio de esta problemática. Primero, Dirk Delabastita y Rainer Grutman, en «Introduction to Fictional Representations of Multilingualism and Translation» (2005), rescatan el anclaje de los estudios de traducción en un paradigma cultural y social, y consideran el multilingüismo y la traducción como las dos consecuencias del contacto lingüístico y cultural. Para Delabastita y Grutman, la traducción es un acto social, más que lingüístico. María José García Vizcaíno en «Cisneros' Code-Mixed Narratives and its Implications for Translation» (2008) aborda la problemática de la traducción de discursos heterolingües, especialmente textos de autores chicanos, y en particular en la obra de la autora Sandra Cisneros. Su análisis tiene una doble entrada: a nivel intra-textual analiza las funciones sociolingüísticas del discurso bilingüe en los textos de Cisneros, y desde lo intertextual, compara trabajos de Cisneros y su traducción al español, realizadas por Liliana Valenzuela. El tercer trabajo crítico a comentar será «Polylingualism as Reality and Translation as Mimesis» (1981) de Meir Sternberg, quien hace un análisis detallado del discurso heterolingüe y propone categorías de lo que llamará mimesis traslaticia. A diferencia de los críticos anteriores, Sternberg no se aboca al mundo extra-textual, no hace referencias ni a contextos socioculturales que rodean al discurso traslaticio, ni al acto mismo de la traducción de obras heterolingües.

Finalmente, acompañaremos el relevamiento de conceptos y categorías de los autores propuestos, con ejemplos de la novela *Caramelo* (2002) de la autora México-estadounidense Sandra Cisneros, que consideramos paradigma del texto multicultural.

Delabastita Grutman

Los críticos consideran que las reflexiones sobre, y las representaciones del contacto entre lenguas y culturas están a la vanguardia y en el centro de los estudios literarios en la actualidad³, y señalan el rol destacado de los Estudios de Traducción en este cambio de paradigma, especialmente después de 1970, cuando esta disciplina diera un giro cultural⁴ (11). En el mundo globalizado, la traducción, al igual que el viaje, se han convertido en metáforas significativas, epítomes de nuestra condición humana en el presente, y evocan nuestra búsqueda de un sentido de individualidad y pertenencia en un contexto confuso de cambio y diferencias permanentes (23).

El incremento en el uso de la traducción, o de varios lenguajes en los textos de ficción, no sólo atrae la atención del lector a su textura y técnica, sino que además provee un comentario sobre los valores socio-culturales y el estado del mundo en el que vivimos. De este modo, las representaciones ficcionales del multilingüismo y de la traducción llevan a reflexionar sobre una realidad común. Delabastita y Grutman señalan que lo que comprendemos como traducción, no es solo una operación abstracta o técnica entre palabras y oraciones, sino un evento cultural que ocurre entre individuos y sociedades en el mundo real (13-14). Podemos decir, entonces, que la traducción va más allá del campo de los Estudios de Traducción y de la Literatura, convirtiéndose en un elemento transdisciplinario que juega un rol fundamental en la Historia, la Sociología, y la Lingüística.

La escritura multilingüe y la traducción se relacionan en más de una forma. Primero, la traducción es una herramienta bienvenida para escritores que sienten la necesidad de usar lenguajes extranjeros, pero sin sobrepasar la competencia lingüística de su presunta audiencia monolingüe (17). O sea, que la traducción de al menos algunas de las expresiones heterolingües incluidas en el texto, les permite cumplir con los objetivos estilísticos planteados sin problematizar excesivamente la lectura. Veamos este uso de la traducción en un ejemplo de *Caramelo*, de Sandra Cisneros: «Rascuache. That's the only word for it. Homemade half-ass» (305). En ocasiones, la traducción que acompaña las construcciones heterolingües, tiende a focalizarse menos en el significado referencial, y suele traer a la luz las connotaciones culturales subyacentes en un texto multilingüe. Por ejemplo: «Celaya, you didn't touch your *mole*. –I can't eat it, Grandmother. *Pica*».

Algunas de las posibles funciones del multilingüismo y la traducción en el texto son la estilización del discurso, la creación de ecos intertextuales, y de efectos metalingüísticos. Otra función posible es crear un efecto cómico, a través de confusiones interlingües y las traducciones erróneas, lo que los teóricos del humor llaman una incongruencia o conflicto entre diferentes esquemas cognitivos (18). Un ejemplo de efecto cómico es: «Mother of the sky! Help me!» (374).

Desde el punto de vista narratológico, el uso del multilingüismo y las situaciones interlingües es consistente con principios narrativos, como el conflicto, la configuración de personajes, la oposición espacial, la mimesis y el manejo del suspenso. En otras palabras la elección de la trama del multilingüismo y la traducción, se asienta sobre las potencialidades intrínsecas del género narrativo (24). En *Caramelo*, el discurso heterolingüe es la herramienta fundamental en la caracterización de personajes, ya que del manejo lingüístico dependerá la pertenencia a un grupo social, el de los mexicanos, los estadounidenses, o los chicanos.

Para finalizar, Delabastita y Grutman tienen un párrafo para la traducción de textos heterolingües. Dicen que es un desafío que involucra el análisis pormenorizado de la configuración de relaciones multilingües dentro del texto original, las cuales están profundamente arraigadas en la cultura fuente, en forma de relaciones multilingües existentes en la realidad social. (27) Los críticos consideran que la historia social inscrita en el uso de dialectos particulares, así como otras peculiaridades del idioma, son imposibles de reproducir en la traducción. Lo que Delabastita y Grutman llaman «*problemas técnicos de la traducción*» ponen en riesgo la impronta del multilingüismo, y hacen que su potencial subversivo disminuya en la traducción, o que inclusive, desaparezca (28).

García Vizcaíno

Las consecuencias de la alternancia de código en el campo de la Traducción Literaria han sido poco estudiadas, especialmente en el caso de las novelas chicanas escritas en inglés pero que alternan al español por razones estilísticas, narrativas, y pragmáticas, dice García Vizcaíno. La crítica plantea que la traducción de estos textos impone dos desafíos a los traductores. El primer desafío es que, además de comunicar el significado del texto fuente y alcanzar la equivalencia semántica, el traductor de textos heterolingües debe mantener el efecto estético del texto original, creado por la alternancia de lenguas, para obtener la equivalencia estilística del texto final, ya que en este caso la función estética predomina sobre la función informativa del lenguaje. Este reto que debe salvar el traductor se complica ampliamente cuando la lengua meta es una de las lenguas usadas en el texto fuente.

El segundo desafío que García Vizcaíno considera parte de la tarea del traductor de obras multiculturales y bilingües como *Caramelo*, es comunicar en la traducción al español, las mismas funciones pragmáticas que Cisneros logra en el original en inglés. Los traductores de textos en los que se alterna el código lingüístico deben lograr una equivalencia pragmática o «equivalencia funcional», para lo cual es imprescindible un análisis pragmalingüístico exhaustivo del texto fuente (212).

En su análisis de las funciones pragmáticas que encuentra en *Caramelo*, García Vizcaíno desarrolla dos categorías: el refuerzo o énfasis de los actos de habla y el mecanismo de efecto cómico.

La función de refuerzo o énfasis del acto de habla o elocutivo se produce por el contraste entre el inglés como lengua por defecto del texto, y el español como lengua usada para poner en primer plano algunos aspectos de la novela, dándole un efecto más dramático. Así es que se pone énfasis en el contenido proposicional, y aunque a veces la alternancia tiene lugar entre oraciones, Cisneros utiliza generalmente esta técnica para reforzar el contenido dentro de una misma oración. Ilustraremos las principales funciones pragmáticas con ejemplos del texto seleccionado:

1. Directivas: intensificar y reforzar emociones. Ejemplo: «I don't ever want to see you again. Lárgate! You disgust me, me das asco. You cochino!» (11).
2. Promesas: «You won't even know I'm here. Te lo juro» (201).
3. Expresiones/actos de habla expresivos: expresiones de gratitud «Gracias hija» (271), insultos «¡Mentirosa! It wasn't me. You just like to invent stories, mocosa» (61), o para reforzar apelativos afectivos, «Don't you cry, corazón!» (81).
4. Reforzar el contenido proposicional: los personajes cambian al español cuando tocan tópicos como la familia o la religión que son valores importantes en la cultura mejicana. Ejemplo: «Because we are *raza*... Know what I'm talking about? Because we're *familia*. And *familia*, like it or not, for richer or poorer, *familia* always gets to stick together, *bro*» (281).

Finalmente, el efecto humorístico, creado por el contraste entre los dos idiomas y registros. Ejemplos: «What a barbarity!» «Compadre» (378), «so, I said to the boss, I quit. This job is like *el calzón de una puta*. A prostitute's underwear. You hear me! All day long it's nothing but up and down, up and down...» (11).

Vistos los efectos pragmáticos dentro de la novela de Cisneros, García Vizcaíno plantea que si el objetivo principal de los traductores es comunicar los mismos efectos pragmáticos, esto no es siempre posible debido a que los lectores de la traducción española de este texto no son necesariamente cuasi-bilingües como los lectores de la novela original. Por eso, el traductor debe recurrir a diferentes técnicas de traducción para salvar los escollos que le impone esta tarea. Las técnicas que García Vizcaíno propone son la explicación, la compensación y el code-switching o alternancia de código, y releva la utilización de estos mecanismos en la traducción de *Caramelo* al español realizada por Liliana Valenzuela. La primera técnica, la explicación, agrega información a la traducción que no está presente en el texto fuente, como en «Lárgate! Go Away!» (trad.: 76). La compensación, la segunda sugerencia de García Vizcaíno, es una técnica que se utiliza cuando la

pérdida de sentido, efecto de sonido, metáfora o efecto pragmático en una parte de la oración está compensado en otra parte, o en una oración contigua. Finalmente, el code-switching como técnica en la traducción implica la alternancia entre lenguajes, entre variedades del español como el español mejicano y el peninsular, o entre registros diferentes con errores gramaticales y expresiones coloquiales. Ejemplos: «*Porque semos raza... ¿Sabes qué estoy diciendo? Porque semos familia... la familia tiene que jalar parejo, broder*» (trad.: 344). Otro ejemplo: «They mumbled in their atrocious pocho Spanish with English words minced in. She suspected they were hiding something from her. -¿Y la Amor? -Se fue a la... library» (290), que Valenzuela traduce de la siguiente manera «murmuraban en su español pocho atroz. Revuelto con **palabras en inglés, hechas picadillo**⁵. Sospechaba que algo le escondían a ella. -¿Y la Amor? -Amor se fue a la library» (trad.: 355).

Sternberg

A la hora de analizar el discurso bilingüe en la literatura, la tendencia es aplicar parámetros y categorías propios de la sociolingüística. Sin embargo, esta disciplina se centra en el estudio de las formas de expresión e interacción oral y espontánea de individuos de una comunidad o su interacción con miembros de otros grupos sociales o étnicos. Esas formas de expresión son comprobables a través de estudios de campo y mantienen una constante constatable en la realidad. Algunos críticos consideran que para analizar un texto literario heterolingüe debe necesariamente hacerse una lectura minuciosa del texto (close reading, propio de la comparatística), acercarse a lo traslaticio como una operación imprescindible de la transposición de la oralidad al texto, de la realidad a la ficción, y aplicarse parámetros o categorías más afines con tipos de análisis lingüísticos, literarios, o traductológicos, ya que aunque un autor traduzca la lengua de un grupo étnico real al texto ficcional, la libertad autoral le permite quebrar códigos lingüísticos, y manejar de acuerdo a necesidades estilísticas la representación de los modos de habla de los individuos a retratar.

Las categorías que propone Meir Sternberg parten del concepto de falacia traslaticia que presupone el discurso literario heterolingüe como una falacia reproductiva, esto es la representación estilizada de una voz que presenta la réplica exacta del mensaje original, que tiene un estatus subordinado de lo que *parece* intacto (237), del discurso real. La idea de mimesis y el mismo concepto de falacia traslaticia nos acercan más al campo de lo literario que al de lo puramente sociolingüístico, aunque consideramos que no puede encararse un análisis de obras como la de Cisneros desconociendo los mecanismos sociolingüísticos del heterolingüismo. La mimesis traslaticia, entonces, es un acercamiento interesante a la hora de construir la relación entre realidad y su modelo de representación en el texto. Sternberg no desconoce esto y dice que la mimesis traslaticia debe ser juzgada en referencia a los modelos reales sugeridos por el contexto genérico-histórico (237-233), y social, construido dentro del texto mismo.

Resumiendo, la mimesis traslaticia es la herramienta estilística fundamental de la novela de Cisneros, y obtiene su fuerza a través de la representación vívida de la cultura México-estadounidense. Obviamente, la representación heterolingüística⁶ siempre está subordinada a las necesidades dramáticas y retóricas de la acción ficcional (236), y a la referencia a los modelos sugeridos por el contexto socio-cultural de la obra. En este caso, las categorías planteadas por Sternberg respecto a su concepto de mimesis traslaticia vendrían a explicar y analizar/ejemplificar el espectro de relaciones bi-direccionales entre la realidad extra-verbal el heterolingüismo donde cada dimensión de la mimesis opera como un medio y un fin, al servicio de la estrategia referencial del texto (236).

El heterolingüismo es una herramienta poderosa en la caracterización de personajes o su *milieu*, así como a la hora de la profundización (o la disminución, según Sternberg) del efecto de otredad o extrañeza en el lector (236). En este sentido, la representación de personajes en *Caramelo* se nutre del conflicto socio-cultural que conlleva la doble pertenencia del sujeto México-estadounidense. Es la representación de una realidad de frontera, plagada de desigualdades que se fundan en una situación de colonialismo interno que subordina a esta minoría a los mandatos

de la mayoría hegemónica. Plasmar en el texto la representación del comportamiento lingüístico de este grupo, es fundamental para la lógica interna del texto y su capacidad representativa. Parte del conflicto socio-cultural de los chicanos se verá reflejado en el conflicto lingüístico del discurso, su ruptura, y su otredad. Sumado a esto, el uso constante de la glosa en el texto, es una herramienta de quiebre que opera como representación mimética/metalingüística en algunos casos y meta-cultural en otros.

Las categorías que distinguen los procedimientos o estrategias de mimesis traslaticia planteadas por Sternberg son tres: restricción referencial, coincidencia vehicular y convención homogeneizante. La primera estrategia, restricción referencial, supone la representación de una lengua cuya diversidad de variaciones dialectales han sido suprimidas en pos de la comprensión de un lector implícito monolingüe (223). Por lo tanto, el objeto de la traducción mimética será unilingüe, la lengua previamente simplificada, lo mismo que su medio lingüístico de representación. Sternberg ilustra este procedimiento de mimesis traslaticia con la poética de Jane Austen en cuyas novelas se neutralizan las tensiones interlingüísticas y dialécticas en pos de la estandarización de la lectura. La lengua será uniforme, la del lector implícito, borrando toda marca de otredad o diferencia, sin ningún comentario metalingüístico que indique diferencias en el discurso original.

La segunda categoría es la **coincidencia vehicular**, que propone un discurso multilingüe, abierto a la diversidad y el conflicto, contrario a la uniformidad de la restricción referencial. Este tipo de discurso se forma sobre la base de una lengua de relato, con intrusiones polilingües que resulta en lo que Sternberg llama «heterolingüismo discursivo» (224). Sternberg no deja ocasión sin advertir que no debe confundirse a la coincidencia vehicular con un reporte fidedigno del acto de habla, sino que es una estilización y selectividad de la mimesis. Resumiendo, el objetivo de la coincidencia vehicular es la correspondencia perfecta entre el significante polilingüe de la realidad y el significado polilingüe en el texto. El objeto de este procedimiento de traducción mimética es heterolingüe y su medio de representación será heterolingüe también, por lo que el discurso resultante se percibirá como una plasmación del bilingüismo en la página. La novela de Cisneros es un ejemplo de esta categoría, ya que en *Caramelo* la autora utiliza el cambio de código y el discurso bilingüe. Tanto la voz narrativa, como los personajes, producen un discurso traslaticio para el cual Cisneros utilizó la coincidencia vehicular como estrategia de estilización en pos de la representación de la minoría chicana.

Finalmente, la **convención homogeneizante** plantea la representación de un discurso heterolingüe, o como Sternberg lo denomina «polilingüe», en forma unilingüe. La restricción referencial y la convención homogeneizante justifican la estandarización del objeto imitado (discurso original o real) en pos de una finalidad estética, y una realidad, que es la imposibilidad o dificultad del lector monolingüe de emprender la lectura de un texto completamente heterolingüe. La convención homogeneizante propone la uniformidad y estandarización del lenguaje, pero no su simplificación.

En el texto de Cisneros vemos la aplicación de esta estrategia con propósitos funcionales. El personaje de la abuela mexicana se expresa en inglés en función de la llegada, la comprensión de un lector implícito no heterolingüe. La simplificación o neutralización del español a través de la traducción permite a la autora crear una situación de diálogo metanarrativo entre la narradora y su abuela sin trabas que impidan la comprensión del lector. Un ejemplo de es la irrupción de la abuela en la narración de su nieta Celaya: «**Why do you constantly have to impose your filthy politics? Can't you just tell the facts?** And what kind of story would this be with just facts? **The truth!** It depends on whose truth you're talking about...»⁷ (156).

Concluyendo, hemos relevado muy brevemente tres trabajos que tratan el multiculturalismo y el heterolingüismo, y la traducción como estrategias escriturarias. También abrimos una ventana, que este análisis plantea, que es la traducción de textos multilingües, su problemática y los recursos a aplicar. Vimos cómo, aunque desde diferentes puntos de vista, los autores coinciden en plantear la necesidad de un exhaustivo y minucioso desgranamiento del texto, tanto a la hora del acercamiento crítico, como de la traducción. Pero todavía hay mucho

material crítico para relevar, y las respuestas planteadas por Delabastita y Grutman quedan resonando para ser tratadas en un futuro: «¿cómo está dividido el espacio verbal del texto entre los diferentes lenguajes? ¿cómo orquesta lingüísticamente el texto los personajes y las varias voces narrativas? Si diferentes lenguajes resuenan a nivel textual, paratextual e intertextual (prefacios, citas, anotaciones, pasajes metaficcionales) que constituyen el texto, ¿cómo y porqué está hecho? ¿Cuál es la función o efecto de todo esto?» (16).

Bibliografía

- ~DELABASTITA, Dirk, y Rainer GRUTMAN, «Introduction to Fictional Representations of Multilingualism and Translation» en *Linguistica Antverpiensia*, New Series 4/2005, 335 pp.
- ~GARCÍA VIZCAÍNO, María José, «Cisneros' Code-mixed Narrative and its Implications for Translation» en *Mutatis Mutandis*, vol 1, N.º 2, 2008, pp. 212-224.
- ~STERNBERG, Meir, «Polylingualism as Reality and Translation as Mimesis» en *Poetics Today*, vol 2, N.º 4, *Translation Theory and Intercultural Relations* (summer-autumn, 1981), pp. 221-239.
- ~TYMOCKZKO, María, *Postcolonial Writing and Literary Translation*, Routledge, 1999.
- ~BRADFORD, Lisa y Fabián IRIARTE, *Usos de la imaginación: Poetas latinos de EE.UU*, EUDEM, 2009.

Notas

- ¹ Bradford, Iriarte. Prólogo a *Usos de la Imaginación*.
- ² María Tymockzko en *Postcolonial Writing...*
- ³ Esto no quiere decir que el multilingüismo literario o sus diversas formas son un fenómeno enteramente nuevo.
- ⁴ Cita como ejemplos del giro cultural en los Estudios de Traducción a Bassnett y Lefevere.
- ⁵ Ejemplo de compensación.
- ⁶ Sternberg señala que prefiere los terminos unilingüe, monolingüe, y hetero polilingüe, para marcar las diferencias terminológicas con la sociolingüística.
- ⁷ Negritas del original.

En diálogo con la tragedia clásica: un acercamiento a *Phaedra's Love* de Sarah Kane

Mariana Blanco

UNMdP

Tras el estreno de su primera pieza, *Blasted* (1995), la dramaturga británica Sarah Kane fue considerada como uno de los máximos referentes del nuevo movimiento dramático surgido alrededor de la década de los '90 en Inglaterra, conocido, entre otros epítetos, como «New Brutalists» o «In-Yer-Face Theatre». Estas expresiones fueron acuñadas por la crítica teatral para definir ciertas obras que se caracterizan por el extremismo de su lenguaje e imágenes y por provocar a la audiencia, confrontándola a partir del cuestionamiento de sus normas y prejuicios y forzándola a percibir de cerca la violencia desmedida presentada en escena. Como señala Aleks Sierz, estos jóvenes dramaturgos sacudieron el drama británico de su letargo y, llevando al extremo la experimentación con los recursos del lenguaje escénico, erigieron su propuesta de un teatro profundamente inquietante a nivel del contenido y desconcertante, explícito y radical en su forma. Promovieron la emergencia de una nueva estética identificada con lo que se ha concebido como «experiential theatre», en virtud de la insistencia en esa demanda de una reacción emocional por parte del espectador que lo obligue a abandonar su posición de mero observador para convertirlo en partícipe activo del hecho teatral.

Si bien la crítica ha reconocido ciertas filiaciones entre el nuevo drama y la concepción artaudiana del *teatro de la crueldad*, es necesario subrayar que no es posible reducir ambas propuestas a la mera celebración de la violencia en el teatro. Aún cuando uno de los rasgos singulares de la obra de Kane se corresponde con ese despliegue de la brutalidad y de la acción inmediata y extrema, estrechamente vinculado a la intención de superar el teatro realista y psicológico y de generar un efecto desestabilizador, lo interesante es que Kane comparte con Artaud ciertas preocupaciones que revelan posturas afines en cuanto a la naturaleza esencialmente espectacular del drama y, por sobre todas las cosas, en cuanto al poder transformador del arte. En efecto, ambos repudian el hecho de que la sala teatral se convierta en un mundo cerrado sobre sí mismo en el que queda abolida toda posibilidad de comunicación con el público y apuntan a transformarla en un espacio en el que el estallido de las imágenes, la superposición de los sonidos y los gestos, la movilización intensiva de objetos sobre el escenario, la fuerza poética del lenguaje arraigada en la convulsión y el desenfreno de la vida, hablen directamente a la audiencia y actúen eficazmente sobre sus sentidos.

En este contexto, no resulta sorprendente que, cuando el Gate Theatre de Londres encomendó a Kane la adaptación de una tragedia clásica, la autora manifestara impulsivamente su rechazo hacia una tradición en cuyas obras «todo sucede fuera de escena». No obstante, decide escribir *Phaedra's Love* (1996) en diálogo con la versión senequista del mito de Fedra. Considerando las fuentes que tiene a su disposición, la inclinación por Séneca no parece azarosa. Es posible trazar ciertas afinidades entre la estética de la autora y las obras del dramaturgo latino, puntualmente en lo que concierne a la violencia de las situaciones dramáticas presentadas y a la intensidad del sufrimiento y de las pasiones que afectan a sus caracteres. «Las espléndidas extravagancias de Séneca» (27), como las denomina Terry Eagleton, con sus rimbombantes carnicerías y esa visión grotesca, vil y caótica del mundo y de la crueldad humana. En rigor, la tradición de la tragedia antigua no es para nada ajena a las inquietudes de Kane y de sus contemporáneos. La deuda que el nuevo drama mantiene con el teatro clásico no es sólo observable en lo que atañe a la reproducción de acciones tremeundas y a la recurrencia de ciertos asuntos: relaciones incestuosas, venganzas, crímenes, infanticidios, mutilaciones, etc., tan

caros a los dramaturgos del In-Yer-Face. Basta con recordar las consideraciones desarrolladas por Aristóteles en su *Poética* para reconocer que, en efecto, en el principio de la *catarsis* es posible hallar el germen de lo que se ha concebido como *experiential theatre*.

Siguiendo esta línea, Kane mantiene en su obra los núcleos argumentales básicos del mito pero, subvirtiendo las reglas de la progresión de la trama, estructura la pieza en ocho escenas que se suceden de manera abrupta y fragmentaria, suprimiendo varios de los acontecimientos que, en su encadenamiento lógico, hacen a la fábula y peripecia trágicas. Así como la tragedia senequista se inaugura con el extenso discurso de Hipólito, que incluye la arenga a los cazadores y la plegaria a Diana, la primera de las escenas que integran *Phaedra's Love* nos traslada, pero esta vez mediante unas pocas y sucintas indicaciones escénicas que ponen de manifiesto la economía expresiva que domina el tono de la obra, a una habitación del palacio real en la que Hipólito, tirado en un sofá y comiendo una hamburguesa, mira una película hollywoodense por televisión. La imaginería posmoderna que despliega Kane, asociada al consumismo como forma de colmar el tedio y el vacío de sentido que impera en la vida ordinaria, se hace ostensible además en los juguetes electrónicos, las pilas de ropa interior sucia, los residuos de comida chatarra y las bolsas vacías de *snacks*, objetos que se cargan de sentido al conformar el entorno del personaje, generando un brusco contraste con la representación fastuosa del ambiente palaciego que opera en el imaginario del lector/espectador.

En la tragedia clásica, la monodía lírica inicial de Hipólito funciona como un medio de presentación del personaje. Enemigo de los placeres mundanos, este príncipe se instaura como la extrema encarnación de los valores de virtud y castidad. La exaltación de la naturaleza y la arrebatada defensa de la vida libre en los bosques, en clara contraposición con los vicios del la corte, se correlaciona con su fervorosa consagración a Diana, la diosa virgen de la caza, y se enlaza asimismo con el linaje de Hipólito, descendiente de la amazona Antíope. Kane no sólo propone una inversión directa al situar a su Hipólito en la ociosa y vulgar intimidad del palacio, sino que lleva al límite de la degradación la figura del héroe trágico, paradigma del carácter ejemplar y elevado. Prescindiendo totalmente del discurso, los mínimos movimientos y gestos de Hipólito bastan para perfilar el semblante de este personaje, sumido en la repetición sistemática y desafecta de hábitos groseros y revulsivos (sonarse la nariz con una media, devorar una hamburguesa tras otra, masturbarse).

A este preámbulo desconcertante, sigue la escena que reúne a Fedra con el médico de la familia real y que, si bien ha sido considerada poco convincente (Sierz) y de escaso interés para la acción, permite, a través del diálogo, ampliar la imagen primera de Hipólito e introducir la situación dramática. El abreviado contrapunto entre la reina y el doctor de la realeza nos informa de la ausencia de Teseo y de la desidia del príncipe, quien no se dedica a otra cosa que a dormir, a mirar películas y a tener encuentros sexuales con desconocidos, obligando a Fedra y a su hija a ocuparse de los asuntos de Estado. Las especulaciones del médico acerca del cuadro depresivo de Hipólito apuntan, no sin cierta malicia, a desentrañar la verdadera naturaleza del vínculo que une a la reina con su hijastro. Preguntas insidiosas a las que Fedra responde constantemente con evasivas, recordándole el rol que desempeña como madre sustituta. De este modo, como ya señalé, se insinúa el núcleo del conflicto dramático que será retomado en la escena siguiente en la que Fedra dialoga con su hija Strophe, personaje que corresponde totalmente a la invención de Kane.

Si bien Séneca retoma a Eurípides, respetando casi totalmente la secuencia argumental, elimina el marco divino que circunscribe la acción dramática, atenuando el rol decisivo que ejercían los dioses en la determinación de la conducta de los mortales y en la imposición de destinos irrevocables. Las tensiones entre la fuerza de la Providencia y la libertad del individuo emergen en su tragedia, pero el conflicto se traslada primordialmente a la esfera humana. Como afirma Lía Galán, mientras la Fedra de Eurípides padece un mal (*pathos*) producto de fuerzas superiores y ajenas a su propia voluntad, la Fedra de Séneca experimenta *furor* que, traducido como demencia o pérdida de juicio, admite un significado más activo en tanto la razón del individuo posee la facultad de superar sus impulsos irracionales con el objeto de ajustarse la Razón Universal (Júpiter). De este modo, cuando Fedra atribuye el ímpetu de su pasión por Hipólito al gobierno implacable de Cupido, la nodriza, portavoz de la razón y de la sabiduría estoica, responderá que dar al amor el título de *numen* (dios) es tan sólo un falso ardid de los

espíritus inclinados al vicio que prefieren no asumir las consecuencias de su propio accionar. En el universo de Kane, despojado de dioses y de Dios, el amor de Fedra es presentado también como una fuerza poderosa y arrolladora, imposible de resistir o de negar. No obstante, aquí la reina se manifiesta como la personificación caricaturesca del mito del amor romántico que, en este contexto, adquiere tintes melodramáticos y, habiendo perdido todo idealismo, linda con la obsesión patológica estrechamente asociada al deseo sexual.

Por otra parte, en la obra de Séneca, los parlamentos son extensos y la posibilidad que se da a los héroes trágicos de monologar dilatadamente colabora en el crescendo de su tormento y de su furor. Simultáneamente, este recurso nos permite penetrar en la psicología de dichos caracteres, escindidos entre dos polos irreconciliables: la satisfacción de los impulsos individuales y la sumisión a las leyes naturales y a las normas morales que rigen el orden social, sujeto a su vez a un principio superior. Esta dualidad se expresa en el debate descarnado que sostienen consigo mismos, fundamento del conflicto trágico. En contraste, las criaturas de Kane carecen de desarrollo y profundidad psicológica. Los concisos y ágiles contrapuntos, que persiguen un efecto rítmico, evidentemente no se constituyen como la forma privilegiada para ahondar en la exploración subjetiva, por lo que muchas veces las motivaciones y los giros en las conductas de los personajes se disuelven en una atmósfera incongruente y ambigua. Más allá de una fingida vacilación, Fedra jamás se cuestiona seriamente sus inclinaciones adúlteras y cuasi incestuosas. El conflicto moral, el horror de sí misma que define a la Fedra clásica, es reabsorbido por el puro individualismo que trasciende todo límite en la consecución del propio deseo. Las fantasías sentimentales y narcisistas de Fedra se fundan, como dijimos, en desgastados clichés. Entre ellos, la idea del amor omnipotente y redentor, esa fuerza misteriosa que, encarnada por ella, es la única capaz de salvar al príncipe.

Será Strophe, quien funciona como confidente y como personaje contraparte, asumiendo el papel a cargo de la nodriza en el texto senequista, la encargada de desbaratar las ilusas pretensiones de su madre, recordándole el brutal temperamento de Hipólito y previniéndola contra los maltratos emocionales que infringe a sus «víctimas» sexuales. Strophe repite los principales argumentos de la réplica de la nodriza. Ruega en su propio nombre, apelando al lazo filial que la une a Fedra. Luego invoca la figura de Teseo, intentando persuadirla de que se aboque a los mandatos matrimoniales, y, finalmente, alude a las obligaciones sociales de su madre y a las repercusiones negativas que su aventura con el hijo de rey podría ocasionar en la imagen pública de la familia. Sin embargo, Strophe parece más preocupada por guardar las apariencias que por el desequilibrio mental de su progenitora. Por otra parte, su excesivo rencor hacia el hermanastro sugiere la existencia de una relación íntima y tortuosa entre ambos.

El clímax de la pieza se produce en la escena cuarta, en la que Fedra se acerca a la habitación de Hipólito. Los comentarios ingenuos e indulgentes de la madrastra contrastan brutalmente con la actitud cínica y ofensiva con la que él responde a su acercamiento. El relato impasible de los deshumanizados encuentros sexuales con mujeres (y hombres) que no sólo no lo satisfacen sino que le repugnan, su desafío orgulloso a las convenciones morales, a la autoridad, a las apariencias, no parecen tener otro objeto que el de horrorizar y ahuyentar a Fedra. Ese carácter aberrante y agresivo de Hipólito parece derivar de la constatación del fracaso de todo intento de comunicación verdadera con el otro y con el mundo y de su imposibilidad de sentir, que no hacen más que exacerbar su desencanto y el tedio de vivir. Pero lejos de hundirse en la desesperación, en la angustia ante el vacío de sentido de una vida en la que nada ocurre, el sentimiento trágico cede aquí ante el engañoso empeño de sobrellevar pasivamente su existencia sin compromisos, sin emoción ni patetismo. Por eso, el melodrama sentimental de Fedra, sus cursilerías y su confesión de amor apasionada, lo aburren. La desmitificación del amor romántico llega al límite de su banalización en el momento del sistemático encuentro sexual. Fedra, en un último y equívoco acto de arrojo (su curiosa ofrenda de amor), practica sexo oral a Hipólito, mientras éste permanece impasible sin quitar los ojos del televisor. En su caprichoso intento de verlo perder la compostura, no logra otra cosa que burlas, desdén y, en consecuencia, vergüenza

de sí misma. «Se acabó el misterio», declara sarcásticamente el príncipe después de emitir un breve sonido y de soltar la cabeza de su madrastra arrodillada ante él.

En esta escena, la primera en la que Hipólito toma la palabra, el uso lacónico y rítmico del lenguaje se da en correlato con la intensificación de la agresividad verbal y de la violencia emocional. Las palabras groseras y repugnantes de Hipólito junto con una franqueza que no admite fisuras vehiculizan sus abusos, pero se articulan también con un agudo sentido del humor que despoja la escena de todo patetismo trágico.

Fedra Sos igual a tu padre

Hipólito Lo mismo dice tu hija.

Fedra le da un cachetazo tan fuerte como puede.

Hipólito Ella es un poco menos apasionada pero mucho más práctica. Voy por la técnica mil veces.

[...]

Hipólito Fedra

Fedra (*lo mira*)

Hipólito Andá a ver a un médico. Tengo gonorrea. (83-84)¹

Tal como se insinúa en la escena con Fedra, la presunta apatía de Hipólito enmascara su rebelión contra la hipocresía sobre la que se fundan los vínculos familiares de la realeza. Pero su agresividad es, principalmente, fruto de un desengaño amoroso en el pasado y esto, para Sierz, es un recordatorio de que Kane está «menos interesada en la atrocidad que en la psicología de la desesperación» (111).

Siguiendo esta línea, el posterior suicidio de Fedra parece ser consecuencia de la frustrada «consumación amorosa», aunque sus verdaderos motivos permanecen inciertos. Curiosamente, será Hipólito, el objeto de ese «amor de Fedra», quien conceda un sentido a su muerte y también a su pasión. El que colmaba el tiempo con distracciones superfluas, sumido en un automatismo absurdo y destructivo pero siempre a la espera de que «algo» verdaderamente «suceda», encuentra en la acusación de violación de su madrastra un bálsamo liberador frente la monotonía y la vacuidad de su existencia. Más tarde, la noticia del suicidio auspicia un cambio aún más profundo en el personaje que, finalmente, es capaz de sentirse vivo. Comprendiendo que Fedra «realmente» lo amaba e interpretando la inmolación como su genuino acto de amor, asume su condena inevitable con auténtica satisfacción y se rehúsa a confesarse ante un sacerdote que intenta persuadirlo de negar la violación para resguardar la reputación moral de su familia e impedir el colapso de la monarquía.

Como subraya Saunders, en esa resolución de vivir en completa honestidad, aún cuando ésta conduzca a la aniquilación, se sostiene la concepción de Kane del héroe trágico². Sin embargo, aunque la autora afirme que son completamente opuestos, en este punto su «héroe» no parece distanciarse demasiado del Hipólito latino cuya muerte terrible no puede atribuirse únicamente a los viles ardidés de Fedra que desencadenan la peripecia. A este príncipe también lo ha condenado su propio *furor*, en la medida en que su misoginia exacerbada y el rotundo rechazo de la vida palaciega y de las obligaciones familiares lo llevan a desatender el bien común por seguir sus convicciones individuales, aún cuando éstas estén ligadas a valores de orden sagrado. La cuestión de la definición de lo trágico sin duda reviste una complejidad tal que merecería un tratamiento aparte. Pero lo que distingue fundamentalmente al Hipólito de Kane es su falta de patetismo y la satisfacción que encuentra en la propia muerte. En él no hay desesperación ni exaltaciones, no hay horror ni sufrimiento. Podríamos considerar que su

desenlace es trágico en la medida en que muere porque su verdad, puramente individual y negativa, extiende su acción destructora a todo lo que lo rodea al desenmascarar la corrupción del orden social. Pero es la muerte, no sólo la propia sino también la de Fedra, la que, paradójicamente, posibilita su salvación, puesto que esa experiencia extrema le proporciona una súbita sacudida, un instante de sentido que le permite conectarse con su propia humanidad y con la vida.

Por otra parte, la atmósfera íntima y asfixiante de esta *chamber piece* que es *Phaedra's love* estalla abruptamente sobre el final en el que una multitud desquiciada (en la que se confunden Strophe y el recién llegado Teseo disfrazados) irrumpe fanáticamente en escena. El príncipe se arroja sobre la muchedumbre y es apaleado y literalmente castrado. Sus genitales y sus vísceras son arrojados al fuego. Strophe intenta defender a su hermanastro y es violada y asesinada por Teseo, quien al reconocerla se corta la garganta y se desangra hasta morir. Hipólito, que yace inmóvil, levanta los ojos al cielo y dirige una sonrisa a los buitres que sobrevuelan su cuerpo. La obra se cierra con la frase de Hipólito: «Si pudiera haber más momentos como éste» (103), pronunciada en el instante en que las aves descienden sobre él. Las últimas palabras de Hipólito contribuyen a subrayar la ambigüedad que presenta el desenlace de la obra³ y la conciencia del personaje acerca de la gran paradoja que él mismo encarna.

Este sangriento, grotesco e hiperbólico final, que rinde un pervertido homenaje a la tragedia senequista y también a la tragedia de venganza isabelina, me lleva a pensar nuevamente acerca del protagonismo y la forma que en la obra de Kane adopta la representación de la violencia. En efecto, la autora persigue desautomatizar y descontextualizar la percepción de la violencia, con la que el espectador está impasiblemente familiarizado a través de la frivolidad de los *mass media*, a partir de su reelaboración en intensas metáforas o imágenes teatrales. Aunque hay que reconocer que, en esta pieza en particular, sus propósitos se desdibujan, Kane no aspira a escandalizar o a exhibir la atrocidad simplemente para «shockear» al espectador⁴. Su concepción del teatro se sostiene en la creencia de que la acción extrema o brutal puede convertirse en un estímulo o en una revelación y que la perspectiva de un verdadero cambio sólo es posible a través del arte.⁵ Consciente de que su teatro era tan sólo la sombría representación de una realidad muchísimo más difícil de asimilar, Kane procura penetrar en la crueldad y en la fuerza destructiva de la naturaleza humana justamente para cuestionar, entre líneas, el progresivo acostumbramiento de la sociedad a los hechos de un mundo cada vez más aterrador. Y digo «entre líneas» porque ese cuestionamiento a la inercia que domina la vida contemporánea, dirigido a despertar una reacción en el espectador, no se desprende de un juicio moral sino de esa imagen desestabilizadora del mundo y del hombre, presentada en el teatro desde una perspectiva múltiple y ambigua. De ahí que la verdadera «tragedia» en Kane sea la manifiesta indiferencia que separa a los seres humanos, esa desgarradora imposibilidad para el amor que afecta a sus personajes aniquilados. Finalmente, resulta comprensible que, desde esta postura, aún las más terribles experiencias puedan ser llevadas a escena puesto que no representarlas implicaría negar su existencia y, por lo tanto, eludir nuestro compromiso ante una realidad cada vez más despiadada y caótica en la que Kane intentó descender, quizás para conjurar su propia soledad a través del arte.

Bibliografía

- ~ARTAUD, Antonin, *El teatro y su doble. El pesanervios*, Buenos Aires, Editorial Fahrenheit, 2002.
- ~BRECHT, Bertolt, *Baal*, Madrid, Alianza Editorial, 2005.
- ~CAMUS, Albert, *El extranjero*, Buenos Aires, Emecé, 1957.
- ~DE TORO, Fernando, *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*, Buenos Aires, Galerna, 1992.
- ~EAGLETON, Terry, *Sweet Violence. The Idea of the Tragic*, London, Paperback, 2003.
- ~EURÍPIDES, *Tragedias I*, Buenos Aires, Colihue Clásica, 2007.
- ~INNES, Christopher, *Modern British drama. The Twentieth Century*, Cambridge University Press, 2002.

- ~KANE, Sarah, *Complete plays*, London, Paperback, 2001.
- ~PAVIS, Patrice, *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 2008.
- ~SAUNDERS, Graham, 'Love me or kill me' *Sarah Kane and the theatre of extremes*, New York, Manchester University Press, 2002.
- ~SÉNECA, Lucio Anneo, *Fedra. Introducción y notas de Lía Galán*, Buenos Aires, Losada, 2007.
- ~SIERZ, Aleks, *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*, London, Paperback, 2001.
- ~WELLWARTH, George, *Teatro de protesta y paradoja*, Barcelona, Lumen, 1966.

Páginas Web:

- ~URBAN, Ken, «An ethic of catastrophe. The theatre of Sarah Kane», en *PAJ: A Journal of Performance and Art*, PAJ 69, volumen 23, 2001, http://www.kenurban.org/pdf/PAJ_KANE.pdf (Última visita del sitio: junio 2011).

Notas

¹ Las citas textuales de la obra fueron extraídas de KANE, Sarah, *Complete plays*, London, Paperback, 2001. Las traducciones de la bibliografía crítica en inglés y de las citas de la obra de Sarah Kane fueron realizadas por la autora de este trabajo.

² En este punto, me parece fundamental al menos mencionar a los dos personajes que funcionaron intertextualmente en la construcción de la figura de Hipólito. Me refiero, por un lado, a Baal, protagonista del primer drama (homónimo) de Bertolt Brecht, obra que presenta en poco más de veinte escenas desarticuladas la travesía del poeta Baal en una sociedad cuyos valores y convenciones burguesas desprecia y desafía, pervirtiendo todo límite en su entrega desaforada al éxtasis de la experiencia fugaz. Por otra parte, en su inquebrantable voluntad de verdad, Hipólito recuerda a Meursault, el anti-héroe de *El extranjero*, novela de Albert Camus que también sirvió de inspiración a Kane para la configuración de su personaje. Indudablemente, las relaciones entre estos caracteres merecen un mayor detenimiento y, por cuestiones de espacio, no serán abordadas en esta ponencia.

³ Si bien coincido con Ken Urban en el hecho de que la emergencia de este universo caótico se correlaciona en Kane con la dramatización de una búsqueda no sujeta a valores trascendentes, «un teatro que no ofrece ni soluciones ni redención» (37), considero que puede llegar a resultar sumamente difícil para el espectador, al menos en esta pieza, quizás la menos lograda de la autora, ver, como quiere Urban, la posibilidad de un renacimiento, de un valor positivo, en medio de la devastación y de la catástrofe absolutas.

⁴ Es por eso que la brutalidad como característica distintiva del nuevo drama no puede ser entendida, en este caso, como un fin en sí mismo. Consecuentemente, es importante distinguir la expresión de la violencia en la obra de Kane del mero gusto por el crimen y la sobredosis de horror que impregna gran parte de las manifestaciones culturales en la actualidad, principalmente el cine y la televisión, y que, usualmente, reciben un tratamiento superficial o efectista que no hace más que generar la saciedad y la apatía. Este aspecto fue subrayado acertadamente por Harold Pinter, un acérrimo defensor de la obra de Kane, que estableció una diferencia importante entre los códigos operantes en sus trabajos y en el cine contemporáneo, fundamentalmente en los films de Quentin Tarantino, con quien frecuentemente se ha comparado a la autora. Mientras que la violencia en Tarantino es artificiosa y superflua, dice Pinter, «[Blasted] estaba confrontando algo real, verdadero, desagradable y doloroso –y por eso aparecieron los titulares diciendo que esta obra debería prohibirse.» PINTER, Harold, 'Life in The old Dog Yet', *Daily Telegraph*, 1995. Citado en SAUNDERS (25).

⁵ «Si somos capaces de experimentar algo a través del arte, entonces podríamos ser capaces también de cambiar nuestro futuro, porque la experiencia graba lecciones en nuestros corazones a través del sufrimiento, allí donde la especulación no logra afectarnos...» LANGRIDGE, Natasha and STEPHENSON, Heidi, *Rage and Reason: Women Playwrights on Playwriting*. Interview with Sarah Kane, 1997. Citado en SAUNDERS (22).

Las lenguas del exilio en *Yo nunca te prometí la eternidad*

Adriana A. Bocchino

UNMDP

Resumen: *Yo nunca te prometí la eternidad*, de Tununa Mercado, propone una serie de historias, de exilios y exiliados, encastradas unas en otras, así como el texto deviene historia expandida de otro texto de la autora, *En estado de memoria*, escrito durante su propio exilio en México. De suerte que, más allá de la cuestión biográfica, el proceso de escritura se convierte, en su relato –en la *manera* de su relato–, en motivo, trama y argumento últimos de la narrativa de Mercado. El procedimiento, todo un estilo, impide pensar en una clasificación genérica tradicional para sus textos e inventa así, sobre ellos, una nueva patria –una *matria*– para las lenguas del exilio.

El presente trabajo pretende mostrar la articulación de los diferentes exilios, y entonces las diferentes definiciones de exilio puestas en juego en *Yo nunca te prometí la eternidad*, que producen un género no habitual a la producción de escritura en la Argentina de reflexión filosófico literaria. Espacio de cruce, pasaje de fronteras, hibridaciones genéricas, polifonía discursiva, los textos de Mercado escriben un mapa diverso sobre el mapa de la convención geográfica para hacer lugar a aquellos sobre los que se escribe y también para quien escribe.

Tununa Mercado es hoy una escritora consagrada. Se la incluye entre los/las escritores siempre mencionados, premiados e invitados a congresos de la especialidad, encuentros nacionales y ferias internacionales. Ha obtenido Mención de Honor en el Premio Casa de las Américas de La Habana (Cuba) en 1966, por *Celebrar a la mujer como a una Pascua*, el Premio Boris Vian por *Canon de alcoba*, 1988, la beca Guggenheim, 1998, el Premio Konex Diploma al Mérito, en el rubro «Cuento: quinquenio 1999-2003», y el premio Sor Juana Inés de la Cruz por *Yo nunca te prometí la eternidad*, (2005).

Tomé contacto con ella a partir de *En estado de Memoria* (1990), apenas publicado. Desde entonces data mi interés por las escrituras de exilio. Como sabemos, Mercado regresa definitivamente a Buenos Aires en 1987, tras un primer exilio entre 1966 y 1970 y un segundo que se inicia en 1974. La recomendación de su libro me llegó vía telefónica por otro exiliado, en ese momento también retornado, Tomás Eloy Martínez. Poco después la conocí personalmente, a raíz de un Seminario sobre Escritura que Noé Jitrik, su marido, dictó en la UNMdP, y a quien ella acompañaba en alguna ocasión. Su obra previa y posterior a *En estado de memoria* deja ver la simple complejidad del género. Mercado hace su vida en la escritura y casi sin darse cuenta, repentinamente, comprende que es escritora. Así lo cuenta en la entrevista-video registrado en la Audiovideoteca de Buenos Aires-Literatura. Escribir es para ella una tarea más de entre otras tareas domésticas. Inevitable. Puntual. Necesaria. A la vez, intransitiva. Secreta. Se diría, invisible.

Todas las aproximaciones críticas que se han hecho sobre su producción –y ya son varios los que se han dedicado a alguno de sus textos– coinciden, pese a la abundancia bibliográfica y los premios que cité, en decir que Mercado es una escritora poco reconocida, sus textos inclasificables, que su producción gira en torno a lo que ella misma ha llamado «la letra de lo mínimo». Aún esto, consiguió hacerse un lugar más que interesante: indiscutible para pensar la escritura de mujeres, de exilio y exilios, de la memoria, incluso de los derechos humanos. Sin embargo se presenta como una mujer común. Siempre. Tuve oportunidad de realizarle una entrevista en octubre del año pasado, en su casa. Le adelanté por teléfono que no quería hablar de nada en particular sino simplemente conversar con ella, observarla. Aceptó de inmediato y con atención amorosa me contaba sus últimas ideas, lo que estaba tratando de escribir, algún recuerdo del exilio, las plantas, el té, unos dibujos fabulosos de una pintora para la que escribiría algunas líneas, una charla próxima a la que debería ir, una charla pasada en la que se dijo y se

comentó tal o cual cosa. Entremedio de su conversación yo recuperaba la intensidad de esa vida que allí se me ofrecía común. Un mínimo resumen biográfico de los que circulan por internet nos devuelve una Tununa Mercado vinculada, sino organizadora, a los círculos de intelectuales más importantes de la Argentina, también en el exilio mexicano durante la dictadura, sin contar los amigos entrañables sobre los que escribió con lucidez crítica y un estilo «diferente». Como escritora, caracterizada entre lo común y lo diferente, resulta única. Y todavía hoy la reiterada inclasificabilidad de sus textos provoca.

Reparo entonces en su último libro/texto publicado, *Yo nunca te prometí la eternidad*, para pensar desde ese texto algo de lo que vengo diciendo. Digo texto y no «gran novela» como ha sido etiquetada por la solapa de la edición argentina. Dice además: «es una historia real, desencadenada por la guerra y el éxodo que lleva a sus protagonistas de Berlín a París, de España a Jerusalén y termina en el México de nuestros días. Urdida con los testimonios, diarios y cartas de los protagonistas, y con la propia experiencia de búsqueda de quien relata y escribe, su *pathos* es poderoso». Al pie se aclara que la foto de portada corresponde a Hanan y Sonia tomada en Glogau en 1917 por H. Niecke, intervenida y fotocompuesta por los diseñadores de la colección. También se aclara que este libro obtuvo la Beca Simon Guggenheim en 1998. Por otra parte, Leonardo Senkman, de la Universidad Hebrea de Jerusalén, en un seminario que dictó en la UNMDP en 2008 incluyó este texto en el corpus de trabajo sobre «Historia, Memoria, Ficción: los discursos de la representación de refugiados y exiliados a la Argentina durante la Segunda Guerra Mundial». De entre los numerosos asistentes de distintas disciplinas, me hice cargo de la presentación del texto sobre el que luego Senkman explicó su valor documental y testimonial de referencia, en especial su relación con la inmigración judía latinoamericana. Entre otras cosas me observó –en el doble sentido–, el encuadre puramente literario que yo daba a mi lectura. Desde la disciplina, y según la formación académica que tenemos quienes nos dedicamos a la literatura, sus observaciones me resultaron incomprensibles en un primer momento. Más tarde fueron, en realidad, motivo de la provocación que pretendo comentarles: escritura consagrada, no se sabe bien dónde pensarla, y de allí las dificultades que trae aparejadas las maneras de su apropiación.

Voy al texto. *Yo nunca te prometí la eternidad* –título que no adelanta materia de relato–, incluye una primera persona dirigiéndose a una segunda. Una especie de frase suelta de un diálogo más amplio. Se inicia de la siguiente manera:

Se diría una lámina por el leve espesor que reivindica en esta materialidad que la tiene sepultada o, si se prefiere, en el tiempo que la ha dejado transcurrir intentando dispersarla. Una película que no por ser tenue ha dejado de cubrirnos a los que nos hemos acercado a ella, la muerta, inquisitivos, como si se cumpliera el reclamo de una ley de gravedad que quiere retener, contener, asentar, transgredir la pulverización y asegurarse el volumen y el peso de las partículas. Nunca el polvo [...] Ella, la muerta, todavía recatado su nombre, lo musita en mis oídos sin embargo en una incitación que sólo podría palpase –siendo tan impalpable la materia de la muerte– que por este impulso mío de escribirlo: Sonia, y de plegarme, pronunciándolo, al esbozo de persona que el nombre me sugiere al incitarme. (5)

El tono de este texto continuará hasta la última página en este registro. Queda claro que no se tratará de una novela. También que se referirá, en todo su transcurso, a personas reales. Que habrá la recuperación de una historia de vida, convertida en cenizas «que habrán sido y estarán siendo». El potencial, futuro incierto si lo hay («Se diría», «podría palpase») domina el cuadro. Todo aquí es leve. Una lámina, una película tenue, partículas, nunca el polvo aunque se trate de cenizas, un nombre musitado, una incitación, el esbozo de una persona. Sonia, la muerta.

No es una novela. Tampoco una biografía. Menos un ensayo. Imposible hablar de cuentos. No tiene las maneras de la poesía. «Las piezas buscarán ensamblarse», dice. Entonces podemos pensar en un trabajo en proceso. Mercado parece dejarse llevar y en el dejarse llevar nos lleva. «Sonia», un nombre, ha entrado en su «recinto» para «habitar». Los términos que vengo enmarcando sólo de esta primera página no quieren ser reiterativos ni retraducidos mediante interpretación. Sólo los enlisto para sentir cierta resonancia. ¿Quién habla así? ¿Dónde se escucha hablar de esa manera? «Señales», «Titilaciones», «Pequeños pero intensos fuegos», «iluminan de pronto todo el espacio», «para dejarlos en situación de rescoldo», hasta, según declara en la segunda página, «el impulso de reunirlos comience a ser relato». Entonces, habrá relato. ¿Habrá relato? Entre tanto, solo se nos muestran los preparativos de un relato. «Mi noche-antesala del contar», dice un yo. Siguen denominaciones en nada académicas para referirse a materiales de aquello que constituirá el relato: «vapores de una respiración entrecortada», «vahos», «insólita transparencia», «velos». Entre un «yo» disimulado habrá un «ella» que insiste y

desde donde parece emerger el espacio de la escritura como lugar de reunión. Inmediatamente se nombran espacios concretos «por un azar de destinos»: «mi bosque», «ese Ajusto que ha aparecido sin anuncios como cementerio de aire», así como «el Río de la Plata o el Océano Atlántico lo son de Agua», «incluso de Agua y Aire», «el que me constituyera siendo niña sin haberlo visto nunca». Allí «ella», gramaticalmente tácita ahora, insiste bajo el «eufemismo del morir».

No voy a seguir transcribiendo el detalle para probar la constancia que se presta a la indefinición entre un «yo» que escribe, que ha empezado a escribir, que todavía no pero está en eso, y un «ella», muerta, que insiste con un enigma sobre el que se han dejado señales, mendrugos de pan, «piedras pequeñas en lo posible blancas», «para volver sin riesgos al punto de partida». «Los movimientos posibles que Sonia –ese será uno de los nombres de Ella– quiso indicar cuando dejaba sus hitos a quién iba a narrarla». Enseguida se dice «Todo comenzó con ...» (7) y uno podría presuponer que ahí empieza el relato, la novela, pero lo que se reiterará será la pura promesa.

¿Cuándo empezará el relato sobre Sonia, la muerta? Cuando leí el texto por primera vez, recuerdo todavía la avidez de la lectora común por iniciar la historia, por conocer la historia de la muerta que se anunciaba de manera prodigiosa, hasta que me di cuenta de que si bien había relato lo había de otra historia. Empecé a releer nuevamente y las señales se fueron organizando según otro entramado. Mercado lo había indicado claramente pero, como las tareas domésticas de quién mantiene en pie una casa, pasaron desapercibidas conforme un habitar convencional en la narrativa argentina. Dice el texto «Todo comenzó con una apropiación de una historia». Lo que viene después, sin embargo, es simple, síntesis argumental que se reproduce en contratapa y que los críticos utilizamos para puntuar una historia en términos tradicionales.

1940, los nazis avanzan sobre París. Una madre y su pequeño hijo escapan hacia el sur para salvarse y buscar al padre, el marido. Ella es una activa militante antifascista; él ha sido brigadista internacional en la guerra civil española. El éxodo es desesperado: gente a pie, miles de vehículos. La carretera se bloquea y el camión que los lleva se detiene. La madre aprovecha para buscar agua y alimentos en un caserío cercano. De pronto oye caer bombas. Cuando regresa en medio de la estampida, su hijo ya no está. Empieza, entonces, una búsqueda angustiante, de pueblo en pueblo. Por azar, se encuentra en ese peregrinaje con un viejo amigo, Walter Benjamin, quien trata de cruzar la frontera con España. Ella y él, refugiados alemanes, judíos y apátridas por añadidura, se conocieron en París. ¿Era posible la amistad, el amor, el diálogo intelectual, en una Europa que expulsaba, deportaba y exterminaba?

En un punto, es verdad, estará la reconstrucción de esta historia. Incluso efectos y consecuencias a mediano y largo plazo. Sabremos de la madre de Sonia y de los hermanos, del hijo Pedro, a través de quien se obtiene la primera señal, después el diario-cuaderno de bitácora que su madre llevará en aquel transcurso. Incluso de la inserción del «yo» que escribe en aquella cadena, en la secuencia episódica de una historia lineal y progresiva. Pero el hueso, creo, está en otra parte: el texto, si bien habla de estas cuestiones, al mismo tiempo habla otra cosa. No además. Sino puntualmente. En el lugar en el que la historia de Sonia viene a insertarse entre otras historias de exilios.

Así *Yo nunca* ... propone una serie de historias de exilio y de exiliados, encastradas unas en otras. De la misma manera que esta historia, la de *Yo nunca*... deviene de otro texto de la misma Mercado, *En estado de memoria*, escrito durante su propio exilio en México. Más allá o más acá de la historia, de las historias menos concretas –aunque paradójicamente responden a seres reales–, lo que se cuenta, en verdad, es otra historia, en apariencia menos material pero tan asible como el libro que se tiene entre las manos. Es decir, lo que se cuenta, sobre todo, es este libro, materialmente hablando, en el que exilio y escritura siguen alentando la sobrevida de una relación paradójica. Si exilio significa en un punto una forma de muerte, el texto de Mercado indaga las diferentes maneras de ese morir/vivir, los diferentes exilios si se quiere, entre los cuales escribir no es menor. Por el contrario, suma clave de las maneras de exiliarse, escribir-escritura-

reescribir-reapropiarse de una historia, relatarla, narrarla, volver a escribirla llenando los huecos, los vacíos, los espacios en blanco, es la única manera -una *maniera*- de darle algún sentido al exilio, en las lenguas del exilio. Es más, construir una patria. En este caso específico, una *matría*. De suerte que, en la cuestión biográfica, histórica o social, el proceso de escritura se convierte en una manera del relato, motivo, trama y argumento último aún no sólo de *Yo nunca...* sino de todos los textos de Mercado. Y éste es el punto que hace a la inclasificabilidad. Ello hace que no «sirva» a los efectos de un documento histórico como creí equivocadamente quería Senkman, sino como documento de barbarie, quisiera Senkman recuperando a Benjamin.

En este punto habría que releer las conversaciones que Sonia mantiene en su huida con el enigmático «WB». Mercado ha contado varias veces cómo ocurrió esta reunión en su texto, respondiendo a coincidencias entre lo que habría escrito Sonia, en su libreta de bitácora en la huida, la forma de referirse a los amigos con los que se cruzaba, y un homenaje a Walter Benjamin en el Goethe Institut al que asiste Mercado. A su vez, en otra oportunidad, ha dicho que el texto de Sonia, y lo cuenta nuevamente en el texto, le fue dado por el mismo Pedro apenas mencionado en *En estado de memoria*, perdido y recuperado primero por su madre, según sabemos en medio de la huida, ahora por Mercado en medio de la escritura. Pero no es sólo Pedro, la historia de Pedro -Peter, Pierrot- la que aquí se retoma. En principio la de su madre, Sonia-Charlotte-Carlota Estefanía, también la de Ro, la madre de Sonia, el hermano Hanan, los amigos, todos con nombres, alias y sobrenombres, según los países que habitan y las circunstancias que padecen. Pero entonces, lo que allí se recupera es la historia de un yo. Disperso, distraído, dolido, sufriente.

Vuelvo a Benjamin y también habría que recuperar aquí sus formas de escritura, sus maneras. En un trabajo presentado el año pasado en Rosario que titulé «El yo inevitable. La experiencia de sí en Walter Benjamin», partí de sus varias veces citada premisa mantenida durante más de veinte años, al momento de pronunciarla, de evitar siempre la palabra «yo» a fin convertirse en el «mejor crítico de Europa». Intenté mostrar la inevitable recurrencia de ese yo, más allá de normas, reglas y ortopedias. Los textos autobiográficos, *Diario en Moscú*, *Infancia en Berlín*, las cartas, las respuestas a sus cartas, etc., implican a la postre un corpus complejo, denso y rico, inseparable del que Benjamin ha dejado en términos estrictamente académicos. Es más, muchos de los textos académicos aparecen como inconclusos porque, al revisar los otros, se advierte rápidamente la dificultad de Benjamin para separar los géneros en términos tradicionales. No podía clasificarlos al gusto de la escuela de Frankfurt, de Scholem o de Brecht o de Adorno, sus amigos. Y ello, creo, porque Benjamin hace algo diferente de lo que hacían ellos. Quiero decir, escribe de otra manera -que no sabemos bien cómo llamar. En ese trabajo me detuve en especial en *Infancia en Berlín* para precisar y mostrar de qué hablaba en definitiva: no sobre lo que veía sino sobre cómo miraba lo que veía, incluso en el recuerdo, cómo sentía o sintió al mirar las cosas que veía. Habla de una vibración, un estremecimiento. Me detuve en la aproximación que tenemos a esta «*maniera*» a través de dos escenas fundamentalmente: el niño Benjamin viéndose en una foto y el recuerdo de la joya fabulosa que su madre llevaba a la cintura los días de fiesta («Mummerehlen», «Veladas»). En ambas escenas se alude a la captación de procesos de escritura, eso que sucede, que se siente en un determinado momento, a partir de un mirar, y se va convirtiendo al mismo tiempo en escritura, única posibilidad paradójica, por el sentido de momento constitutivo, de apresar, de tener, inscribir un discurrir de lo real siempre metonímico, en exilio. De suerte que la materia de la que hablaba Benjamin se refiere a un aire, un destello, una sensación por demás recordada antes que presente, en el preciso momento en que se convierte en escritura. Hay que remarcar la recurrencia en las escenas, los motivos, las tramas. Siempre, en definitiva, parece estar hablando de lo mismo. Inclasificable desde el punto de vista de los géneros académicamente definidos.

Traigo a colación a Benjamin no sólo porque resulta estrategia discursiva la inclusión de su nombre como procedimiento fictivo en el texto de Mercado sino que, podría decirse, funciona como «pivot» que sirve a la difusa confusión entre ficción y veridicción para el relato. Además, motivo recurrente en la reconstrucción de la vida de Sonia. Pero, por sobre todo, porque el texto

de Mercado según la producción de un género no habitual a la producción de escritura fictiva, en Argentina por lo menos, estaría directamente emparentada con las formas de escritura de Benjamin. Por tanto, sólo podría definirse la escritura de Mercado cuando demos con una clasificación para los textos de Benjamin.

Unos y otros, espacios de cruce, pasaje de fronteras, hibridaciones genéricas, polifonía discursiva, parecen escribir, pintar sería más adecuado decir, un mapa diverso sobre los mapas tradicionales, un mapa diferente al que nos ofrece la cartografía política, convención mediante, de países, ciudades capitales y aledaños. Se trata de un mapa de sensaciones, sentimientos, recuerdos, instantáneas de luz, para hacer lugar a aquellos sobre los que se escribe al hacerse un lugar escribiendo. Mercado reconstruye una nueva lengua con las lenguas del exilio (español, alemán, francés, argentino, mexicano, hebreo) que cuelan en un nuevo mapa. Posiblemente, y si se quiere plantear un lugar entre los conocidos para el género de escritura de Mercado, deba decirse que se trata de reflexión filosófico-cultural. No filosofía, sino re-flexión en la línea en la que Benjamin ha escrito sus textos, los de *Dirección única* o el inconcluso *Libro de los pasajes*. También podría decirse, si existiera, un género texto-mapa, aproximándose con ello a la manera en que Gilles Deleuze define lo que ha hecho Michel Foucault: «escribir escuchar resistir; escribir es devenir: escribir es cartografiar» (*Foucault: 71*). Mercado podría ser así pensada como una «nueva cartógrafa» desde el momento en que en Foucault según Deleuze, como en Benjamin digo yo:

el diagrama ya no es el archivo, auditivo o visual; es el mapa, la cartografía coextensiva a todo el campo social. Es una máquina abstracta. Se define por funciones y materias informales, ignora cualquier distinción de forma entre un contenido y una expresión, entre una formación discursiva y una formación no-discursiva. Una máquina casi muda y ciega, aunque haga ver y haga hablar. (*Foucault: 61*).

Y, dice Deleuze un poco más adelante, «una multiplicidad espacio-temporal» que «no cesa de mezclar materias y funciones a fin de constituir mutaciones», «produce un nuevo tipo de realidad, un nuevo modelo de verdad» que «subyace a la historia con un devenir» (*Foucault: 61-62*). No es extraño así que tanto los textos de Mercado como los de Benjamin o Foucault o el mismo Deleuze resulten inclasificables, indisciplinados. Y por lo mismo no es extraño que los textos de Mercado funcionen incluso como marco teórico para pensar cuestiones sobre literatura, exilio, memoria o feminismo. En el momento en que expone cómo ha escuchado por primera vez la historia de Pedro y Sonia por boca de Pedro, se dice al mismo tiempo una manera de ser de ese adulto Pedro que viene marcada por aquella separación madre-hijo, sobre la que el texto «marcara», dice, «la propia condición de exiliados». El relato de Pedro, inscripto por el relato de Mercado, lleva a reparar en ciertos aspectos de la personalidad de Pedro que se vinculan directamente con aquella marca, una herida, «ese tipo de acontecimientos que dejan un trauma» (*Yo nunca...: 7*), del que Pedro se defiende a través del orden, «poniendo en el centro lo que estaba corrido», «buscando siempre el error o la falta», «convirtiendo esas características en escollos para una inserción fluida». La obsesión por cierto orden –¿el orden de la letra, según la misma Mercado en otro lugar?– se define en Pedro como un:

Volver la línea a su cauce, reubicar el centro, unir los puntos de lado a lado sobre el campo de la realidad, entre lo perdido y lo recuperado, y dibujar esa geometría como si se estuviera preso de una estructura que ha multiplicado cruces y ramales, puede llevar a la manía, a la locura o al arte, o las tres cosas juntas (11).

No hace falta abundar con otras citas en las que sin esfuerzo puede reconstruirse un modo de pensar la manía, la locura y el arte en una larga cinta de Moebius de raigambre filosófica. Mercado desenrolla esa cinta, la expone a lo largo de sus textos, en continuidad a veces y/o contigüidad otras. La escritura, como dije, ha trazado un nuevo mapa con su propio tiempo y espacio en el que los textos pierden la precisión del dato o la referencia para replegarse en una ficción continua y adensarse, ordenarse obsesivamente, en el dibujo de la letra. Mercado hace algo diferente a lo que se considera literatura en la tradición narrativa argentina. No habría en ella

la narración de una acción del afuera. Tampoco tan sólo de la subjetividad. Sino una narrativa del pliegue, lugar inasible, en perpetuo exilio, de lo que no puede decirse del todo pero del que la escritura, específicamente el proceso de la escritura en proceso, puede decir algo, hacémoslo ver, hacernos hablar.

Es por ello que desde *En estado de memoria* y luego con *Narrar después* o antes, *La letra de lo mínimo* o *La madriguera*, hasta *Yo nunca te prometí la eternidad*, los libros de Mercado funcionan en diversas direcciones a la vez: ficción, crítica o teoría, según se quiera o, mejor decir, según se necesite.

Bibliografía

- ~AVELAR, Adelber, *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del Duelo*, Santiago, Cuarto Propio, 2000.
- ~BENJAMIN, Walter, *Dirección única*, Madrid, Alfaguara, 1981 [1928].
- *Infancia en Berlín*, Madrid, Alfaguara, 1991.
- *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal, 2005
- ~DELEUZE, Gilles, *Foucault*, México, Paidós, 1987.
- ~MOLLOY, Sylvia, *At Face Value: Autobiographical Writing in Spanish America*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, http://www.buenosaires.gob.ar/areas/com_social/audiovideoteca/literatura/mercado_bio2_es.php.

La interpretación lukacsiana del «gran realismo» de Walter Scott

Lic. Manuel Bonilla

inscrito al doctorado en filosofía de la Universidad de La Plata

Según los principios del marxismo ortodoxo la superestructura: el espacio ideológico, político e institucional de la realidad social, es el reflejo *en el pensamiento y en las acciones humanas* –que se concretiza siempre con caracteres distintivos para cada época histórica– de la estructura material fundamentalmente económica. Todo análisis de cualquier fenómeno ideológico debe empezar por esta distinción y sustentarse en ella. El marxismo dispone de ciertos instrumentos conceptuales para acercarse a los hechos sociales y respetar esta dialéctica y compleja relación entre aquellos dos espacios de la realidad, desentrañando lo que hay de esencial e históricamente verdadero en el objeto de estudio. La verdad que alcanza de ese modo el marxismo es siempre una verdad histórico-social, una verdad que habla de las tendencias de la historia y los modos de configurarse la base material de la vida humana en sus aspectos fundamentales, es decir, hablamos de una verdad del ser social que busca ser revelada desde sus diferentes perspectivas en cada análisis realizado. Por eso el marxismo presupone siempre una ontología que es sobre todo social e histórica, y nos indica cómo los hombres configuran su vida material, la producción y reproducción de su vida. En el caso que ahora nos ocupa, Lukács, el más importante crítico literario de filiación marxista, llevaba esto precisamente a cabo en sus trabajos y sus estudios sobre Walter Scott, de una manera tan genial y distintiva, que ya podemos ver en sus análisis no solo la aplicación correcta del marxismo en oposición polémica con las deformaciones ideológicas de la crítica literaria y los malentendidos del propio marxismo, sino que anticipa y supone verdaderos presupuestos ontológicos sobre el ser social o la actividad estética. En esta ponencia quisiéramos extendernos con cierto cuidado en esta última característica y las importantes consecuencias conceptuales que esto tiene en el entendimiento de la figura y la obra de Walter Scott, el más importante maestro de la llamada novela histórica y uno de los exponentes de lo que se ha llamado el gran realismo, el ideal de lo que el marxismo siempre ha entendido como gran literatura.

Según revela el análisis histórico, para la época en la que Scott empieza a escribir sus primeras novelas, la vida y el orden social en Europa habían sufrido enormes transformaciones. Se puede efectivamente establecer importantes distinciones en el orden de las transformaciones sociales que se llevaron a cabo en el reino inglés y más específicamente en Escocia –donde casi todas las obras de Scott tienen su escenario– de aquellas que sucedieron en la Europa continental, con Francia, Alemania, los Países Bajos como los principales focos de transformación desde el inicio de la época moderna, pero es patente que el cambio fundamental, es el desarrollo y consolidación del capitalismo mercantil y luego del capitalismo industrial que extiende, su influencia a todos los órdenes sociales de las naciones europeas según la forma histórica concreta con que se produce en cada una de ellas. No es exagerado decir que cualquier fenómeno importante en la historia de las sociedades europeas –progresivamente capitalistas– puede ser explicado según las necesidades, contradicciones, conflictos y transformaciones que exigía el nacimiento de un orden económico semejante desde el advenimiento de la edad moderna. El otro gran fenómeno histórico-social de alcance universal que sucede en Europa: las revoluciones burguesas en el orden político, jurídico, administrativo, institucional; pueden verse como la consolidación en la esfera de la superestructura de los cambios que se dan en las fuerzas productivas, en la división del trabajo y en la modalidad de producción y del intercambio. Como toda transformación de alcance universal en una sociedad, que cambia la misma naturaleza de esa sociedad, el capitalismo tiene que crear nuevas estructuras sociales que permitan el

desenvolvimiento de sus propias relaciones productivas y mercantiles, y esto históricamente se ha traducido en muchos episodios de confrontaciones en el seno de las sociedades modernas cuya más alta representación es en Francia la revolución francesa y en el caso de Inglaterra la revolución gloriosa de 1688. Estas transformaciones históricas, que involucran todo el rango de las actividades humanas en la sociedad y todas las clases de relaciones sociales, en fin, un cambio de verdadera discontinuidad histórica en la vida cotidiana de los individuos en sus pueblos y naciones, tan sin precedentes para la historia de estas sociedades, tiene que traer una nueva y especial sensibilidad histórica de los pueblos a los cambios históricos fundada en la propia experiencia que el hombre común –ya no el sabio o el erudito, el político o en último caso el artista– tiene de los cambios que atraviesa el orden de su vida cotidiana.

Como producto de esa sensibilidad histórica de la que su obra es una elaboración genial e intuitiva, uno de los caracteres distintivos de Scott es su fidelidad a las bases económico-sociales de estos momentos decisivos de la historia del pueblo escocés e inglés, es decir, a las bases económicas de la vida del pueblo en el cual se producen. En su interpretación de los grandes cambios sociales en una época en que se rescata la movilidad y las transformaciones de la historia, Scott realiza el verdadero acercamiento a estas transformaciones identificándolas con la vida y la articulación de la experiencia de la cotidianidad del pueblo, con lo cual devela las grandes contradicciones de la sociedad. Si hemos sentido que el modo de acercamiento a los fenómenos sociales –y en Scott estos se encuentran en el marco del argumento y la narración– debe pasar por la consideración de la realidad material económica, es un verdadero dato distintivo de Scott el haber entendido esto con el acercamiento a los caracteres de la vida cotidiana del pueblo que describe en sus historias a través de figuras características, haciendo comprensible y distinguible sus historias para el lector de su época a través de este desenvolvimiento de la vida cotidiana y su transitividad histórica y de la que en ese momento Europa empieza a percatarse de un modo nuevo y definitivo, precisamente como resultado de esa movilidad social. No es extraño entonces que Lukács considerase a Walter Scott representante del gran realismo que reivindicará siempre en sus obras como la literatura más adecuada a las exigencias del marxismo como metodología que revela el verdadero acercamiento a los fenómenos sociales.

En efecto, la novela social y realista del siglo XVIII y la novela de Walter Scott buscan una visión más amplia y con perspectiva histórica de las transformaciones sociales y del acontecer social, que no solo es el marco de la trama argumental sino que pasa al primer plano de la narración, como corresponde a una mayor conciencia del devenir histórico; hace entonces una representación de la realidad que es necesariamente extensiva y abarcante de la sociedad y de sus épocas históricas, que viene a coincidir con la natural amplitud de miras de la antigua epopeya. Los antiguos cantos e himnos épicos representan un intento de elaborar poéticamente la vida de la nación y del pueblo en los grandes acontecimientos que estos atraviesan, a menudo a través de las grandes figuras épicas que representan a la nación toda. La novela moderna se acerca a este punto de vista, por las condiciones que antes hemos esbozado brevemente, heredando para la época moderna la antigua función de la épica. La obra de Walter Scott será una de las más grandes realizaciones de esta nueva tendencia de la novela como heredera de la antigua épica. Ahora bien, Lukács, que elabora el modo en que Scott construye a la novela como nueva épica de la sociedad burguesa y capitalista moderna, tiene cuidado en establecer las distinciones entre la novela histórica de Scott y las antiguas epopeyas. Si bien la novela histórica comparte con la epopeya la necesidad de dar una reproducción amplia y vasta de la vida de un pueblo tornándola experimentable para el lector moderno, poniendo particular énfasis en el ambiente social y su relación con las figuras principales que son los representantes de tal realidad social, hay una diferencia de principio en la manera en la se presenta al héroe de la epopeya y del protagonista. Diferencia motivada por la diferente naturaleza de las sociedades que son puestas en la representación. La antigua poesía épica, describe una sociedad de jefes militares y políticos que tienen un papel esencial en el rumbo de los acontecimientos sociales, pero con la creciente división y especialización de la división del trabajo, con la creciente complejidad de las relaciones sociales-mercantiles y de la dialéctica de las relaciones entre el individuo la sociedad y la naturaleza, la compleja vida social ya no es representable enteramente por grandes figuras y héroes míticos. Así lo dice Lukács explícitamente: «En la poesía épica, la relación entre individuo y pueblo en la época heroica exige que la figura más significativa ocupe el lugar central. En la novela histórica esta tiene que aparecer como necesariamente como personaje secundario».¹ Es la vida del pueblo, con sus grandes caracteres tomados de la vida cotidiana y representados en momentos álgidos de la historia la que busca ser representada en la epopeya y en la novela como nueva forma de la épica, y es precisamente la diferencia entre la sociedad antigua y la moderna la que desplaza la función y el papel del héroe. La acentuación por parte de Lucas de esta condición y de esta necesidad no es algún modo casual, porque ya vemos en sus trabajos de crítica la preocupación por situar los caracteres distintivos de las formas literarias y artísticas desde una

correcta base según la tradición marxista. Esta base no podía ser sino el pueblo y las relaciones sociales sustentadas en las diferentes etapas del desarrollo de las fuerzas productivas y de la división del trabajo. Con esto toman una dimensión ontológica aun sus análisis concretos como el caso de la crítica a la obra de Scott, y como se ve ya se halla presente la idea tan importante para su filosofía de la necesidad referirnos a la vida cotidiana del pueblo para explicar los fenómenos sociales.

La muy importante distinción histórica que realiza Lukács entre la vida heroica que es el objeto de la antigua epopeya y la vida de la prosa que es el marco de la novela como épica moderna obedece a este enfoque. La vida que se nos hace presente en los epopeyas como *la Ilíada* de Homero supone un mundo en el que la realidad aún no dominada por el hombre y el escaso desarrollo de las fuerzas productivas de las sociedades humanas favorecían el mito y la idealización, pero también el orden gentilicio y ampliamente estratificado debía realce a las grandes figuras de un pueblo, de una nación o de una tribu.

Pero con el completo despliegue del orden capitalista de producción y la forma de la mercancía como medio de relación social, el dominio sobre la naturaleza y la dialectización de todos los espacios de la vida humana sustentada en la dialéctica del proceso productivo y del intercambio, suponen una condición enteramente diferente en lo que hace a la concepción de la vida, de la realidad, del rol de los grandes personajes, que más bien debilita la poetización y las mistificación de los variados espacios de la vida social. Así dice Lukács: La novela histórica elabora un mundo mucho más diferenciado que la antigua epopeya. «Con la creciente división de clases y oposición entre ellas el papel representativo del individuo histórico universal, que resume los principales rasgos de una sociedad, adquiere una significación distinta». Y sin embargo siguen siendo héroes, los personajes principales de la novela tienen que seguir mostrando los grandes rasgos de una época, de un momento histórico, tomando como ocasión algún momento representativo de la historia o encontrando en un momento de la historia su aspecto significativo, pero en la época moderna resaltando las cualidades que distinguen a la compleja sociedad que se forma con el capitalismo y las dialéctica de sus procesos históricos, en cuanto estos procesos se hacen transparentes en la narración y en la construcción de la novela, revelan las condiciones de la sociedad moderna en todas sus contradicciones y su prosaica necesidad, material, económica, comercial o industrial. Por eso Lukács ha podido decir: «Los héroes épicos son los héroes nacionales de la concepción poética de la vida, los de la novela histórica son los héroes prosaicos».² Esto último quiere decir, de una vida cuyos caracteres cotidianos siempre revelan las motivaciones y los intereses sustentado en el orden económico-social, al menos en lo que hace a la experiencia de los hombre cotidianos y sus preocupaciones concretas, en una sociedad completamente dispuesta en las categorías dialécticas de la producción económica, mientras en las sociedades antiguas el poco desarrollo de las fuerzas productivas y de los medios de producción colocaban al hombre frente a una realidad apenas penetrada por la actividad humana y por eso muy susceptible a la mistificación y a la elaboración poética, la misma vida gentil no podía considerar a su sociedad apenas en los primeras etapas de su desarrollo sino bajo una mirada mítica y poetizante.

Para Lukács el gran realismo de Scott también se manifiesta en la construcción de los tipos sociales, que representando estas realidades históricas y su devenir, son a la vez completamente individuales en sus cualidades personales y manifiestan una rica vida interior, pareja a la complejidad de la vida social que el artista elabora poéticamente, a decir de Lukács: «En Scott los personajes se han individualizado hasta en sus más pequeñas singularidades humanas. Nunca son meros representantes de corrientes históricas o ideas».³ Por otra parte, esta riqueza de la vida interior guarda una íntima conexión con la vida cotidiana del pueblo en la cual se enlaza la vida particular y el destino histórico de los personajes; vida particular que como hemos anotado antes Walter Scott presenta en la narración con variedad de recursos dramáticos, precisamente para salvar los momentos más álgidos de la vida particular de estos hombres y presentar los hechos más significativos de una realidad que en la época moderna se ha vuelto enormemente compleja. La vida interior es entonces expresión individual de la riqueza de la vida

cotidiana en la infinidad de cambios y contradicciones que atraviesan en el devenir histórico permeado por la lucha de clases y los enfrentamientos históricos. Hablando sobre esto dice Lukács: «Lo importante, es procurar la vivencia de los móviles sociales e individuales por los que los hombres pensaron, sintieron y actuaron precisamente del modo en que ocurrió en la realidad histórica».⁴

Por otro lado, por la importancia que tiene en la crítica a la novela histórica de Walter Scott es necesario además mencionar el concepto de vida cotidiana, al que nos referido antes al mencionar algunos puntos capitales del entendimiento lukacsiano de la obra de Scott. En efecto, según la problemática que hemos señalado al inicio de nuestra ponencia, la de colocar adecuadamente la relación entre estructura y superestructura en la crítica estética y literaria, Lukács hace continuamente uso de la referencia a la vida cotidiana del pueblo como baremo que indica el valor y la pertinencia de la obra literaria de Walter Scott, no precisamente porque de este modo responda a la exigencias de un pretendido realismo socialista –doctrina con la que a veces se sitió en franca posición polémica por otra parte– como porque Lukács cree que sin ese acercamiento no le sería posible a Walter Scott la realización efectiva de su tipo de novela histórica, cuya especificidad precisamente el califica de actualización de la función de la antigua epopeya para la sociedad moderna, burguesa y capitalista de su tiempo. Lukács cree que la representación de la esencia de la época misma –una tarea cuya artística realización es encomendada a la novela histórica– sólo puede hacerse si se plasma la vida diaria del pueblo, si se hace hablar y se ubica al hombre medio, con toda su compleja y contradictoria riqueza vital y cotidiana. Es claro desde ese punto de vista que Lukács entiende como base de la verdad histórica de una época, de su esencialidad, no las altas realizaciones de la política, de las instituciones jurídicas o de las obras ideológicas o artísticas que se realizan en ella, sino el modo particular y específico de configurarse la vida del pueblo, en la esfera inmediata de la vida práctica de los muchos actores sociales, con sus contradicciones y sus intereses concretos, en fin, lo que en sentido marxista ortodoxo nos veríamos llevados a llamar la riqueza de las relaciones sociales de producción y de intercambio en su fenomenalidad inmediata, configurada estéticamente por la obra artística para revelar sus caracteres esenciales. En la obra de Walter Scott es evidente siempre este aspecto de «popularidad» que apunta la configuración de la vida social en su amplitud y su rica uniformidad aun en medio de las grandes transformaciones que se ve atravesar a la sociedad inglesa en las páginas de sus novelas. En pequeños y variados momentos de su narración Scott muestra precisamente cómo la vida cotidiana siempre sigue adelante a pesar de los grandes conflictos y las luchas, que si bien cambian a largo plazo el rumbo histórico nunca detienen o destruyen la marcha de la vida social sino que primero tienen que ser absorbidos por ellas para tener un efecto histórico. Precisamente es característico de la novela de Walter Scott el presentar las grandes transformaciones de la historia como transformaciones de la vida del pueblo. A este respecto dice Lukács: «Un rasgo esencial de la realidad histórica es que en medio de las guerras civiles más sangrientas la vida cotidiana de la nación sigue su marcha. En el puro sentido económico, pero también en los otros sigue adelante. Aunque la vida, el pensamiento y la experiencia de estas masas populares no se mantiene inalterada por la crisis histórica: «La 'continuidad' es siempre al mismo tiempo, un crecimiento, una evolución».⁵ Lukács insistirá precisamente en que los héroes de Walter Scott –que recordemos, son siempre un tipo medio, contradictorio– representan en los acontecimientos de su biografía y de sus roles históricos estos dos aspectos de la vida popular: aquel mantenerse en marcha de la vida cotidiana y el seguir adelante en la evolución histórico-social. Haciendo posible mostrar en ellos la vida cotidiana y su configuración histórica que es tomada como el baremo de la verdad histórica y en cuanto es representada por la obra de arte, de la verdad artística.

Otra noción importante que Lukács no deja de considerar como crítico de la literatura de filiación marxista, es la lucha de clases y las confrontaciones entre corrientes sociales y tendencias históricas como el motor que mueve el esquema dramático de las obras de Scott. En cuanto que como hemos señalado el héroe de la novela histórica es siempre un personaje medio y contradictorio, tiene que representar en la novela el papel no de consumir sino de hacer

transparente en su actuación y en su vida, las contradicciones sociales y la oposición de los partidos que buscan la consecución de su interés y de sus fines planteados. Precisamente Lukács pone de relieve con ejemplos varios cómo son precisamente estas contradicciones las que a menudo sirven de acicate para que el personaje principal salga a la palestra de la historia y consume su papel social, compelido por aquellas a tensar sus fuerzas y dirimir la riqueza de su vida interior con la tensión que le ofrece la vida social y sus concretas contradicciones entre grupos e intereses. Esto es aún más patente en aquellos casos –que Lukács menciona precisamente porque vienen a entroncar perfectamente con su entendimiento de la importancia de la esfera de la vida cotidiana– en que la dinámica social hace que un personaje del pueblo tenga que salir al primer plano de los procesos sociales, y hace manifiesta la riqueza inherente y las extraordinarias capacidades que late en los individuos en la vida cotidiana, de la fuerza y el dinamismo que anima al pueblo, pero también de que es en la esfera de «abajo» –de la vida más material y concreta, con la que el pueblo tiene necesariamente más contacto– donde debe hallarse el verdadero móvil social.

Por otro lado, cuando vemos que las figuras históricas en Walter Scott adquieren una grandeza épica que Lukács resalta porque las figuras resumen dentro de sí los aspectos positivos y negativos de las corrientes históricas, porque terminan siendo como el estandarte más visible de la vida del pueblo, llegamos a la consideración explícita de la importancia de la necesidad histórica. A juicio de Lukács precisamente en la relación entre las grandes figuras y la necesidad histórica se muestra el gran realismo de Scott. Scott elabora poéticamente la realidad histórica de modo tal que logra: «la estructuración del amplio fundamento vital de los acontecimientos históricos en su entrelazamiento y complejidad, con variados efectos recíprocos con las personas actuantes».⁶ Esto es, los personajes siempre son presentados de tal modo que deben hacer patente la complejidad de su fundamento vital, y por ello nunca pueden ser personajes enteramente definidos. El lector nunca tiene la impresión de habérselas con algo rígido y acabado, y menos aún ser representantes de una tesis social en la mente del escritor. Dice Lukács: «La necesidad histórica es en la plasmación poética siempre una resultante y no una condición; nunca es el objeto de las reflexiones del escritor».⁷ Por eso mismo rescata Lukács en su lectura de Walter Scott que la necesidad histórica y las tendencias sociales, a pesar de ser algo objetivo e incluso riguroso, nunca constituyen un halo hado trascendente, un destino que se impone a la acciones de los hombres y sus afanes, sino que consta precisamente en su objetividad de la objetividad de las relaciones recíprocas entre los hombres y la complejidad de su resultante histórico para la marcha social. Entonces, la práctica artística del literato Walter Scott viene a coincidir con la teoría del crítico y filósofo Lukács, que las corrientes sociales han de manifestar una compleja dialéctica en la que la necesidad histórica no es sino el resultado de la manera en que los hombres deciden organizar su vida y disponen sus relaciones sociales de la vida cotidiana. El gran realismo de Scott se encuentra también en esto, y es una posición que no dejaremos de encontrar en la filosofía tardía de Lukács.

Otro elemento importante para su propia filosofía que Lukács rescata de la obra de Scott es la noción de totalidad, que en este caso el pensador húngaro encuentra en la reproducción artística, con medios y efectos artísticos, de una realidad totalmente considerada a través de la relación de las masas y las figuras históricas, así dice: «La composición de la imagen histórica total consiste en plasmar una rica y matizada acción recíproca, llena de transiciones, entre los diversos grados de la reacción a la conmoción del fundamento ontológico; en revelar, poéticamente, la conexión entre la vital espontaneidad de las masas y la posible conciencia histórica máxima de los personajes dirigentes».⁸ Como hemos señalado Lukács pone el énfasis precisamente en que el fundamento ontológico –la realidad inmediata y concreta de las relaciones en la vida cotidiana– es el que al recibir la dialéctica influencia de las tendencias históricas, decide no solo de su efectividad histórica sino que la orienta, la forma como se articula la reacción a la conmoción de este fundamento ontológico por los sucesos históricos es lo que precisamente permite mostrar en la elaboración poética de Walter Scott una visión artística de la totalidad del acontecer social. Otro punto importante a este respecto que Lukács rescata, es que la novela

histórica como moderna forma de la épica que se distingue de la antigua epopeya, no debe ya como aquella mitificar los aspectos de la realidad y mostrarlos en la forma de sucesos míticos y héroes legendarios, sino que precisamente debe mostrar la vida tal como es normalmente y al personaje principal en sus relaciones mediáticas con los demás hombres y en la tensión a la que las confrontaciones sociales someten su vida interior y su propio destino. La pretensión de totalidad que la novela histórica hereda de la épica le hace necesaria una consideración completa y compleja de la realidad, que es precisamente realidad cotidiana con sus caracteres prosaicos en oposición a la vida mitificada de las sociedades antiguas de las grandes epopeyas.

Por último, la totalidad artística de la representación, apunta a la unidad del ser social, que es precisamente una categoría totalizante que sirve a Lukács para abarcar la riqueza de los fenómenos sociales. Así dice explícitamente al analizar la obra de Walter Scott, asentándose en los desarrollos que antes hemos mencionado: «La riqueza del mundo histórico de Walter Scott, deriva de la multiplicidad de los efectos recíprocos entre los seres humanos, y de la unidad del ser social, principio dominante por encima de toda esta riqueza».⁹ Precisamente como marxista le importa a Lukács hacer hincapié en esta última característica, porque la unidad del ser social muestra precisamente que la categoría del ser social es aquella que muestra la esencialidad del género humano en el devenir histórico y que la teoría debe captar en las complejas relaciones dialécticas que lo conforman, una labor, que según vemos, para Lukács realiza precisamente Walter Scott en la esfera del reflejo artístico de la realidad.

Notas

¹ Lukács G., *La novela histórica*, (*Der historische Roman*, 1955), trad. de Jasmin Reuter, México, Era, 1966. p. 49.

² *Ibíd.* p. 36.

³ *Ibíd.* p. 51.

⁴ *Ibíd.* p. 44.

⁵ *Ibíd.* p. 38.

⁶ *Ibíd.* p. 60.

⁷ *Ibíd.* p. 65.

⁸ *Ibíd.* p. 46.

⁹ *Ibíd.* p. 48.

Paradigmas literarios: reminiscencias shakesperianas en Pirandello y Beckett

Ariela Borgogno

Centro de Estudios Comparados, UNL - UADER

Bajo la premisa de que la categoría «paradigma» posibilita la formulación de un dispositivo conceptual para leer continuidades y discontinuidades en el «complejo literario» (VALLEJOS, 2003: 47) nos proponemos analizar en este trabajo la presencia y reelaboración de estrategias teatrales shakesperianas en la dramaturgia de dos exponentes claves del teatro de ruptura del siglo XX: Pirandello y Beckett.

Una lectura de la vinculación diacrónica de sus textos posibilita estudiar la evolución del predominio de la palabra sobre la acción en la escena teatral, elemento que ha sido entendido como rasgo de modernidad en *Hamlet* y que alcanza su plenitud en la obra beckettiana, como así también releer las diferentes estrategias utilizadas en y por el teatro para hablar de sí mismo.

Cuando Harold BLOOM intenta justificar la constitución de su polémico canon occidental, explica que «toda poderosa originalidad literaria se convierte en canónica» (1994: 35), que «Uno sólo irrumpe en el canon por fuerza estética, que se compone primordialmente de la siguiente amalgama: dominio del lenguaje metafórico, originalidad, poder cognitivo, sabiduría y exuberancia en la dicción» (1994: 39).

Éstas son las razones que le sirven a Bloom para ubicar a Shakespeare como centro del canon occidental, para enaltecerlo ante sus precursores y considerarlo presencia indiscutible en toda la literatura posterior. Bloom, lector voraz, concentra su atención en dos rasgos sobresalientes del dramaturgo inglés: el inagotable manejo de recursos lingüísticos y, lo que sería su mayor originalidad, la representación del personaje (1994: 57).

Los frentes de batalla abiertos por Bloom con la publicación del *Canon...* no han sido pocos. Su fascinación por la obra del isabelino lo llevará, años después, a redoblar la apuesta al escribir *Shakespeare, la invención de lo humano* (1998), texto en el que, desde la más profunda empatía, reconoce ser leído por las obras shakesperianas mejor de lo que él puede leerlas. La propuesta de Bloom es un modelo de lectura alternativo, «producto de un pasión intelectual que, en realidad, (...) busca con afán el juicio absoluto», como planteara Paul DE MAN (1962: 179)¹. Desde nuestro lugar de estudiosos de la literatura y de los discursos que trabajan y se relacionan con ella, desde nuestras preferencias como lectores, podemos objetar una hiperbólica atención de Bloom hacia la figura de Shakespeare en el universo literario o entenderla vastamente fundamentada. Lo que no podemos negar es la importancia y la vigencia del influjo de su arte. Es así como encontramos cuatro siglos después obras teatrales que, en un marco de ruptura con la tradición, establecen un diálogo con los textos del isabelino vinculándose desde la proyección del lenguaje como motor y fin del hecho teatral. Es así como, desde *Hamlet*, llegamos a *Seis personajes en busca de autor* y *Esperando a Godot*.

En *Hamlet* nos enfrentamos al modelo de personaje que rompe con la tradición aristotélica, planteada en *la Poética*, que concibe como condición sustancial de los caracteres contener los impulsos que mueven la acción, situada ésta siempre en el terreno de la ética con implicancias morales, sociales, religiosas y políticas. Esta concepción aristotélica del personaje subordinado siempre a la trama, como soporte funcional de la acción, perduró en la teoría literaria hasta la llegada del Romanticismo. Pero mucho tiempo antes, la literatura había dado cuenta de este distanciamiento en sus propias creaciones. Escritores, entre los que encontramos a Shakespeare, crearon personajes con un comportamiento heterodoxo e individualista, capaces de confrontar y

discutir con sus acciones y, aún más, con sus palabras, las normas de conducta socialmente consensuadas.

Aparecen entonces en escena personajes con una fuerte conciencia de sí mismos, lograda por la meditación sobre sus propios actos y desde la esencia de su propio discurso. Son criaturas que en cualquier momento pueden sentirse perturbadas por las reflexiones íntimas de su conciencia acerca de su propia experiencia. Hamlet, fascinado por su propio lenguaje, es en la obra más importante que las acciones que ejecuta, porque más que ejecutadas, las acciones son experimentadas por el personaje. Esta lectura moderna, psicológica, de la subjetividad del personaje no hace más que corroborar los rasgos modernos de la obra shakesperiana.

En *Hamlet* acudimos a un claro predominio de la palabra sobre la acción. La conciencia, ligada a la continua reflexión, paraliza temporalmente, retrasa el desarrollo de sus actos pero cuando la acción llega, lo desborda. O podemos pensar que en la tragedia del príncipe danés el límite entre palabra y acto se desvanece. Lo más interesante del lenguaje de Hamlet es lo que tiene de confusión; él está sumido en las emociones y esto le impide resolver sus propios dilemas. No sabe cómo actuar: no sabe cómo amar, cómo matar. En su intento moral de restituir el caos al orden, a la época del rey muerto,

Hamlet actúa de «generador lingüístico», lo que hace de la retórica el elemento básico de su comportamiento. Con ello se consigue un «horizonte simbólico» donde se puede pasar del mundo de la palabra al de los actos sin interrupción visible. Hamlet contradice, matiza, precisa...; la lengua es como un tamiz por el que debe pasar el habla de los demás y hace de cada palabra un alegato que se orienta en el sentido preciso. (PÉREZ GALLEGO, 1976: 9)

Esta lucha desolada de Hamlet por restaurar el orden entre tanto caos nos permite pensar la obra shakesperiana como un mecanismo para alcanzar respuestas que deja al descubierto una manera particular de entender el lenguaje dramático, hacerlo un motivo de reflexión moral (PÉREZ GALLEGO, 1976: 12) Y para lograr su propósito, Hamlet recurre al teatro y representa el pasado, ante el rey Claudio y Gertrudis, en un intento de hacer del teatro un modo de llegar a la verdad².

El metateatro es un recurso esencialmente moderno cuyo desarrollo se da plenamente a partir del Renacimiento. Dicho impulso responde a la manera de percibir el mundo de los hombres de la época. Según Erich AUERBACH (1950) desde los inicios del humanismo comenzó a gestarse una mirada histórica que permitió, con el tiempo y la experiencia, dilatar la mirada sobre los modos posibles de vida humana.

La realidad en la que viven los hombres se transforma: se hace más amplia, más rica en posibilidades sin límites, con lo cual se transforma también, en idéntico sentido, en tanto que objeto de representación. El círculo de vida representado cada vez ya no es el único posible (...) y se percibe como base de la representación, una conciencia más libre y que abarca un mundo ilimitado. (1950: 301-302)

La idea de la realidad como representación recupera la metáfora medieval del *teatro del mundo*, esbozada ya en la literatura clásica (CURTIUS, 1948), que alcanza en el arte de Shakespeare su estética más lograda. En *As you like it* (*A vuestro gusto*) de 1599, son los personajes quienes explicitan la percepción shakesperiana del mundo. El duque desterrado le dice a su compañero Jacques: «Este vasto y universal teatro presenta más espectáculos de duelo que la escena donde somos actores», a lo que el último responde: «El mundo entero es un teatro, y todos los hombres y mujeres simplemente comediantes». (SHAKESPEARE, 2003: 312)

La identificación shakesperiana del teatro con la vida, del teatro como arte autoconsciente prefigura una interpretación teatral del universo, pone en discusión la naturaleza escénica y las ideas de apariencia, ficción y realidad en la comunicación humana. Analizando estos rasgos manieristas de la obra de Shakespeare, leemos ya a Pirandello quien en el siglo XX concibe la vida del hombre como un todo indivisible entre realidad y apariencia. El hombre pirandelliano es fruto de la descomposición de la subjetividad romántica, es la dispersión del yo como unidad moral y psicológica; el hombre es la duplicidad, la multiplicidad multiplicante. Esta multiplicidad del yo es expresada categóricamente por el Padre al Director en *Seis personajes...*

El drama para mí está todo aquí, señor; en la conciencia que tengo de que cada uno de nosotros... se cree «uno» pero no es verdad: y es «tantos», señor, «tantos», según todas las posibilidades de ser que hay en nosotros: «uno» con éste, «uno» con aquél, ¡diversísimos! (PIRANDELLO, 1997: 113-114)

Aparece nuevamente la idea de la vida como drama y la del hombre como personaje, como máscara. El hombre/personaje vive por el engaño pues el engañarse hace soportable la verdad/realidad que cada uno se crea y, por lo tanto, es ilusoria. Este juego de realidad y apariencia, del «ser» y del «parecer» entre las personas y los personajes, domina el corpus dramático pirandelliano.

Hamlet es consciente de la discontinuidad de ambas categorías y juega a aparentar locura para custodiar el terrible secreto y su sed de venganza, recordemos el maravilloso soliloquio *Ser o no ser... He ahí el dilema...* Este acto de fingir se resuelve en el texto shakesperiano a través de la modalidad metateatral de la representación escénica que convierte a Hamlet, no sólo en autor del fragmento «La Ratonera», inserto en una obra ya conocida como *La muerte de Gonzago*, sino también en autor de sí mismo, imponiéndose un rol. La oscilación continua entre el polo de la verdad y el de la ficción es también visible en *Seis personajes en busca de autor* cuyo final resume el conflicto: pensemos en la palabras del Padre «¡Realidad!..., ¡Realidad!...» que luchan por imponerse a las de los actores «¡Ficción!..., ¡Ficción!». Será Vladimiro, en *Esperando a Godot*, quien recupere las consideraciones hamletianas sobre la realidad y la apariencia de la vida cuando reflexione sobre la ambigüedad del sueño y la realidad.

En la obra de Pirandello encontramos la representación del drama de los personajes que quieren ser personajes y no consiguen serlo. Vagan en la sombra, buscando un autor y buscándose a sí mismos sin encontrarse, porque a cada instante dejan de ser lo que son; el transcurrir del tiempo impide que se forjen como formas perdurables. Los seis personajes son símbolo de una acción potencial hacia la que orientan sus actitudes, sus gestos, sus silencios y, fundamentalmente, su discurso; la acción latente es la que llevan dentro de sí, la del drama para el que estaban destinados en la mente del autor y que no llega a realizarse (GUGLIELMINI, 1967: 80). Estos personajes están condenados a fluctuar eternamente entre el ser y el no ser, quieren existir pero no hay autor y no hay obra. Algunos representan sus dramas para interesar al Director y luego los actores imitan sus actitudes y hechos, copian sus gestos y ademanes. Cuando esto ocurre somos espectadores de la ficción de una ficción, y lo somos además cuando el Padre y el Director acuerdan escribir juntos un texto teatral en el transcurso de la representación de los personajes. Al igual que Hamlet, también el Padre se revela como dramaturgo.

La producción literaria de Pirandello explicita una constante reflexión sobre la función del lenguaje en la relación entre los hombres. La convivencia humana se sustenta en supuestos imaginarios pues cada cual se esconde tras su forma o sus formas elegidas o que otros le atribuyen; y la reacción de cada ser, plenamente individual, queda registrada en los actos así como en el lenguaje. Dice el Padre:

¿Y cómo podemos entendernos... si en las palabras que yo digo pongo el sentido y el valor de las cosas como son en mi interior; mientras tanto, el que las escucha, inevitablemente las asume con el sentido y el valor que tienen para él mismo, pertenecientes al mundo como él lo tiene dentro? ¡Creemos entendernos; no nos entendemos nunca! (1997: 95)

Entonces todo es subjetivo, todo es relativo a cada cual. El dramaturgo siciliano plantea la problemática de la incomunicabilidad de nuestras vidas, la incomunicabilidad del mundo. La descomposición del carácter del personaje en infinidad de aspectos superpuestos o sucesivos, debido a la incidencia del tiempo, aporta a la idea de la segmentación del hombre, fuertemente marcada a lo largo del siglo XX. Y la incomunicación y soledad de cada existencia humana encuentran en el teatro de Beckett su más claro exponente.

Esperando a Godot es un rotundo ejemplo de la falta de correspondencia entre la palabra y la acción, hecho que caracteriza a todo el drama beckettiano y que sintetiza la idea del absurdo de la vida; recordemos el monólogo de Lucky, que algunos han leído como la parodia al

«razonamiento hablado» de Joyce. Pero puede pensarse, como lo hacemos en *Hamlet* y en *Seis personajes en busca de autor*, que el marco de la acción es completamente lingüístico. Es en el decir de Vladimiro y Estragón donde reside la acción de la espera; porque si hay algo seguro en el texto del irlandés es que nada sucede porque nada puede suceder, el perdurar de la espera es inmodificable y expone la gratuidad de todos los actos. El lenguaje es aquí lo único que pasa y mientras pasa se manifiesta como un elemento frágil que conduce al fracaso para descubrir y conocer el mundo. Pues el vínculo referencial entre palabra y realidad ha sido quebrado. Beckett define su escritura como un intento de encaminarse hacia una literatura de la des-palabra, proyecto que Laura CERRATO (1999: 16) entiende no como una escritura que declara su fracaso, sino una escritura que se construye «alrededor de ese fracaso con un lenguaje que es impotencia (...), que se despalabra, que se encamina hacia el menos».

La obra teatral que nos ocupa es un ejemplo del modo en que, en la literatura beckettiana, el lenguaje es forzado a decir, es obligado a repetirse, reconstruyéndose permanentemente a sí mismo en un juego donde toda referencialidad externa es negada.

Esas figuras desterritorializadas que son Vladimiro y Estragón, suspendidas en un espacio indeterminado y en un tiempo cíclico, sin memoria ni historia, sólo hablan. No dialogan, dado que esto implicaría una comunicación y un entendimiento que nunca se produce totalmente, sólo hablan. Y no pueden dejar de hacerlo ya que en eso consiste su espera. Dice Estragón: «Entretanto, intentemos hablar sin exaltarnos, ya que somos incapaces de callarnos» (BECKETT, 2004: 100). Callar significaría para ellos caer en el vacío circundante. El decir, las palabras, son una pequeña garantía de su propia existencia. Al exponer de este modo su naturaleza discursiva se hace más notoria aún la naturaleza ficcional de los personajes. Lucas MARGARIT (2003: 93) explica que en la literatura de Beckett, «El lenguaje deviene (...) en una estructura mental que representa el mundo interior de los personajes», máscaras, sujetos de la enunciación transformados en lugar de tránsito de voces balbuceantes, dubitativas. El lenguaje ya no puede ofrecer certeza de nada, excepto de sí mismo, de su propio artificio. Aun así, sin el lenguaje, sin hablar y sin hablarse a sí mismo, Vladimiro no habría alcanzado en el segundo acto la conciencia de sí, como tampoco lo habría hecho Hamlet. La figura bufonesca de Didi, tan cercana al espectáculo circense, tan cercana al *clown* (como todos los personajes de *Esperando a Godot*) logra en el reconocimiento de sí misma la comprensión de su condición humana. Al igual que el príncipe danés se convierte en un claro «razonador», en uno que es artífice de sí mismo, condenado al acto de pensamiento.

En esta literatura del despoblamiento que es la beckettiana la intensidad lingüística juega con la dualidad del vacío del significado y la multiplicidad del mismo, lo que produce la indeterminación. Ésta se profundiza en *Esperando a Godot* a partir de la falta de certezas del espacio escénico, del manejo del tiempo cíclico y ahistórico y, por lo tanto, de una acción-inacción suspendida en el devenir temporal. Esta reestructuración y resignificación de los componentes tradicionales del drama hacen de la obra teatral un artificio estético que cuestiona constantemente su propia naturaleza, y transforman al lenguaje en el elemento esencial que pone en crisis la misma representación al negarle un sentido concreto.

Unidos al lenguaje, en tanto reflexión de su propia esencia, Hamlet, el Padre de los personajes que buscan autor y el meditativo Didi son protagonistas de un proceso de autoconocimiento y se sirven de la potencialidad del teatro para verse o escucharse vivir sobre la escena. La tragedia de Shakespeare, de diversas maneras, se ha convertido en modelo de conceptos y contenidos sostenidos en una reflexión continua sobre el hecho teatral, hecho complejo que, como toda creación artística, explora las posibilidades ilimitadas del lenguaje.

El dramaturgo-poeta decide un día escribir. Gesualdo BUFALINO (1985) se pregunta cuáles son las razones para hacerlo y, entre muchos otros motivos, señala que: «Se escribe para jugar, ¿por qué no?, la palabra es también un juguete, el más serio, el más necio, el más caritativo de los juguetes para adultos». Ese juego planteado por el lenguaje, ese juego que juega el poeta para interpelarnos, ese juego que jugamos los lectores se juega para poner en jaque supuestas certezas, desnudar las dudas y discutir, finalmente, lo que somos o creemos ser.

Bibliografía

- ~ARISTÓTELES, *La Poética*, México, editores mexicanos unidos, 1989. [Versión de García Bacca]
- ~AUERBACH, Erich, *Mimesis, La representación de la realidad en la literatura occidental*, México, Fondo de Cultura Económica, [1950] 2006. [Trad. de I. Villanueva y E. Ímaz]
- ~BECKETT, Samuel. *Esperando a Godot*, Buenos Aires, Fábula-Tusquets, 2004. [Trad. de Ana Ma. Moix]
- ~BLOOM, Harold, *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*, Barcelona, Anagrama, [1994] 1995.
- *Shakespeare. La invención de lo humano*, Bogotá, Norma, [1998] 2001. [Trad. de Tomás Segovia]
- ~BUFALINO, Gesualdo, «Las razones del escribir», de *Cere Perse*. Palermo, Sellerio. Publicado en Diario «El Litoral», Santa Fe, 19 de junio de [1997] 1985. Trad. Ariela Borgogno y Adriana Crolla.
- ~CERRATO, Laura, *Génesis de la poética de Samuel Beckett. Apuntes para una teoría de la despalabra*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1999.
- ~CURTIUS, Ernst, *Literatura europea y Edad Media latina*, México, Fondo de Cultura Económica, [1948] 1989. [Trad. de M. Frenk y A. Alatorre]
- ~DE MAN, Paul, «Un nuevo vitalismo: Harold Bloom», en *Escritos críticos* [edición e introducción de Lindsay Waters], Madrid, Visor, [1962] 1996 [Trad. de Javier Yagüe Bosch]
- ~GUGLIELMINI, Homero, «Ser o no ser» en *Teatro del disconformismo (Pirandello)*, Buenos Aires, Nova, 1967.
- ~MARGARIT, Lucas, *Samuel Beckett. Las huellas en el vacío*, Buenos Aires, Atuel, 2003.
- ~NIETZSCHE, Friedrich, *El origen de la tragedia*, Madrid, Espasa Calpe, [1943] 2007. [Trad. de Eduardo Ovejero Mauri]
- ~PÉREZ GALLEGU, Cándido, «Hamletología», en SHAKESPEARE, William, *Hamlet*, Madrid, Editorial Cátedra, [1992] 2005 [Edición bilingüe del Instituto Shakespeare dirigida por Manuel Ángel Conejero Dionís-Bayer. Versión definitiva Manuel Ángel Conejero Dionís- Bayer y Jenaro Talens]
- ~PIRANDELLO, Luigi, *Seis personajes en busca de autor*, Buenos Aires, Editorial Losada, [1997] 2004. [Trad. de Roberto Raschella]
- *Trilogía*, Milano, Feltrinelli, 1993.
- ~SHAKESPEARE, William, «A vuestro gusto» en *Obras Completas*, vol. II, Madrid, Editorial Aguilar, 2003. [Primera versión íntegra del inglés. Trad. y notas de Luis Astrana Marín]
- *Hamlet*, Madrid, Cátedra, [1992] 2005 [Edición bilingüe del Instituto Shakespeare dirigida por Manuel Ángel Conejero Dionís-Bayer. Versión definitiva Manuel Ángel Conejero Dionís-Bayer y Jenaro Talens]
- ~VALLEJOS, Oscar, «Paradigmas literarios. Una indagación sobre problemas epistemológicos y ontológicos en literatura», en *El hilo de la fábula*, vol. 2/3, CEC-UNL, 2003. ISSN 1667 7900.

Notas

¹ La apreciación de Paul De Man refiere a *La compañía visionaria* publicada en 1961, pero es útil para entender el tono de toda la obra crítica de Harold Bloom.

² Es interesante recuperar la lectura que Friedrich Nietzsche realiza del personaje de Hamlet en *El origen de la tragedia* al atribuirle el carácter dionisiaco que suprime los límites ordinarios de la existencia: «... el hombre dionisiaco es semejante a Hamlet: ambos han penetrado en el fondo de las cosas con mirada decidida; han visto, y se han sentido hastiados de la acción, porque su actividad no puede cambiar la eterna esencia de las cosas; les parece ridículo o vergonzoso meterse a enderezar un mundo que se desploma. El conocimiento mata la acción; es preciso para ésta el espejismo de la ilusión: esto es lo que nos enseña Hamlet [...] es el verdadero conocimiento, la visión de la horrible verdad, lo que aniquila toda impulsión, todo motivo de acción...» (1943: 81).

Metaliteratura e intertextualidad en el guión de Charlie Kaufman *Adaptation*

Marcos Bruzoni

Universidad Nacional de La Plata

Todo proceso de adaptación implica un problema. El pasaje de una obra determinada de un medio a otro tiene como consecuencia inevitable la pérdida de ciertos elementos propios del soporte para el cual la obra fue pensada originalmente. Si bien es cierto que el proceso de adaptación permite el enriquecimiento de la obra con las características específicas del soporte destino es, por alguna razón, siempre más relevante y enfatizado aquello que en la mudanza se pierde, se deja de lado.

En este trabajo analizaré el modo en que el guionista norteamericano Charlie Kaufman adaptó, o quizás intentó adaptar, la novela de la también norteamericana Susan Orlean *The Orchid Thief*.

Cabe aclarar que el presente trabajo sólo estudia las problemáticas presentes en la segunda versión del guión de Kaufman y no se centra en el material fílmico de la película cuya dirección estuvo a cargo de Spike Jonze.

El traspaso de una obra literaria al cine es un fenómeno muy discutido y criticado. La mayoría de las voces tienden a condenar al fracaso cualquier intento de adaptación. En su libro *Cine/Literatura Ritos de Pasaje* Sergio Wolf se plantea el problema de por qué pareciera tener siempre mayor valor la obra literaria con respecto a la cinematográfica en los procesos de adaptación, la respuesta que encuentra parte de la idea de que «los trabajos de transposición están concebidos por escritores o críticos literarios que le asignan mayor valor a la escritura del escritor que a la del cineasta. Es por eso que en tales trabajos las películas, finalmente, ocupan un lugar de meros pretextos, olvidándose ese 'otro mundo' y ese 'otro lenguaje' que son los del cine, y descuidando el interés que revisten los procesos del trabajo en sí mismos y las cualidades intrínsecas que tienen esos procesos en tanto reflexiones sobre el lenguaje cinematográfico» (WOLF: 21).

Wolf comprende que si bien es cierto que el cine jamás podrá poseer, por su naturaleza audiovisual, la riqueza y densidad del lenguaje de una obra literaria es posible afirmar que aquello que lo aleja de la obra escrita le permite trascender el material adaptado utilizando recursos propios del arte cinematográfico. Es por esto que los trabajos que estudien los procesos de adaptación, trasposición o re-escritura no deben limitarse a una mera enumeración de lo que queda en el camino entre el material de origen y la obra destino. Wolf denomina 'pistas del delito' a aquellos elementos que, presentes en la obra literaria, desaparecen en su adaptación al cine, estas 'pistas del delito' serían escenas obviadas, personajes ausentes, situaciones que se corren de un lugar a otro, etc, los analistas que se estancan en la búsqueda de estas diferencias dejan de lado una numerosa serie de problemáticas a tener en cuenta en todo proceso de transposición

Este trabajo intentará defender la idea de que el guión de Charlie Kaufman logra establecerse como una muy digna adaptación por el hecho de no intentar ser un fiel reflejo del material original sino que busca transformar lo adaptado en algo nuevo, en algo distinto.

Kaufman se propone, a través de su propia frustración como guionista en trabajo de adaptación, una revisión sobre la dificultad de enfrentarse a cualquier escena de escritura.

En enero de 1995 Susan Orlean publica en el *New Yorker* el artículo *Orchid Fever* en el que narra el arresto de John Laroche, un criador de orquídeas, encarcelado por robar centenares de plantas de una reserva natural en Florida. El éxito del artículo fue tan grande y la fascinación

por el excéntrico John Laroche tan sorprendente que la editorial del New Yorker le pide a Orlean que transforme su artículo en una novela de Non Fiction.

Si bien *The Orchid Thief* se publica en 1998 y es un inmediato éxito de ventas, los derechos de la historia fueron adquiridos por Fox un año antes para luego ser vendido a Columbia Pictures quien contrata a Charlie Kaufman para que realice la adaptación.

Kaufman intenta transformar el libro de Orlean en un guión cinematográfico fiel pero le es imposible. La novela relata una serie de encuentros entre Orlean y Laroche durante el proceso judicial al que este último es sometido por el robo de numerosas orquídeas, el resto de la obra consta de varias entrevistas a especialistas en horticultura que dan cuenta de la pasión que desatan esas flores en todos los que las coleccionan, luego Orlean realiza un arduo trabajo de recopilación de relatos de cazadores de orquídeas, contrabandistas, criadores y una serie de personajes que a lo largo la historia se han obsesionado con coleccionar orquídeas y otras plantas.

Kaufman no desea caer los lugares comunes del cine comercial norteamericano sino que desea ser fiel al relato de Orlean y construir un guión que sólo hable de flores, de su belleza, de la pasión y la obsesión que despiertan, rápidamente descubre que transformar la novela de Orlean en un guión cinematográfico es una tarea compleja puesto que el libro «no tiene historia», frente a este conflicto su agente le sugiere que invente una historia pero Kaufman no desea inventar una, no desea tergiversar la obra de Orlean, es el material de alguien más y por lo tanto siente cierta responsabilidad, desea escribir algo profundo y simple.

En un intento por resolver esta dificultad Kaufman hace uso del tópico literario de la puesta en abismo, el teatro dentro del teatro, en este caso en particular será cine dentro del cine, Kaufman se pone a sí mismo como personaje protagonista de su guión, el Kaufman personaje lidia con las mismas dificultades que el Kaufman autor, es decir el guión se estructura a partir de la imposibilidad de escribir un guión, de la dificultad de adaptar la novela de Orlean.

Un modo particular de mostrar las complejidades que proceden la re-escritura se da a través de la presentación de una serie de inicios fallidos de la escritura del guión, es decir Kaufman plantea una lista de posibles comienzos que quedan en la nada, el propio fracaso de la escritura se construye como el material que constituye al guión, se parte de la imposibilidad de la re-escritura, quizás el objetivo final de Kaufman haya sido elaborar un guión a partir de la no-escritura. La astucia de Kaufman consiste entonces en fracasar en su último objetivo, porque si se ha planteado que escribir le es imposible el cierre del guión es completamente ficcional, sobre el cierre del guión hablaré más adelante.

Kaufman construye además un alter ego, crea el personaje ficcional Donald Kaufman un hermano gemelo que desea ser guionista al igual que Charlie, pero siguiendo el camino opuesto. Donald representa la figura del guionista industrial, del autor que refleja en sus obras todos los lugares comunes del cine masivo. Como era de esperarse mientras Charlie lidia con el fracaso y la decepción Donald se transformará rápidamente en un guionista exitoso lo que profundiza la miseria de Charlie y lo obliga a replantearse sus creencias como guionista.

A partir de estos tres personajes escritores, Charlie, Donald y Susan Orlean, Kaufman describe tres escenas de escritura distintas. En primer lugar se encuentra Orlean escribiendo su novela, que se nos presenta a través de una serie de flashbacks. Para Orlean el escribir es un modo de intentar entender la obsesión de Laroche y muchos otros por las orquídeas. Por otro lado podemos ver a Donald como representante del escritor que se acopla a las demandas del mercado cinematográfico, es el menos formado y el que menos experiencia posee al mismo tiempo que es el único para el cual el proceso de la escritura se percibe como una experiencia agradable, es el único que experimenta goce al escribir. Una última escena de escritura se da a partir del propio Charlie Kaufman, quien en un intento por crear algo distinto, por alejarse de las normas de la industria, toma conciencia de sus propias limitaciones y transforma sus obsesiones como escritor en la fuente de su obra.

Estas distintas escenas de escritura dan lugar a una fuerte intertextualidad puesto que el guión no sólo da cuenta, a través de sus personajes, de tres figuras del escritor distintas sino que introduce fragmentos de los textos que esos autores producen. En el guión se entrecruzan retazos del libro de Susan Orlean con su prosa de cadencia pausada y reflexiva propia de la revista

norteamericana *The New Yorker*, pequeñas partes del sencillo guión de Donald junto a la voz de Charlie Kaufman que se presenta no sólo a través del propio guión con sus comienzos en falso y sus traspies si no también a través de una constante voz en off que refleja el estado psicológico y emocional en el que se encuentra Charlie a lo largo del proceso de escritura.

Si, como se ha dicho, Orlean escribe para comprender una realidad ajena a la suya y Donald por sencillamente dinero y goce, Charlie escribe para dar cuenta de su propia visión de mundo. Charlie vive en un mundo gris, sin sobresaltos, rutinario y aburrido, cree comprender que ésa es la realidad en la que todos viven y decide a su vez plasmar esa realidad en su guión. No desea cambiar la historia de Orlean porque esa historia es también la suya. La búsqueda de Orlean por comprender a Laroche fracasa, ella no logra entender cómo nadie puede ser presa de una obsesión como la de Laroche, la vida de Orlean es, al igual que la de Charlie Kaufman, es una vida aburrida, tediosa, donde la obsesión y los impulsos arrebatadores no existen, es una vida de quietud, estática, casi sin acción. Y es así como transcurre buena parte del guión de Kaufman guiada por el peso de la no acción, del estancamiento.

En el capítulo 9 de su libro *Cómo se escribe un guión* Michael Chion trabaja una serie de fallos y errores comunes en los guiones cinematográficos, en el apartado número 12 afirma «hay impresión de flojedad, de estancamiento si todo es demasiado estático; si no hay progresión; si las oposiciones entre los personajes son demasiado difusas; si determinadas situaciones son tratadas o evocadas de manera casi idéntica en una o varias escenas, sin una aportación apreciable, de una a otra escena, de emoción, información, sorpresa o tensión. O, por último, si la sucesión de las escenas no está ordenada en el sentido de una tensión, de una dinámica, de una progresión» (CHION).

De la enumeración de las posibles causas de estancamiento que realiza Chion puede deducirse que el guión de Kaufman las comprende todas. La explicación se encuentra en el deseo de Kaufman de representar su realidad por lo que verdaderamente es, por la no-acción, por la flojedad, Kaufman no quiere que sus personajes crezcan ni aprendan grandes lecciones morales, el sabe que el hombre raramente cambia, que la vida es por regla general rutinaria y estática y ese estatismo es el que intenta reflejar en su guión.

Es por esto que los dos primeros tercios del guión carecen de *plot points*, no hay quiebres ni conflictos que movilicen la trama que se desarrolla entre escenas de escritura de los hermanos Kaufman y la intromisión de retazos del libro de Orlean.

El *plot point*, una de las tantas deudas que el arte cinematográfico tiene con el teatro, funciona en el cine del mismo modo que lo hace efecto teatral entendido por Diderot como «un incidente imprevisto que se transforma en acción y que cambia súbitamente el estado de los personajes». Es el hecho o hechos que impulsan la acción, que movilizan el relato.

La ausencia de *plot points* en el guión de Kaufman concuerda con su propósito de mostrar no sólo el estatismo de la realidad que envuelve a los personajes si no el estancamiento que sufre el como escritor al no poder adaptar con éxito la novela de Orlean.

El único factor de movilidad en la historia es Donald Kaufman quien pareciera ser la figura opuesta a Charlie. Donald no tiene experiencia como escritor, no ha cursado estudios universitarios, es impulsivo y poco reflexivo, al escribir se apega a todos los tópicos del cine comercial norteamericano, es exitoso y en última instancia feliz. Donald funciona como la antítesis de Charlie y esto le permite al Kaufman autor realizar una serie de reflexiones sobre la naturaleza del cine, la escritura y la adaptación cinematográfica a través de un contrapunto constante entre los hermanos. Donald continuamente requiere el consejo de Charlie y a su vez lo desoye en cada ocasión. Charlie intenta funcionar como un mentor de su hermano pero sus consejos son dejados de lado sin miramientos lo que lo frustra aún más. La única ocasión en que Donald hace caso de las sugerencias de su hermano es cuando Charlie, en un intento por burlarse de él, le da un consejo por medio de una observación irónica, Donald no logra desenredar la doble significación y toma la recomendación con gusto.

El punto de quiebre en el guión se produce cuando Charlie comienza a tomar conciencia de que su trabajo no tiene salida, la novela de Orlean es inadaptable. Es entonces cuando decide

escuchar por primera vez los consejos de su hermano y toma un curso de escritura cinematográfica con Robert McKee, un guionista reconocido por sus seminarios escritura creativa en cine. A partir de la figura y los consejos de McKee Charlie comienza a repensar la historia del guión y al mismo tiempo se replantea sus creencias como escritor.

Una escena en particular desencadena una sucesión de situaciones que culminarán en la inversión de todo lo postulado hasta entonces.

Durante una de las charlas de McKee, Charlie Kaufman toma la palabra y pregunta que pasaría si alguien decidiera escribir una historia «en la que no pase demasiado, en la que la gente no cambie, no tenga epifanías. Ellos luchan y se frustran y nada se resuelve. Una reflexión sobre el mundo real» (KAUFMAN: 91), McKee con furia le responde, en primer lugar, que un guión sobre nada aburriría hasta el hartazgo a su público y, en segundo lugar, enumera una serie de situaciones terribles que acontecen en el mundo real, le habla del hambre, los asesinatos, la guerra, el genocidio, el amor, etc para finalmente increparlo afirmándole que si él no es capaz de encontrar eso en la vida evidentemente no sabe nada de la realidad. Esta intervención de McKee cargada de violencia sacude a Charlie Kaufman y de este modo la historia cobra vida. A partir de aquí los hechos se sucederán con una celeridad sorprendente.

Si hasta entonces el principio que regía el guión era el de la quietud, el de proponerse reflejar lo pausado y estancado de la vida a partir de la intervención de McKee todo se acelera. Charlie siguiendo nuevamente los consejos de su hermano decide conocer a Orlean para poder entender y, de este modo adaptar, su novela. Luego el guión deja de ser una reflexión sobre la escritura y la re-escritura para transformarse en una suerte de thriller absurdo. Los hermanos Kaufman deciden seguir a Orlean a escondidas y descubren que la verdadera obsesión por las orquídeas radicaba en que de esas flores se podía extraer un compuesto con el que se fabricaba un fuerte alucinógeno. Los hermanos Kaufman descubren a Orlean y a Laroche juntos y estos a su vez se dan cuenta de que son espiados, se da una persecución que termina en un pantano, en medio de la confusión total los hermanos intentan huir, Donald recibe un disparo y cuando Charlie está por ser asesinado por Laroche de las sombras surge un «simio del pantano», que sería una especie de yeti, que tumba a Laroche. Los hermanos Kaufman escapan pero Donald muere. Luego Charlie Kaufman reflexiona sobre los acontecimientos recientes y es entonces cuando decide escribir un guión que narrará la historia de sus dificultades para adaptar la novela de Orlean dándole al guión un carácter cíclico puesto que finaliza con la problemática que, en una primera instancia, desencadenó la escritura.

En esta extraña sucesión de acciones derriba todos los principios bajo los cuales Charlie Kaufman había regido su actividad como escritor durante las primeras tres cuartas partes del guión. A partir de la intervención de McKee Kaufman ficcionaliza toda la historia. El guión termina plagado de lecciones morales, de situación que rayan lo absurdo, el texto de Orlean es brutalmente tergiversado. El final es abrupto, sorpresivo y schokeante.

En este cierre es clara la influencia de McKee que parece funcionar como un mentor de Charlie Kaufman. En uno de sus encuentros McKee le confiesa a Kaufman que el secreto de un buen guión esta en el acto final, uno puede escribir una historia aburrida y sin desarrollo pero si sorprende al público en el final tendrá éxito. Kaufman toma la enseñanza de McKee de un modo extremo.

Richard Neupert afirma en su libro *The end*, en el que estudia la narrativa en el cine centrándose en la clausura de las historias, que «la resolución de una historia demanda la terminación de una larga serie de códigos de acción que impulsan y dominan los eventos narrativos y los personajes» (NEUPERT: 18) «una historia (...) es entendida como una serie interrelacionada de funciones, índices, informaciones y personajes, cada uno de los cuales posee un efecto determinado sobre la resolución individual de las escenas y sobre el desenlace final» (NEUPERT: 19). El guión de Kaufman pareciera funcionar de manera opuesta, el final de la historia va en contra de lo que se ha construido anteriormente e invierte no sólo la ligazón de las acciones si no las pautas morales por las cuales los personajes se rigen.

Hay una intencionalidad para que la historia se desenvuelva de este modo y puede pensarse que, en primer lugar, pese a que uno intente escapar de las convenciones del cine comercial norteamericano, si desea tener éxito, debe atenerse en última instancia a cumplir algunas de las reglas que rigen la industria hollywoodense. Esto no significa que el producto final sea pobre si no todo lo contrario, Kaufman enseña que quebrando algunos de los principios fundacionales del cine norteamericano puede realizarse buen cine.

Por otra parte el cierre de la historia sirve de reflexión sobre el proceso de escritura, nuevamente pone en escena la dificultad de la creación escrita en especial aquella que debe transponer una historia de un soporte a otro.

En relación a la re-escritura de una obra literaria en un guión cinematográfico es interesante recordar la opinión de Federico Fellini para quien el cine es un medio de expresión, un idioma del todo original que no está sujeto a ninguna de las demás formas del arte. Por lo que respecta a la literatura, afirma Fellini, es cierto que ha menudo el cine ha hecho verdaderos estragos a su siembra, pero esto también suele ocurrir en las normales relaciones de interdependencia que existen entre todas las artes. Para Fellini esta sería la prueba definitiva de la originalidad del cine, que como tal no admite injertos ni contaminaciones de este género. Si bien las afirmaciones de Fellini son un tanto extremas la noción de la originalidad propia e inherente del cine no carece de razón.

Es a través del reconocimiento de la especificidad del arte cinematográfico que pueden ser superadas las posturas que tratan el pasaje de una obra literaria al cine como «infidelidad», «violación», «traición», «bastardización», etc.

Kaufman parte de una obra de difícil traducción al lenguaje cinematográfico y opta, coherentemente, por no hacer un traspaso pulcro, un trabajo que respete la alegada sacralidad del material literario sino que percibe las posibilidades que el arte audiovisual puede brindarle y de este modo construye un guión totalmente original. Un guión que funciona en una misma instancia como tesis sobre la re-escritura cinematográfica de obras literarias y, a su vez, como prueba de la veracidad de las reflexiones propuestas.

Bibliografía

- ~CHION, Michae, *Cómo se escribe un guión*, Madrid, Cátedra, 1995.
- ~FELLINI, Federico, *Fellini por Fellini*, Madrid, Fundamentos, 1998.
- ~KAUFMAN Charlie, KAUFMAN, Donald, *Adaptation*, 24/09/19, <http://www.dailyscript.com/scripts/adaptation.pdf>. [Consulta: 01/07/2011].
- ~NEUPERT, Richard, *The end. Narration and closure in the cinema*, Detroit, Wayne State University Press, 1995.
- ~ORLEAN, Susan, *The Orchid Thief*, New York, Random House: 2008.
- ~PÉREZ BOWIE, José Antonio, Coord., *Reescrituras filmicas. Nuevos territorios de la adaptación*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2010.
- ~WOLF, Sergio, *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*, Buenos Aires, Paidós, 2004.

El «diario de un loco». Ascenso y caída de una forma literaria

Marcelo G. Burello

FFyL y FCSoc, UBA

On n'écrit pas avec ses névroses. La névrose, la psychose ne sont pas des passages de vie, mais des états dans lesquels on tombe quand le processus est interrompu, empêché, colmaté. (...) Ausi l'écrivain comme tel n'est-il pas malade, mais plutôt médecin, médecin de soi-même et du monde.

Gilles Deleuze ¹

I

El cuento de Nikolai Gogol normalmente conocido como *Diario de un loco* (1834) le da involuntariamente su nombre a una sub-estructura narrativa muy propia de la literatura fantástica decimonónica, lo que equivale a decir un formato literario de cierta popularidad.² Dicho formato se hizo tan reconocido, de hecho, que no ha de ser casual que un homónimo film de terror protagonizado por el idiosincrásico Vincent Price repusiera ese nombre a modo de etiqueta estandarizada: se trata, como se reconoce en los *credits*, no de una adaptación del cuento del ucraniano, sino del conocidísimo relato *El Horla* (1887), de Guy de Maupassant, siendo el francés el escritor que acaso más exploró y repitió la fórmula, hasta casi agotarla. En atención a este dudoso honor, supongo que podemos definir la forma pura y sus variantes procediendo primero intensivamente, ensayando una descripción tentativa y operativa, y luego ostensivamente, tomando ejemplos de la obra del autor de *Bola de sebo*.

Con ánimo de síntesis, yo diría que los rasgos esenciales del «diario de un loco» son al menos dos: la enunciación en primera persona de alguien a quien tarde o temprano debemos calificar de «narrador no fiable»,³ y la narración en orden sucesivo y acumulativo, con una cronología explícita o implícita que impide largas retrospectivas o *flash-backs* (vale decir, lo contrario de la «perspectiva retrospectiva» que Lejeune indica como condición fundamental de la autobiografía y sus derivados⁴). La enunciación de un yo y el relato casi simultáneo a lo relatado son, en efecto, los signos de autenticidad del diario personal, un subgénero íntimo que se hizo popular en los albores de la modernidad, cuando algunas personas comenzaron a llevar un registro de sus vidas a modo de confesionario privado, y que en lo formal imitaba los informes periódicos burocráticamente exigidos por el cumplimiento de ciertas profesiones (como una bitácora naval, la crónica de una expedición científica, un tratamiento médico, un procedimiento policial, etc.). Valiéndose de ese sistema de registro de la propia experiencia con fines laborales o con fines desinteresados y personales, muchos escritores del siglo XIX se dieron a la tarea de forjar diarios apócrifos para suscitar efectos propiamente estéticos, tal como a partir de Richardson se hacía con los epistolarios (otro subgénero intimista comparado con el cual el diario personal ganaba en introspección a la vez que perdía en dialogismo y variedad de punto de vista). Y pronto aconteció que quienes buscaban experimentar con el modo fantástico se encontraron con este fructífero artilugio narrativo... Y del contraste entre el andamiaje positivista del relato, provisto por el riguroso orden cronológico, y la focalización impresionista y subjetiva de los hechos narrados, fruto del desorden mental del narrador, algunos autores del *fantasy* supieron extraer nuevas tensiones y renovados efectos. Supongo que no será preciso recordar la importancia que tuvo Rousseau para la aprobación de todas estas formas textuales que hurgaban en la intimidad bajo la promesa de revelar algo escandaloso.⁵

Como anticipé, Maupassant fue la consumación de este formato en los dos sentidos de la expresión: lo exploró en todos sus matices, hasta hacer de él una estructura subyacente a casi toda su producción cuentística tardía (que fue abundante y exitosa), y por ende acabó agotándolo, al tiempo que él mismo enloquecía –seguramente como producto de la sífilis– y, tras múltiples intentos de suicidio, devenía un personaje de sus propias historias macabras.⁶ Por su magistral combinación de factores, creo que *El Horla* es el cumplimiento más puro de la forma del «diario de un loco». El cuento *Un loco* (1885), en cambio, presenta este mismo formato, pero enmarcado con la técnica del papel hallado: tras un breve cuadro de situación en el que se nos informa del hallazgo de un «extraño documento» escrito por un «íntegro magistrado» recién fallecido, pasamos a leer el diario personal donde el noble funcionario refiere cómo cometió un crimen inmotivado, sólo por curiosidad morbosa. Más allá del artificio del marco, que al menos desde Boccaccio es un recurso tradicional de la narrativa occidental de media o corta extensión, noto dos elementos que alejan a este cuento, sin embargo, de nuestra forma pura: ni más ni menos que los dos títulos. Pues el hecho de que el relato se titule precisamente *Un fou* obliga al lector a precaverse, orientando claramente sus expectativas: de entrada sabe que hay un loco en acción, y dado que se hace tanto hincapié en la persona del magistrado, narrador a la vez del diario incluido, es difícil no saber casi al comienzo quién es el demente en cuestión; pero además, cabe destacar el hecho de que el diario personal incluido también tenga un título («¿Por qué?»), detalle verdaderamente raro y que artificializa más de la cuenta el juego textual. Por supuesto, el lector de un cuento fantástico suele disponer de numerosos indicios iniciales (a menudo extratextuales) para saber que se enfrenta a un espécimen del género, ajustando así su pacto de lectura; pero el efecto de vacilación típica del fantástico, tan bien captado por Todorov, requiere que se juegue un juego con ciertas reglas, y el exceso de artificialidad –como deliberadamente sucede en *El retrato de Dorian Gray*, por apuntar un ilustre ejemplo– rompe el ánimo lúdico, modificando la recepción y reorientándola hacia una lectura distanciada y en clave irónica. Y otro relato de Maupassant como *La cabellera* (1884) también aplica el recurso de encuadrar en una situación mayor el informe de un vesánico, sólo que dicho texto no está pautado como un registro periódico, sino como una crónica cuya cronología está implicada en el relato mismo y que tiene la forma de un testamento o de una confesión postrera. Con rigor semántico, no se puede hablar de «diario de un loco» en un caso así, cuando no se trata de un diario y por lo tanto la presentación no sólo no apela al artificio tipográfico de datar los hechos, que es algo menor, sino que está realizada desde un presente de la narración respecto del cual lo narrado pertenece al pasado, de modo que el narrador conoce el desenlace y puede organizar una masa de información a su entero gusto: el efecto de revelación gradual compartida por el enunciador y el lector es indispensable, pues como sabemos, la empatía que sentimos por un personaje es un producto de los mecanismos con que el mismo se nos presenta, y la posición de desconocimiento ante los hechos narrados es un motor empático de primera magnitud. En este sentido, bien ha apuntado J.-P. Miraux: «el diario no es una forma acrónica: enlaza las variables del tiempo, evitando así los peligros del olvido y los riesgos de la inexactitud. El diario enlaza el hilo de la existencia; no recompone el curso de una vida, no es una anamnesis (una evocación voluntaria del pasado), sino el paciente y meticuloso inventario de una vida día a día. No va desde el presente al pasado, sino que se realiza en el instante de la enunciación más o menos instantánea; incluso, si bien emplea la mediación de la escritura, arraiga en la inmediatez» (MIRAUX, 16).

Hasta ahora he hablado de grados de pureza del formato. Quiero indicar, siquiera, que en muchos casos, debido a ciertos detalles críticos, se trataría de variantes impuras de la estructura que trato de describir, variantes cuya inserción habría que discutir en el tipo ideal, y expresiones del mismo que se le parecen de lejos, pero que definitivamente no lo son. El problema recién mencionado en *La cabellera*, por caso, es muy relevante: en literatura fantástica, no es raro que se comience con un sintagma que sitúa al lector en el flujo temporal, por mero efecto positivista que ha de contrastar con lo fabuloso a ser narrado. Un perfecto ejemplo de esto se da cuando el narrador de *El diablo enamorado* (1772), relato de Cazotte justamente fijado como arquetipo del modo fantástico por el clásico estudio de Todorov, comienza diciéndonos que «A los veinticinco

años era capitán en la guardia del rey de Nápoles». Así, cuando en *La cabellera* el marco cede a la lectura del texto incluido, éste comienza diciendo: «Hasta la edad de treinta y dos años viví tranquilo» (*ibíd.*: 83). Pero insisto, estos relatos no obedecen estrictamente a la forma que procuro describir, en tanto violan un rasgo fundamental: el narrador nos refiere los hechos con posterioridad, recapitulando lo sucedido, y se malogra así el efecto de desarrollo en tiempo presente, que permite al lector encararse con la presunta espontaneidad de los hechos, cuyo desarrollo sorpresivo supuestamente comparte con el propio narrador.⁷ Este diferencial cualitativo es más fácil de apreciar, claro, en aquellos casos en los que un perturbado narrador ya arranca *in medias res*, luchando denodadamente por poner orden en sus propias ideas y en el relato que nos ofrece. Supongo que para esto bastará con recordar *El corazón delator* (1843) de Poe, pero sin salirnos de Maupassant –que al fin y al cabo fue uno de sus más aplicados imitadores– podemos citar el famoso cuento *¿Quién sabe?* (1890), una de las últimas piezas del género por él escrita. Quizás podría pensarse en este formato como «testamento de un loco» o «memorias de un loco», una subespecie literaria fantástica distinta (y también exitosa).

El otro rasgo definitorio es el del tratamiento central de los trastornos psíquicos o físicos del protagonista. El célebre *Manuscrito hallado en una botella* (1834) de Poe consiste, como su título deja entrever, en un cúmulo de anotaciones anónimas que alguien arrojó al mar al cabo de sus fuerzas: la enunciación en primera persona del singular y la forma de entradas periódicas (aunque sin especificación de fechas) harían del relato un pariente muy cercano de nuestro formato. Pero un detalle lo aleja sustancialmente de éste: si bien lo narrado nos hace dudar un poco de la sensatez o la sobriedad del narrador, no tenemos mayores motivos para sospechar que nos miente o que delira.⁸ En última instancia, quizás esté fantaseando, pero ése no parece ser el punto crucial del relato: lo que nos impacta es lo que nos dice ver, y no tanto el desarrollo de algún tipo de patología o degeneración de su persona. Acaso sea un narrador en estado febril o narcotizado, pero nada sugiere que se trate de una historia contada por un loco («llena de sonido y de furia», podríamos añadir), y ciertamente no es la historia de un enloquecimiento, mientras que un «diario de un loco» que se precie de serlo siempre narra de alguna manera la degradación espiritual y/o moral del narrador. Y si el delirio va apareciendo dosificadamente, tanto mejor...

Como lo señalé antes respecto del cuento inimaginativamente llamado *Un loco*, es obvio que el impacto sobre el lector se acrecienta si éste carece de señales claras para sospechar de la cordura inicial de su diarista, y debe ir descubriendo la perturbación paulatina de quien supuestamente iba a contarle algo de su vida mediante un cándido diario personal. Paradójicamente, entonces, el relato *Diario de un loco* de Gogol no sería, a fin de cuentas, el mejor exponente del formato homónimo. Las intenciones críticas del autor para con el Imperio ruso, evidentes en todo el ciclo de sus novelas peterburguesas, lo llevaron a anticipar ya en el título mismo una clave del relato como lo es la insania del protagonista (independientemente de que al principio podamos suponer que se lo declara «loco» de manera figurada, hiperbólica, o incluso por contraste con una sociedad falsamente «cuerda»⁹). Al ucraniano le interesaba más denunciar sarcásticamente al enloquecido mundo en el que vivía encarnándolo en un enfermo arquetípico y grotesco, un desquiciado megalómano que cree ser el rey de España, y por eso no se cuidó en ocultar la no confiabilidad del narrador. Tras la entrada «3 de octubre», que sitúa al lector en el más cotidiano de los mundos, el diario personal del antihéroe se abre con un anuncio que obliga a entrar de lleno y sin preparativos en un mundo anómalo: «Hoy ha tenido lugar algo extraordinario» (GOGOL: 130); en esa primera entrada, asimismo, el narrador ya oye perros que hablan... Como pieza satírica, el texto es perfecto; como relato fantástico o terrorífico, un fracaso.

Una pregunta que cabe hacerse es si esta subestructura que aquí intentamos tipificar –y que hasta ahora sólo hemos expuesto mediante relatos de corta o mediana extensión– se presta también a la épica de largo aliento, la novela. En principio, no se me ocurre nada que lo impida, aunque la escasez de obras de este tipo nos obligan a pensar en una «inafinidad electiva»: evidentemente, el recurso de la anotación en un diario personal al servicio del efecto fantástico o terrorífico parece no sostenerse muy bien durante demasiadas páginas, de modo que la práctica literaria lo ha aplicado más consistentemente al cuento o a la *nouvelle*. Podemos pensar que el

Manuscrito hallado en Zaragoza (1804) de Potocki o *Los elixires del diablo* (1815) de Hoffmann se acercan al formato, siquiera en su espíritu, ya que no en su letra; pero ciertamente no puede decirse que se trate de «diarios de locos», pues la narración está hecha en forma retrospectiva. *Prima facie*, un mejor exponente del cruce entre novela y diario de un loco parecería ser *La narración de Arthur Gordon Pym* (1838), que se ofrece como una combinación de crónica de viajes y de diario personal (aceptando la diferencia formal entre el reporte o crónica, sin indicación precisa de fecha, y el formato específico del diario, que supone entradas por días).¹⁰ Pero de nuevo: ¿por qué habríamos de pensar que el transido marinerio narrador está delirando? Nada nos invita a sospecharlo, y antes que de lo que imagina en su mente, debemos horrorizarnos de lo que ve con sus ojos. No deja de ser sugestivo que el *Dracula* (1897) de Bram Stoker sí apele, en cambio, a la técnica del diario personal, pero sólo para efectuar un montaje de voces al modo de la novela epistolar (de hecho, también se intercalan algunas cartas, así como recortes periodísticos e incluso grabaciones fonográficas); el dublinés ha querido trabajar con un multiperspectivismo, es decir, más polifónicamente, por lo que el diario de Jonathan Harker –con el que la novela se abre magistralmente– pronto cede la palabra a otros personajes (Mina, Lucy, el Dr. Seward, etc.), delatando que el sostenimiento de ese punto de vista era o inverosímil o inconveniente para la historia.

II

Con ocasión de un análisis del *Lenz* (1835) de Büchner, único relato en prosa del precoz y malogrado genio, noté con sorpresa que siendo el hipotexto –o para hablar con propiedad, el «documento»– el diario de un pobre párroco provinciano que había recontado apologeticamente su fallido tratamiento del enloquecido poeta J. M. Lenz, al reescribirlo Büchner había optado por mantener la perspectiva en tercera persona, con una focalización externa que a veces se solidariza con el demente pero que nunca adopta plenamente su punto de vista.¹¹ Sabemos que al dramaturgo y neurólogo Georg Büchner le interesaba la locura como artista y como científico, por lo que es muy probable que se haya sentido tentado de trasponer ese «diario de un cura rural» a la forma del diario personal de un loco (trasposición riquísima en efectos estéticos); pero Büchner era un hijo de sus circunstancias, y lo importante entonces era la observación, la observación objetiva del proceso de degradación mental de alguien presuntamente dotado de una sensibilidad superior: a veces es preciso ver al loco en acción, sin corporizarlo, y por ende el relato está en tercera persona.¹²

Al menos desde el *Áyax* de Sófocles,¹³ si no directamente con la *Ilíada* y la «cólera» de Aquiles, la literatura occidental ha servido siempre como registro descriptor de la locura, confiriendo al tema un interés que los meros comentarios e informes no podían otorgarle. Pero la producción literaria decimonónica es notable cuantitativa y cualitativamente por su tratamiento del asunto: no sólo hay muchos textos *sobre* dementes ficticios y reales (más allá de lo acertado de sus diagnósticos), sino también *de* enfermos mentales, igualmente ficticios y reales. La estrategia de Büchner delata, en todo caso, el progresivo corrimiento de la literatura a su papel de observador científico, manifiesto en el programa de los naturalistas (que no en vano le reconocieron el carácter de profeta). Como contraparte, al mismo tiempo circulan por Europa los escritos confesionales de alienados de toda laya, como John Thomas Perceval y Daniel Schreber (famoso por el análisis de Freud). Y no faltan los casos «mixtos», es decir, narradores sobre la locura que a la vez son diagnosticados como alienados ellos mismos; un caso típico fue el de Oskar Panizza, psiquiatra agudo, escritor escandaloso, y loco vergonzante. De no ser por meros datos extratextuales, un lector no tenía por qué saber cómo encarar ciertos textos de la convulsionada época, pautada por un abortado desarrollo del Iluminismo a manos de los románticos. Las historias ficticias de posesiones diabólicas, como la antes mencionada de Cazotte y la tremebunda novela del escocés James Hogg *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner* (1824), recuperada para el interés público un siglo más tarde por André Gide, convivían en confusos términos con reportes de casos «auténticos», como el del hijo del Primer Ministro británico Perceval, a su vez redescubierto y reeditado por Gregory Bateson en la década

de 1960. En efecto, cuando éste publicó en 1838 su *A narrative of the experience of a Gentleman during a state of mental derangement to explain the causes and the nature of insanity, and to expose the injudicious conduct pursued towards many sufferers under that calamity*, no muchos podían saber que el autor había sido liberado del manicomio en 1834 y que se trataba verdaderamente de un reporte autobiográfico, y no de una mera ficción (independientemente de que cualquier autobiografía también sea un cierto tipo de «ficción»). La ironía inglesa del narrador, que se delata ya en el inicio mismo,¹⁴ invitaba a una lectura más regida por el *delectare* que por el *prodesse*, contra las intenciones del autor (uno de los primeros militantes de la anti-psiquiatría), y la segunda edición de la obra, aparecida poco después,¹⁵ no mejoraba en nada ese aspecto. De hecho, los primeros capítulos –según se anuncia en el prólogo– son la reproducción de anotaciones hechas durante la internación, papeles a los que el autor no había podido acceder durante la redacción del primer libro, por lo que esta nueva versión comienza con la típica referencia espacio-temporal («*Ticehurst, 1832*»), y tras dos párrafos en los que el narrador se despacha contra la injusticia de su reclusión, confiesa que «I for this reason draw up the following papers...», justificando el escrito muy a la manera en que los literatos lo hacían en sus ficciones.

Por cierto, el siglo XIX fue un hervidero de ideas y un caldo de cultivo de mezclas culturales. Mientras disciplinas de estatuto anfibológico como la frenología y el hipnotismo intentaban abrirse paso entre las ciencias naturales, ciertos saberes y prácticas no acababan de perder prestigio, tales como lo que hoy conocemos por «ciencias ocultas», y ahí estaba la literatura, de suyo bien dispuesta a apropiarse de lo aún informe y reactivar lo ya descartado. Wolfgang Iser lo ha señalado con elocuencia:

la literatura, como pieza nuclear de la religión del arte, de esta época [S. XIX], prometía soluciones que ya no podían ser ofrecidas ni por los sistemas explicativo-religiosos, político-sociales ni tampoco por los de las ciencias de la naturaleza. Este hecho proporcionó en el siglo XIX a la literatura un significado eminente de carácter histórico-funcional. Pues ésta hacía el balance de los déficit que habían resultado de los sistemas particulares [...] la literatura hizo su mundo propio con casi todos los sistemas explicativos existentes y los recogió en sus textos; daba permanentemente su respuesta allí donde se hacían visibles los límites de los sistemas. No resulta, pues, extraño que se buscasen los mensajes en la literatura, pues la ficción ofrecía precisamente aquellas orientaciones que, a partir de los problemas que habían dejado tras sí los sistemas explicativos, se presentaban como necesidades obligadas. (ISER, 23-24).

Sabemos en qué acabó esta época heroica: tras la fuerte oleada positivista finisecular (con Darwin a la cabeza), el nuevo siglo exigió definiciones y especializaciones disciplinarias, a las que el arte y la literatura respondieron con ese movimiento difuso conocido como «modernismo». La psicología y la psiquiatría se adueñaron del discurso de las patologías mentales, y el formato que hemos explorado –junto con casi cualquier otra exploración ficcional de la locura, incluso las menos empáticas como las «memorias» o «testamentos»– se volvió improductivo. Con el monólogo interior (*Han cortado los laureles* de Dujardin apareció ya en 1887) y ciertas técnicas a lo Henry James, por caso, la narrativa emprendió otros rumbos y le fue quitando progresivamente la voz a los presuntos enfermos mentales. Si en *Los elixires del diablo* el narrador aún escribía como «ejercicio de penitencia» (HOFFMANN, 343), en *La conciencia de Zeno* (1923) ya hay un mandato terapéutico expreso por obra de la psicología. Mientras que antaño la única forma de explorar la locura era leer sus productos, verídicos o no, para el siglo XX, escribir es una forma de *no* enloquecer, tal como lo declara bellamente Deleuze en el fragmento que he elegido como epígrafe.¹⁶

En suma, siquiera dejemos constancia de que durante años existió un formato con el que los poetas, esos embusteros, se dieron a la tarea de usufructuar estéticamente los mecanismos de la perturbación mental, que casi sin querer exhibieron y diagnosticaron como pioneros. Hoy, tras la tajante e irresoluble división de las «dos culturas», tenemos que preguntarnos qué grado de predisposición a escuchar la literatura podrían tener las ciencias,¹⁷ y qué grado de aporte

heurístico estaría capacitada para realizar la escritura poética. Hagamos votos para que no sea un diálogo de sordos.

Bibliografía

- ~BOOTH, Wayne, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, U. of Chicago Press, 1961.
~BURELLO, M. G., «Un estudio patológico con forma épica. Lenz, de Georg Büchner», en M. Vedda (comp.), *El realismo en la literatura alemana. Nuevas interpretaciones*, Buenos Aires, Editorial de la FFyL (UBA), 2011, 87-110.
~DELEUZE, Gilles, *Critique et clinique*, París, Minuit, 1993.
~GOGOL, Nikolai, *Novelas de San Petersburgo*, trad. de M. Cugajo, Bogotá, Nuevo Siglo, 1994.
~ISER, Wolfgang, *El acto de leer*, trad. de J. A. Gimbernat, Madrid, Taurus, 1987.
~LAMBERT, Gregg, «On the Uses and Abuses of Literature for Life», en BUCHANAN, J., y MARKS, J. (eds.), *Deleuze and Literature*, Edinburgo, Edinburgh U. P., 2000, pp. 135-166.
~LEJEUNE, Philippe, «El pacto autobiográfico», en *Ánthropos*, diciembre de 1991, pp. 47-61.
~MAUPASSANT, Guy de, *El Horla y otros cuentos fantásticos*, trad. de E. Benítez, Madrid, Alianza, 2007.
~MIRAUX, Jean-Philippe, *La autobiografía. Las escrituras del yo*, trad. de H. Cardoso, Bs. As., Nueva Visión, 2005.
~OYEBODE, Femi (ed.), *Mindreadings. Literature and Psychiatry*, Londres, RCPsych, 2009.
~TODOROV, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, trad. de S. Delpy, México DF, Coyoacán, 2003.

Notas

¹ DELEUZE, 13-14.

² El término ruso que emplea Gogol («записки»), me aseguran, designa el tipo de anotaciones personales que podemos llamar tanto «diario» como «memorias». Dado que ambos formatos pueden ser muy distintos, aquí utilizo deliberada y excluyentemente la primera noción. Supongo que «notas» o «anotaciones» también sería válido (seguramente es lo que conviene para el título del cuento, dado el carácter burocrático y alienado del narrador), aunque son términos vagos y he preferido ignorarlos. De las versiones en español que pude consultar, curiosamente, la que se lee con mayor fluidez y naturalidad –y que por ende utilizo– es justo la que se titula *Memorias de un loco* (v. bibliog).

³ Utilizo aquí, por supuesto, la categoría de *unreliable narrator* de Wayne Booth. Recordar que el efecto de confianza depende directamente del lector de turno y sus competencias comunicativas me parece una plititud.

⁴ Cfr. LEJEUNE: 48.

⁵ «El diario, por ejemplo, ofrece al respecto una comodidad intelectual y efectiva innegable: inicialmente escrito en la intimidad, no está destinado a ser publicado. Si se ha incurrido en acciones comprometedoras, actos no delicados, engaños, mentiras, traiciones, el autor del diario puede consignarlas sin por eso asumir el riesgo de la vergüenza pública o del oprobio. Una vez que se cierra el diario, las palabras guardarán silencio celosamente; la única indiscreción podría ser la de herederos poco delicados o de investigadores poco escrupulosos» (MIRAUX: 16).

⁶ Maupassant ciertamente no era nada original, pero al menos no ocultaba sus fuentes. En su relato *Magnetismo* (1882), que por su tono, tema y estructura remeda directamente a E. T. A. Hoffmann (y a su vez, a Poe), un personaje señala: «En cuanto al señor Charcot, de quien dicen que es un sabio notable, me hace el efecto de esos cuentistas del tipo de Edgar Poe, que acaban por volverse locos a fuerza de reflexionar sobre extraños casos de locura» (MAUPASSANT: 21).

⁷ La vividez del relato y la escasez de prospecciones narrativas y anticipos informativos a menudo hace que un testamento o un legado sean recordados como un diario o una crónica, pese a que es claro que están narrados por alguien situado *después* de lo narrado, y no *durante*. Personalmente, puedo mencionar el relato de H. P. Lovecraft *En las montañas de la locura* (1931) como un modelo de este efecto: aun cuando el narrador comienza confesando estar «forced into speech» para evitar una catástrofe, el progreso de la historia, referida parsimoniosamente, ayuda a olvidar la temporalidad de la narración, transportándonos a una especie de relato en presente. Con esto en vista, quizá convendría expandir nuestra taxonomía para albergar también a aquellos relatos que sin respetar los rasgos básicos, se acercan al formato porque comienzan como un testamento, pero continúan cual diario. (La mencionada historia lovecraftiana, en todo caso, no encaja en nuestro formato ante todo porque no desconfiamos necesariamente de la cordura del narrador, pese al título.)

⁸ Que él mismo dude tan a menudo de su cordura y de sus sentidos en realidad refuerza nuestra fe en él, una pobre víctima de circunstancias inexplicables. Lo contrario sucede justamente con el narrador de *El corazón delator*, que todo el tiempo trata de probarnos su cordura y sólo logra convencernos de su mal.

⁹ Aquí, el término es «СУМАСШЕДШИЙ», que sin dudas vale por «loco» o «demente».

¹⁰ Evidentemente, nuestro formato era un recurso caro muy a Poe. El último e inconcluso de sus relatos, hecho público recién en 1942 y denominado *The light house* por el editor y filólogo T. O. Mabbott, también es un diario personal que lleva alguien encargado de un faro en una solitaria y agreste región nórdica.

¹¹ Cfr. BURELLO, en especial p. 98-99.

¹² Podemos pensar que Büchner no se atrevió a romper la perspectiva con su *Lenz*, y quizás por eso retomó el tema en *Woyzeck* con un subjetivismo tal que hizo que también los expresionistas lo sintieran un precursor.

¹³ V. el brillante estudio del «furor» de Áyax en Jean STAROBINSKI, *La posesión demoníaca*, trad. de J. M. Díaz, Madrid, Taurus, 1975, pp. 9-51. Debo este dato a Martín Cremonte.

¹⁴ «In the year 1830, I was unfortunately deprived of the use of my reason. This calamity befel me about Christmas. I was then in Dublin». (Todas las citas de Perceval, tomadas del sitio *online* de googlebooks.)

¹⁵ Nótese las sutiles diferencias en el título: *A narrative of the treatment experienced by a Gentleman during a state of mental derangement designed to explain the causes and nature of insanity, and to expose the injudicious conduct pursued towards many unfortunate sufferers under that calamity.*

¹⁶ Aunque creo que Lambert exagera al aseverar redondamente que para el filósofo la literatura posee un triple «uso» como instrumento de diagnóstico, de sintomatología y de resistencia. V. LAMBERT, 135.

¹⁷ Por «dos culturas» me refiero, obviamente, al largo debate que se ha venido dando entre las ciencias y las humanidades desde la polémica intervención de C. P. Snow en 1956 (un artículo en el *New Statesman* del 6 de octubre de 1956 titulado «The Two Cultures»). A juzgar por el surgimiento de la subdisciplina de las «medical humanities», parece que al menos la receptividad de la medicina actual sería considerable. V. OYEBODE, p. vii y s.

Recurrencias temáticas entre *Seta* de Alessandro Baricco y *Querido Amigo* de Angélica Gorodischer

Daniel Alejandro Capano

UBA, UCA, USAL, CEN

En este breve escrito me propongo relevar las convergencias temáticas entre dos textos narrativos: *Seta* (1996) de Alessandro Baricco y *Querido Amigo* (2006) de Angélica Gorodischer. Tal investigación se encuadra en el campo de la tematología, entendiéndose por ella «una rama de la literatura comparada que se ocupa del análisis y argumentos de los textos literarios con recurrencia a otras manifestaciones textuales o artísticas anteriores» (GIL-ALBARELLOS PÉREZ-PEDRERO, 2002). En coincidencia conceptual, Claude Bremond la define como «an indefinite series of variations on a theme whose conceptualization, far from being preordained, still remains to be completed or taken up again, and can only be defined using precarious approximations» (BREMOND, 1988: 49).

Los estudios tematológicos han sufrido durante la segunda mitad de la centuria pasada suerte adversa. Menoscabados por la crítica estructuralista, que consideraba anatema hablar del contenido de una obra literaria, pues asociaba esta perspectiva con análisis reduccionistas o simples, hoy han vuelto a tomar nuevo vigor gracias a los enfoques multiculturales provenientes, en su mayoría, del área de los EE.UU. En nuestro tiempo posmoderno y multicultural, el modelo francés de «búsqueda acuática» de fuentes y de deudas literarias se ha debilitado a favor del modelo norteamericano.

En opinión del comparatista George Steiner, la literatura es esencialmente temática. Al respecto señala: «Literature is by essence thematic. The point about major literature is this: it echoes before, the sound» (*apud* SOLLORS, 1993: 299). La metáfora sonora es por demás elocuente. El tema es como el eco que procede del sonido, que lo repite, que lo refleja, es el componente literario que funciona en la mente del lector como un *déjà vu*, como un *ricorso* temático, para utilizar el término vichiano.

Por otra parte, el tema no es una elección exclusiva del escritor, sino que también es una construcción, una especulación del lector que lo abstrae en la lectura. Claudio Guillén observa en su ya canónica obra *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada* que el lector o el crítico es quien sin pausa selecciona y extrae el asunto, estableciendo un paralelo textual entre lo único y lo diferente. Es justamente el tema lo que une, y a la vez su tratamiento y modalidad de escritura lo que distingue un texto de otro.

Además, cuando un investigador lo descubre o se pregunta por él, no sólo busca algo original, único en el texto, sino que en forma simultánea lo aísla para compararlo y hacerlo dialogar con textos evocados por su memoria receptora. Por eso, Cesare Segre al definir los *topoi* literarios como aquellos espacios de la memoria colectiva en los que se depositan a la largo del tiempo, en forma estereotipada, esquemas de acciones, situaciones e invenciones propias de la fantasía, les asigna la característica de «recursividad» (SEGRE, 1993: 218). La recursividad, el punto de encuentro iterado, es el término común que sirve para relacionarlos con otros elementos similares.

Asimismo, el tema orienta e informa sobre el proceso creador.

Ahora bien, de acuerdo con estas consideraciones teóricas establezco en las novelas citadas en el incipit de la exposición, «universales temáticos», esto es, aquellos que se dan con recurrencia en obras de épocas o países diferentes y que se conforman a través de diversos contextos y espacios culturales.

Si bien las perspectivas metodológicas de la temalogía son variadas, adopto para mi investigación la del cotejo por estimarla una herramienta eficaz para el objetivo propuesto, pues esta investigación tiene por finalidad interpretar las variaciones de los temas que se estudian en el marco de sus orientaciones contextuales históricas, ideológicas e intelectuales.

El concepto de tema que emplearé no se vincula tanto con la intertextualidad genettiana, sino que lo aproximo al dialogismo bajtiniano, en el sentido de unidades temáticas que se dan como referencias compartidas que conllevan valores sociales y culturales, es decir que se trata de un repertorio de saberes presentes en la enciclopedia literaria del escritor y del lector.

He aislado de las novelas seleccionadas, cuatro considerados axiales: el viaje, Oriente, la seda y el erotismo. Ellos ponen en contacto *Seta* con *Querido amigo*, sin con ello, insisto, hablar de influencias. Al estudiarlos quiero marcar paridades y no filiaciones. Tales temas, que en su conjunto articulan las narraciones, son en algunos aspectos interdependientes ya que uno implica al otro o se encadena con él.

El viaje

El viaje es el espacio de la imaginación, del descubrimiento y de la conquista de nuevas realidades, también de lo prohibido y de la transgresión de la norma, en síntesis, del deseo. Todo viaje, aun cuando parezca una obviedad señalarlo, tiene un punto de partida y otro de llegada. Siempre alguien parte de un lugar por propia voluntad, por imposición, en el caso de los desterrados, o por necesidad. Ese espacio, Otro, en general, provoca cambios en el viajero, modifica su percepción del mundo y su obrar, efectos que pueden permanecer aun cuando el desplazamiento haya finalizado.

En las novelas de referencia, Hervé Joncour, el protagonista de *Seta*, viaja desde Lavilledieu –topónimo inventado por Baricco, inclinado a crear nombres extraños¹, en el sur de Francia, a Japón para adquirir huevos de gusanos de seda, e igual sucede con el texto de Gorodischer, cuyo motor generador de la narración es el viaje.

Querido amigo es una novela epistolar en la que Albert-George Ruthelmayer, enviado por la Reina de Inglaterra, viaja desde Londres a Abdas, una ciudad oriental imaginada, que recuerda en algunos aspectos *Las ciudades invisibles* de Italo Calvino, donde todo es oro y seda. Desde allí escribe al Duque de Bartram-Weld a quien menciona en sus cartas con el vocativo de «querido amigo». La correspondencia se extiende por aproximadamente algo más de seis años, que es lo que abarca el desarrollo del enunciado. La primera carta está fechada el 14 de enero de 1809 y la última el 23 de septiembre de 1815.

El recurso epistolar, puesto en práctica en la novela, instala un «yo itinerante» que se dirige a un «tú alocutorio» al que hace partícipe de sus experiencias y le revela su intimidad. Las cartas cumplen, entonces, simultáneamente una doble función pedagógica e informativa, activadas por el receptor al hacerlo partícipe de las vivencias personales.

Aunque en *Seta* la carta final se devela como un poderoso foco sémico que permite entender el sentido, la narración se presenta en cierto modo como un cuaderno de viaje y el tiempo no es tan puntual como en la novela comparada, pues la organización es diferente. El relato comienza en 1861, cuando Hervé Joncour tiene treinta y dos años, y según comenta el narrador, «Flaubert estaba escribiendo *Salambó*» (7), y termina con la muerte del protagonista en 1897, calculo que debe elaborar el lector por medio de indicios temporales que se derraman en el relato, ya que muchos de los 65 apartados que lo integran dan señales que permiten reconstruir la cronología interna.

Tanto en *Seta* como en *Querido amigo* la voz de los viajeros devela a los lectores su intimidad, sus expectativas y el asombro provocado por el descubrimiento de lo diferente, de lo Otro, en contraste consigo mismo, de un Oriente de ensueño y maravilla.

Oriente

El ensayista palestino Edward Said ha puntualizado que Europa ofrece de Oriente una visión fraguada sobre la mitificación de un espacio sensual, seres exóticos y experiencias extraordinarias. Señala que el orientalismo es –y no sólo presenta– una dimensión considerable de la cultura, política e intelectual, moderna, por lo tanto su estudio gira en torno de un intercambio dinámico entre la cultura oriental y la representación que de ella hicieron los escritores europeos.

De acuerdo con sus postulados metodológicos, trataré de observar lo que el crítico llama *localización estratégica*, esto es la postura que un autor tiene de Oriente como objeto epistemológico de la cultura, y la representación que hace de esa zona del planeta (Cfr. *Orientalismo*).

En este sentido, Baricco traza en su narración un Oriente de pureza primitiva y, apelando a un saber previo, emplea elementos constitutivos que tienen una larga tradición literaria, desde *Las mil y una noches* hasta las aventuras de *Marco Polo* y otros libros de viaje. Capta el orientalismo por la descripción del ambiente y por las costumbres de los personajes que viven en su ficción, como por ejemplo la presentación del poderoso Hara Kei (apartado 13), quien le facilitará la adquisición de los huevos de gusanos de seda, la presentación de la joven japonesa de la que se enamora Hervé (apartados 13 y 19), la ceremonia del té (apartados 14 y 15), el rito del baño (apartados 20 y 23), la ornitomancia (apartados 21), y la poética pintura de la suelta de pájaros (apartado 32).

En cambio la visión que ofrece Gorodischer parece sostenerse, más que en saberes previos, exclusivamente en el juego de la imaginación, sin demasiados asideros en referentes concretos. Abda, la ciudad de oro y seda que imagina, surge del relato como una paloma de la chistera de un mago. Sus habitantes, hombres particulares que practican la «jhunda», uno de los tantos neologismos creados por la autora para referirse, en este caso, a la condición de amistad y fraternidad de los abdassiris «para quienes un amigo y un hermano son una misma cosa» (37), poseen códigos éticos rígidos, difícil de transgredir.

El desierto que crea Gorodischer es un espacio que da y quita a la vez. Brinda la riqueza, el oro que se extrae de sus entrañas, pero también sus tormentas provocan la destrucción y la muerte (Carta del 23.1.1814).

Asimismo, ambos escritores utilizan un elemento común que caracteriza ciertas zonas de Oriente: la seda.

La seda

La seda funciona en el relato de Baricco como una entropía, el elemento que permite transformaciones en la energía que generará toda la diégesis. Hervé Joncour viaja a Oriente motivado por la obtención de los huevos de gusanos de seda. Merced a este objetivo conoce a la joven japonesa a partir de lo cual nace un sentimiento erótico, creador de la intriga que sostiene el andamiaje de la novela y pone en funcionamiento la ley de la causalidad.

La seda es una tela sutil, casi inmaterial por su levedad e inconsistencia. Tener un velo tejido con hilos de seda japonesa es como tener entre los dedos la nada (22), explica el protagonista. Idea que se reitera cuando de regreso a Francia lleva como regalo a Hélène, su esposa, una túnica de seda, «era como apretar nada» (35), y en la escena del baño cuando siente que lo secan con un velo de seda «urdido de nada» (34). Así, el escritor deconstruye una categoría de vacuidad a través de un elemento en apariencia ancilar que resulta altamente significativo en el contexto general de la obra y que se corresponde con la cualidad de levedad que posee la novela.

Por su parte, la seda como factor connotativo de Oriente, es también un elemento relevante en la novela de Gorodischer. Los abdassiris importan de sus vecinos enormes cantidades de seda y le pagan en oro. La construcción de sus ciudades es de seda blanca, con muros llamados «rammas». «Usan la seda para todo: para vestirse, para cubrir sus techos, para construir sus ciudades» (13). Todas las habitaciones están separadas por «rammas», alfombradas

de seda blanca y los lechos lujosamente vestidos de seda y cojines y almohadas. Además, con un pañuelo de seda se recoge el líquido hemático de la mujer en la ceremonia de perder su virginidad, que el esposo guarda como prenda de amor (71). Gorodischer crea en su novela un mundo fantástico de seda, confidente de los secretos de alcoba que los cortinados susurran. El sonido del crujir de la seda, así como la sensualidad de su tersura van generando el clima erótico que desarrolla la narración.

El erotismo

Sin duda Oriente se asocia con la iniciación y la experiencia sexual. La historia de la literatura ofrece nutridos ejemplos de ello. Los países orientales son considerados por los europeos como espacios en el que el sexo se practica con mayor libertad y menor carga de culpa de la que se tiene en Occidente.

La experiencia física del cuerpo aparece en las dos novelas comparadas, pero con un tratamiento particular en cada una.

En *Seta* el deseo erótico se manifiesta sutilmente. Primero, como si se tratara de un amor cortesano, se observan el rostro, los ojos, las manos y los gestos de la amada. En estos casos el narrador focaliza y describe con delicadeza las prendas de la mujer deseada. Hasta la lectura de la carta por parte de Madame Blanche en la que se revela un emisor insospechado, los encuentros están tratados con gracia y fineza. Cuando se revela el secreto y se describe la unión de los amantes, el tono es más realista sin por ello perder la poesía con que se presenta el acto carnal (apartado 59). También, el artificio epistolar mediatiza la acción, se tiene la impresión de que se colocara un velo de seda entre lo leído y la experiencia sexual vivida por Hervé.

La novela de Gorodischer puede ser clasificada como erótica. Abundan las escenas de sexo, pero siempre tratadas con delicadeza y calidad poética.

Los abdassiris son excelentes anfitriones. Invitan constantemente a sus vecinos y no sólo lo agasajan con los honores propios del dueño de casa hacia su invitado, sino que le ofrecen una cortesía extra: la relación íntima con su mujer. Los ritos de intercambios eróticos entre marido y mujer exceden a la pareja.

Las mujeres abdassiris reciben en el «fearal», especie de convento-escuela, educación erótica desde muy jóvenes. Es allí donde los varones van a buscarlas cuando desean casarse. Ellas poseen dos cualidades peculiares: cuando llegan a la casa de su esposo, que está en la oscuridad, la iluminan con una luz blanca que aumenta o disminuye según la intensidad del amor, también levitan en profundos sueños cuando los hombres están ausentes.

La prosa con que Gorodischer muestra estos encuentros es sensual, encendida y tal tratamiento la diferencia de la de Baricco, que resulta en comparación mucho más aérea y tenue.

En conclusión, en estas páginas he tratado de poner en evidencia las variadas intercepciones que se cruzan en los textos estudiados. Demostrar cómo el imaginario de Oriente, y los demás argumentos, son tópicos recurrentes y cómo se modulan en espacios culturales diferentes. Ambas novelas presentan temas comunes de manera original. Baricco tiñe su prosa de un lirismo que le confiere levedad, de acuerdo con la lección calviniana, y la transforma en un elemento tan etéreo como el material que da título a su libro. Gorodischer concibe su utopía de Oriente echando mano de la sugestión erótica, de ciertas notas fantásticas, de un lenguaje poético de convincente intensidad, así como también de la elaboración del idiolecto empleado por el narrador. De este modo cada escritor ha logrado crear la diversidad en la unidad, mostrar diferentes aspectos de una misma isotopía temática.

Bibliografía

- ~BARICCO, A. *Seta*, Milano, R.C.S. Libri&Grande Opere S.p.A., 1996.
- *Seda*, Buenos Aires-Bogotá, Norma, 2001.
- ~BREMONT, C., «La fin d'un anathème», *Poétique* 64, 1988.

- ~GIL-ALBARELLOS PÉREZ-PEDRERO, S., *Literatura comparada y tematología*. Huelva, Universidad de Huelva, 2002.
- ~GNISCI, A. (comp.), *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica, 2002.
- ~GORODISCHER, A., *Querido amigo*, Buenos Aires, Edhasa, 2006.
- ~GUILLÉN, C., *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Tusquets, 2005.
- ~SAID, E., *Orientalismo*, Madrid, Libertarias, 1990.
- ~SEGRE, C., *Notizie dalla crisi*, Torino, Einaudi, 1993.
- ~STEINER, G., «Roncevaux», en SOLLORS, W. (ed), *The return of the thematic criticism*, Cambridge, Harvard University Press, 1993, pp. 299 y ss.
- ~SOLLORS, W. (ed), *The return of the thematic criticism*, Cambridge, Harvard University Press, 1993.
- ~TROCCI, A., «Temas y mitos literarios», en GNISCI, A. (comp.), *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica, 2002.

Nota

¹ La mayoría de los personajes de Baricco son viajeros.

El nombre de Lavilledieu fue inspirado por una lápida. Tiempo después de publicado *Seta*, el escritor recibió una carta del alcalde de La Ville Dieu en la que se lo invitaba a inaugurar la biblioteca del lugar, en Francia. Allí se colocó una placa con su nombre por haber honrado la ciudad en su novela. Baricco desconocía su existencia. Así, una vez más la realidad se filtra en la ficción. (Conferencia de Alessandro Baricco en la Feria del Libro de Buenos Aires el 26.4.10)

Imágenes fotográficas-imágenes literarias como *botines de la cámara*. El caso de *Las Fotografías* de Silvina Ocampo ¹

Cecilia Beatriz Cappannini

Profesora en Historia de las Artes Visuales, Facultad de Bellas Artes, UNLP.

Ayudante de la Cátedra de Fundamentos Estéticos, FBA, UNLP.

Becaria de Iniciación, UNLP: La Imagen dialéctica en la teoría de Walter Benjamin.

Proyecciones a la enseñanza de la Estética.

El propósito de este trabajo es analizar cómo Silvina Ocampo desde una narrativa paródica indaga el uso doméstico de la fotografía, estableciendo una relación entre la toma fotográfica con su pretendido valor de registro, y el proceso de elaboración de la fotografía, entendida como construcción y escenificación.

Como imagen que domina la modernidad, la fotografía implica por primera vez la construcción de representaciones pictóricas a través de un proceso técnico. A diferencia de la pintura donde el referente debía ser según Barthes algo *facultativamente real*, en la fotografía es algo *necesariamente real* que ha sido colocado frente al objetivo y sin el cual no habría imagen. De allí que se conciba como réplica del mundo que testimonia un suceso, cuyo «valor de objetividad» conforma la significación más extendida de este dispositivo.

Pero si tenemos en cuenta que antes de ser una mera reproducción de la realidad, la fotografía «es una *grabación* de una situación luminosa en tal lugar y en tal momento»² que *congela* un instante; lo que se pone en juego es al decir de Gubern, una manipulación de lo *técnicamente visible* y no de lo humanamente visual. Esto nos lleva a pensar la foto como dispositivo constructor de imágenes y de sentido.

El cuento «*Las fotografías*» de Silvina Ocampo narra el cumpleaños de quince de Adriana que no puede moverse a causa de una parálisis. El festejo se organiza en función del ritual fotográfico, para lo cual se estudian y se preparan minuciosamente las poses y ubicaciones de los personajes. Al final del relato, Adriana muere sofocada por el calor y el agotamiento.

Sin embargo, la experiencia de ser fotografiados en su cumpleaños aparece siguiendo a Walter Benjamin, sólo como el *botín de la cámara*.

El ritual fotográfico

I

Si la fotografía es el desarrollo técnico que plasmó la voluntad inquisitiva y cognitiva del positivismo en expansión entre la burguesía, es a su vez un punto de inflexión en la historia de las imágenes, dado que al permitir la reproducción masiva de la imagen y su democratización, se introduce en lo cotidiano.

Walter Benjamin es uno de los autores que más tempranamente en el siglo XX se ha dedicado a este tema. Si bien sus escritos más conocidos, nos remiten a la reproducción fotográfica de las obras de arte y la fotografía como arte enlazada con un contenido político³, en

Pequeña historia de la fotografía establece la necesidad de desplazar la mirada desde el ámbito de las consideraciones estéticas al estudio del *arte como fotografía*. Esto implica indagar las funciones sociales del dispositivo en tanto produce un encuentro entre el hombre y la máquina: «Ninguna obra de arte es considerada con tanta atención como la propia fotografía, la de los parientes y amigos más próximos, la de la mujer amada». ⁴

Pero la relación hombre-técnica no se presenta solamente en el uso ritual de la fotografía, sino fundamentalmente en el desarrollo industrial de las guerras. En 1933 Benjamin escribe aludiendo a la Primera Guerra Mundial, sobre el impacto que sufrió aquella generación aún no familiarizada con la técnica «que había ido a la escuela en tranvía tirado por caballos» y de repente experimentó el aspecto más destructivo del desarrollo técnico: «en un campo de fuerzas de explosiones y corrientes destructoras, estaba el mínimo, quebradizo cuerpo humano». ⁵

La expansión de los objetos mecánicos desde la guerra a la vida cotidiana en el siglo XX lleva a una *configuración de la vida por la técnica* cuyo *botín* es la capacidad de experiencia. Esto produce según el autor la incapacidad de comunicarnos pero también al goce con la contemplación de las imágenes que nos muestran la autodestrucción del hombre. «Si lo foto y el cine llevan a las masas elementos que se hurtaban antes a su consumo, una de sus funciones políticas consiste en renovar desde dentro el mundo tal y como es (...) en renovarlo según la moda». ⁶ Este tipo de uso busca captar la belleza y seducir, su lema es: el mundo es bello.

«Las fotografías» narra los modos de comportamiento y el abanico de poses socialmente establecidas para cada toma fotográfica en un cumpleaños de quince, supeditados precisamente a una *determinada* idea de belleza femenina y fotográfica.

En este sentido, la imagen fotográfica es abordada como captación/reproducción de la propia imagen: la de Adriana en este caso, quien a pesar de su invalidez, bajo la presencia de la cámara y las indicaciones del fotógrafo debe ir adoptando diferentes posturas, debe actuar ante el mecanismo.

II

El dispositivo fotográfico tiene la función de acompañar las ceremonias de la existencia.

En el cuento elegido, esto implica al menos dos cuestiones importantes. En primer lugar pone en juego como dos caras de una misma moneda, dos discursos que han marcado su historia: la objetividad y fidelidad de la imagen fotográfica junto a la construcción o el ritual que pone en funcionamiento la toma. En segundo lugar, la penetración en lo cotidiano y el valor de la fotografía como registro de un acontecimiento social (la entrada en la feminidad que supone el cumpleaños de quince), se entrelazan en el cuento de Silvina Ocampo con una noción de *experiencia* en la cual la vivencia de ser fotografiados es arrebatada por la cámara, convirtiéndose en su *botín*.

La última foto que se toma en el cuento parece «matar» efectivamente a Adriana. Ocampo vuelve literal la detención del tiempo, dado que si la toma fotográfica «congela» o «fija» un instante como instante visual, aquí es también instante de muerte. La fotografía no la inmortaliza, no documenta un momento en la vida de la protagonista, sino que la mata. Barthes plantea la foto como micro experiencia de la muerte en tanto el sujeto se convierte en objeto, en todo imagen. Entonces «lo que la foto repite mecánicamente no podrá repetirse jamás existencialmente» ⁷. Precisamente porque Adriana deja de existir.

Perriault, en *Las máquinas de comunicar*, trabaja el uso ritual de la fotografía en tanto poder simbólico del uso puramente instrumental, en el que se crea un mundo mágico que preserva del caos cotidiano. Aquí la preparación para la toma de fotografías implica una escenificación, un uso ritual particular que hace pasar la ilusión por realidad. La ilusión de que Adriana no se vea con sus botines en la fotos, que no se testimonie su parálisis.

Aquello que intenta ocultarse en cada foto, hace visible una realidad construida. Una escenificación que se propone como resguardo del sufrimiento de Adriana ante los ojos de su familia, pero que la lleva a la muerte.

En el patio, debajo de un toldo amarillo, habían puesto la mesa (...) los sándwiches de verdura y de jamón y las tortas muy bien decoradas despertaron mi apetito. Media docena de botellas de sidra, con sus vasos correspondientes, brillaban sobre la mesa (...) Esperábamos la llegada de Spirito, el fotógrafo: no teníamos que sentarnos a la mesa ni destapar las botellas de sidra, ni tocar las tortas, hasta que él llegara ⁸.

Tratando de ocultar los botines ortopédicos, dos familiares cargan a Adriana en el sillón de mimbre y la ponen en el cuarto de su abuela con los gladiolos y claveles para sacar algunas fotografías. La sientan en el diván y le colocan las flores sobre los pies para que no se vean. «Parece una novia. Parece una verdadera novia. Lástima los botines»⁹.

La experiencia de ser fotografiada es para Adriana por un lado, la vivencia de la continua imposibilidad de formar parte del mapa corporal canónico¹⁰ esperado para la entrada en la feminidad, en el que la reproducción de lo siempre igual, de las mismas poses, de las mismas vestiduras y escenas, de las tomas fotográficas se vuelve un imperativo. Pero por otro lado es también una amenaza constante que se filtra en el entorno familiar y doméstico de su cumpleaños.

–Tendría que ponerse de pie –dijeron los invitados.

La tía objetó: –Y si los pies salen mal.

–No se aflija –respondió el amable Spirito–, si quedan mal, después se los corto¹¹.

La labor del fotógrafo consiste en hacer parecer reales esas imágenes, no en que la realidad tenga que ver con ellas. Los encuadres que utiliza, excluyendo o recortando distintas partes del cuerpo, son precisamente la materialización de *un punto de vista*.¹² Y aquello que Gubern llama *la manipulación de lo técnicamente visible*.

Acaso, como plantea implícitamente Ocampo ¿no es Adriana el objeto de la toma fotográfica, pero también el sujeto de la experiencia que debe hacer test frente a la cámara, que debe dar prueba de su condición de mujer?

Para esto: «...Le arreglaban el pelo, le cubrían los pies, le agregaban almohadones, le colocaban flores y abanicos, le levantaban la cabeza, le abotonaban el cuello, le ponían polvos, le pintaban los labios. No se podía ni respirar».

Los puntos de apoyo y trucajes que utilizan para poder sostenerla nos remiten a los primeros daguerrotipos donde «a causa de lo mucho que duraba la exposición, había que dar a los modelos puntos de apoyo para que se quedasen quietos»¹³. La toma fotográfica se encuentra en este sentido al decir de Benjamin «a medio camino entre la ejecución y la representación, entre la cámara de tortura y el salón de trono»¹⁴.

Pero Adriana no necesita mantenerse quieta, ya tiene una pose tomada: la invalidez.

El botín de la cámara

Una pobreza del todo nueva ha caído sobre el hombre al tiempo que ese enorme caballo de la técnica¹⁵.

En la escenificación creada, la cámara desencadena y se apropia de una determinada experiencia, a la que ha llevado a la crisis. La fotografía ligada a su pretendida capacidad de «aprehender directamente» las cosas, patentiza en este caso esa ilusión como realidad borrando las huellas del artificio. Pero a su vez, le quita a Adriana su experiencia ante la toma fotográfica y su capacidad de experimentar. Al matarla, la *experiencia* se convierte en el *botín* de la cámara.

Entendida desde su valor de registro, la cámara instaura un tipo de experiencia con una fuerte idea de presencia, identidad y familiaridad (rasgos fundamentales de este concepto concebido dentro del pensamiento filosófico tradicional).

En este sentido, Pablo Oyarzún Robles explica en su introducción a *Dialéctica en Suspense* que la singularidad y la inanticipabilidad son dos características de la experiencia concebida desde el empirismo y la teoría kantiana:

Si su ser consiste esencialmente en su presentación –en su ocurrencia, su advenimiento–, entonces es constitutivamente contingente. Aun cuando lo que se sabe por experiencia se configura a partir de una regularidad evocable (...) ésta no puede

servir de fundamento cierto para el pronóstico de su inexceptuada prolongación en el futuro¹⁶.

Entonces, el presente de la experiencia que ocurre marca una ruptura. Para Kant esa ruptura implica la irrupción de un futuro aun no conocido que se da en el marco de la seguridad de lo familiar, de lo aprehensible por la razón, y no como algo que trastorna al sujeto, que lo vuelve extraño. En el cuento, la familiaridad de la fotografía como testigo de una ceremonia que celebra la vida de una persona, remarca la *pobreza de la experiencia* en cuanto a lo comunicable de la que hablaba Benjamin: nadie se sorprende ante la muerte de Adriana, ese hecho no marca ninguna ruptura en el relato, ni en la conducta de los demás personajes.

Algunas personas alejadas de la cabecera, creyeron que se trataba de una broma y dijeron: Como para no estar muerta con este día.

La tercera característica que marca Oyarzún, refiere como las anteriores a la cualidad cognitiva de lo experienciable y además al sujeto de la experiencia, siendo la testimonialidad, según Hegel el conocimiento que certifica el ser de un ente, la presencia de aquello que es fotografiado.

La cámara instauro un marco de familiaridad y captura la imagen de Adriana haciéndola aparecer como un sujeto cierto de sí y asentado en el dominio de su cotidianidad, aunque para eso haya sido necesario borrar o recortar las marcas de la escenificación, aunque Adriana haya muerto y entonces la presencia que atestigua la cámara, sea una ausencia.

Hay sin embargo, una diferencia insuprimible en lo familiar, algo que no se consume en el testimonio de las fotografías, que no puede silenciarse. Hasta la técnica más exacta puede según Benjamin, dar a sus productos un valor mágico a pesar de toda la habilidad del fotógrafo y por muy calculada que esté la actitud de su modelo. Si bien el lente de la cámara juega el papel que el ojo humano tenía en la pintura, «la naturaleza que le habla a la cámara no es la misma que habla al ojo»¹⁷. Un espacio elaborado inconscientemente aparece en lugar de un espacio que el hombre ha elaborado con conciencia. De este modo, el inconsciente óptico remite a la selección que hace el fotógrafo, pero también a la ampliación de la visibilidad que produce la cámara: puede detener el flujo de la percepción y captar el gesto más sutil, que en este caso remarca la inmovilidad del cuerpo de Adriana. Y de la muerte.

En el rostro muerto, se manifiesta todo lo que la historia tiene de fallido, de extemporáneo, pero también la potencia dislocadora de la experiencia de Adriana en las tomas fotográficas. Para Benjamin la muerte es condición de la experiencia, es algo que nos confronta con lo inédito, con una ruptura. La caducidad es «el instante de la experiencia que rompe de antemano su articulación categorial y convierte lo que habría sido el campo continuo de despliegue del sujeto en encrucijada»¹⁸.

Entonces según Oyarzún, la singularidad de la experiencia que la cámara ha arrebatado a Adriana se vuelve macroscópica, lo inanticipable escapa a todo aquietamiento que pudiese aportar la virtud de lo analógico y el testimonio declara la ausencia del testigo en el momento fugaz de la prueba.

Consideraciones finales

La cámara (...) cada vez más está dispuesta a fijar imágenes fugaces y secretas cuyo shock suspende en quien las contempla el mecanismo de asociación. En este momento debe intervenir la leyenda, que incorpora a la fotografía en la literaturización de todas las relaciones de la vida, y sin la cual toda construcción fotográfica se queda en aproximaciones¹⁹.

Si el desarrollo de la tecnología industrial de reproducción de imágenes ha provocado una fragmentación de la experiencia porque la desvincula de su tradición, también proporciona según Walter Benjamin los medios para volver a reunirla bajo una nueva forma: la cámara al hacer visible el inconsciente óptico nos muestra una fisura. No se trata sin embargo, de una renovación

técnica del lenguaje que describa lo real sino de una «movilización de la experiencia histórica» que transforme la realidad, a través del lenguaje.

Como lectores nos vemos forzados a buscar esa fisura no en el carácter familiar de un futuro aún desconocido sino en las fotografías que Silvina Ocampo ha narrado para nosotros. En aquel «lugar inaparente, en el cual una determinada manera de ser de ese minuto que paso hace ya tiempo» (y *que la toma fotográfica congeló*), anida hoy el futuro y tan elocuentemente que mirando hacia atrás podremos descubrirlo.²⁰

La muerte de Adriana se sitúa entonces entre el uso doméstico de la fotografía que pretende captar objetivamente lo visible, aquello que vemos tal cual es; y el inconsciente óptico que nos permite percibir la cámara en el que «lo siniestro es aquello que debiendo permanecer oculto se ha revelado»²¹. Es así que la escritura paródica de Ocampo construye imágenes que si bien intentan duplicar la ilusión como realidad de acuerdo a la capacidad documental de la fotografía; nos permiten en cambio despertar y ver la realidad como ilusión. Al mostrarnos cómo se construyen esas imágenes, ponen de manifiesto el mecanismo; el funcionamiento del aparato ante el cual Adriana tuvo que presentar su condición de mujer.

Pero este dispositivo, no remite sólo a la cámara, ni al fotógrafo, ni siquiera a la toma fotográfica; sino a su uso ritual en el contexto de la vida cotidiana y familiar.

Ni Walter Benjamin ni Silvina Ocampo toman fotografías, pero las imágenes literarias que construyen con sus escritos, hacen surgir las leyendas. Sólo si establecemos las relaciones sociales que vinculan las imágenes fotográficas, las imágenes literarias y los rituales que producimos en torno a ellas, podremos volver a hacer propias nuestras experiencias.

Nos han dejado fotos sin tomarlas, han creado imágenes literarias que nos resultan familiares y paródicas al mismo tiempo. Será entonces el momento de comenzar a leerlas.

Bibliografía

- ~AUMONT, Jacques, «El papel del dispositivo», en *La imagen*, Buenos Aires, Paidós, 1990.
- ~BARTHES, Roland., *La cámara lúcida*, Buenos Aires, Paidós, 1996, pp. 29-72.
- ~BENJAMIN, Walter, «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», y «Experiencia y Pobreza» en *Discursos Interrumpidos I*. Taurus. España 1990.
- «Pequeña Historia de la fotografía», en *Conceptos de Filosofía de la Historia*, La Plata, Terramar ediciones, 2007.
- «Nota del editor» y capítulo «Apuntes y materiales. Punto N», en *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal Ediciones, 2007.
- «Sobre el programa de la filosofía futura», en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, España, Taurus, 1991.
- «El autor como productor», en *Tentativas sobre Brecht, Iluminaciones III.*, España, Taurus, 1991.
- ~GUBERN, Román, «Cap. 3 La revolución fotográfica» en *La mirada opulenta*, Barcelona, Editorial G.Gilli, 1987.
- ~JIMÉNEZ, José, *Teoría del arte*. Madrid, Tecnos, 2006, pp. 182-200.
- ~OCAMPO, Silvina. «Las fotografías», en *La furia y otros cuentos*, Madrid, Alianza, 1982.
- ~OSTROV, Andrea, *El género al bies, Cuerpo, género y escritura en cinco narradoras latinoamericanas*, Córdoba, Alción, 2004, pp.15-54.
- ~OYARZÚN ROBLES, Pablo, «Cuatro señas sobre experiencia, historia y facticidad a manera de introducción», en *Dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre historia*, Chile, Universidad ARCIS y LOM ediciones, 2002.
- ~TRÍAS, Eugenio, «Primera parte: Lo bello y lo siniestro», en *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Ariel, 2006.

Notas

¹ Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación que llevo a cabo como becaria de la UNLP, en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano de la Facultad de Bellas Artes, cuyo tema es: La Imagen dialéctica en la teoría de Walter Benjamin. Proyecciones a la enseñanza de la Estética. Lo que se busca aquí es analizar los conceptos de experiencia y fotografía en Benjamin estableciendo relaciones con el cuento de Silvina Ocampo.

² AUMONT, J., «El papel del dispositivo», en *La imagen*, Buenos Aires, Paidós, 1990, p.175.

³ Si bien con la reproducción técnica aumenta enormemente la difusión de las obras de arte, y eso puede ser en gran medida revolucionario, donde la masa participa existe el peligro del control político. Sin embargo, la reproducción técnica emancipa por primera vez a la obra de su existencia parasitaria en el ritual, y transforma el mirar. Implica así una forma de acabar con el patrimonio hegemónico cultural de la burguesía.

⁴ BENJAMIN, Walter, «Pequeña Historia de la fotografía», en *Conceptos de Filosofía de la Historia*, La Plata, Terramar ediciones, 2007, p. 196.

⁵ Cfr. BENJAMIN, Walter, «Experiencia y Pobreza» en *Discursos Interrumpidos I*, España, Taurus, 1990.

⁶ BENJAMIN, Walter, «El autor como productor», en *Tentativas sobre Brecht, Iluminaciones III*, España, Taurus, 1991, p. 126.

⁷ BARTHES, Roland, *La cámara lúcida*, Buenos Aires, Paidós, 1996.

⁸ OCAMPO, Silvina, «Las fotografías», en *La furia y otros cuentos*, Madrid, Alianza, 1982, p. 90.

⁹ OCAMPO, Silvina, *op. cit.*, p. 91.

¹⁰ Cfr. OSTROV Andrea, *El género al bies, Cuerpo, género y escritura en cinco narradoras latinoamericanas*, Córdoba, Alción, 2004 pp. 15-54.

¹¹ OCAMPO, Silvina, *op. cit.*, p. 90.

¹² Gombrich dice en relación a la noción de encuadre que no podemos concebir ningún punto dentro del él que no sea significativo.

¹³ BENJAMIN, Walter, *op. cit.*, p. 190.

¹⁴ BENJAMIN, Walter, *op. cit.*, p. 190.

¹⁵ BENJAMIN, Walter, «Experiencia y Pobreza», en *Discursos Interrumpidos I*, España, Taurus, 1990.

¹⁶ OYARZÚN Robles, Pablo, «Cuatro señas sobre experiencia, historia y facticidad a manera de introducción», en *Dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre historia*, Chile, Universidad ARCIS y LOM ediciones, 2002, p. 14.

¹⁷ BENJAMIN, Walter, «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en: *Discursos Interrumpidos I*, España, Taurus, 1990, Sección 11.

¹⁸ OYARZÚN Robles, Pablo, *op. cit.* p. 17.

¹⁹ BENJAMIN, Walter, *op. cit.* p. 200.

²⁰ BENJAMIN, Walter, *op. cit.* p. 186.

²¹ TRIÁS, Eugenio, «Primera parte: Lo bello y lo siniestro», en *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Ariel, 2006, p. 27.

Novela académica: reflexiones sobre sus orígenes en Inglaterra y Estados Unidos

María Inés Castagnino

UBA – Facultad de Filosofía y Letras

Intentar definir la novela académica como género presenta algunas dificultades. Como características básicas, no puede decirse mucho más que se trata de novelas protagonizadas por académicos (docentes, investigadores o ambas condiciones a la vez) que se desempeñan generalmente en el área de las humanidades, a menudo en la de literatura, y cuya acción suele transcurrir en las dependencias de una universidad. Más allá de estos denominadores comunes, y a pesar de la tendencia de algunos sectores de la crítica a denigrar cierta uniformidad de argumentos y personajes en estas novelas en general, los aspectos de la academia retratados, las preocupaciones y los tonos que se adoptan para manifestarlas son diversos. La bibliografía sobre el tema o bien rehuye la definición taxativa, o bien provee una de tal amplitud que el género resulta inabarcable¹.

Sobre los inicios de este género –si es que, a la luz del párrafo anterior, se lo puede considerar como tal– sí podría decirse que existe cierto grado de consenso crítico: se entiende que la novela académica moderna se inicia en la década de 1950 tanto en Inglaterra como en los Estados Unidos². Existen, es necesario aclarar de inmediato, tanto en el caso de un país como del otro, novelas que giran en torno a la universidad desde mucho antes que la década de 1950. Sin embargo, hacia mediados del siglo XX se percibe un desplazamiento del foco de atención dentro del tratamiento de la materia universitaria; desplazamiento que va de la experiencia del estudiante a la experiencia del profesor o investigador como eje de la narración. Los textos más antiguos son en cierto sentido novelas de crecimiento situadas en la universidad, variantes del *Bildungsroman* a menudo autobiográficas; los posteriores son escritos a menudo por profesores o investigadores universitarios, personas que han pasado por la universidad y luego, de algún modo, se han quedado en ella. Por eso sus argumentos suelen centrarse en la institución universitaria en sí y sirven como medio de reflexión acerca de las características de la misma y el modo en que ésta ejerce su influencia sobre quienes trabajan en ella y para ella. En el caso de Inglaterra, hay dos novelas a las que se considera fundacionales en este sentido: *The Masters* (1951), de C.P. Snow, y *Lucky Jim* (1954), de Kingsley Amis. En cuanto a Estados Unidos, un rol similar cumplen las novelas *The Groves of Academe* (1951), de Mary McCarthy, y *Pictures from an Institution* (1954), de Randall Jarrell. Me centraré en dos aspectos de estos textos: el tipo de institución universitaria retratada y el punto de vista adoptado para retratarla (es decir, el problema del narrador).

C. P. Snow, conocido por sus importantes cargos gubernamentales tanto como por su rol de escritor, concibió *The Masters* como parte de una serie de novelas, serie conocida en su conjunto como *Strangers and Brothers*. En ella se siguen los avatares de un mismo personaje, Lewis Elliot, entre 1914 y 1968. Esta práctica, bastante difundida durante la primera mitad del siglo XX, tiene sus orígenes más bien en la tradición realista del siglo XIX: la idea que la sustenta es la de comentar la evolución de determinada sociedad en determinada época. Todas las novelas que componen la serie de Snow están narradas en primera persona por el mismo Elliot, a quien Elaine Showalter llama «un narrador altamente confiable» (2005: 15)³. Efectivamente, Elliot es, en el contexto de esta novela en particular, nuestro *inside man*, nuestro acceso al mundo de intrigas políticas y competencia académica en el que se desarrolla el proceso de elección de un nuevo director para el *college* que constituye la trama. Desde el punto de vista del desarrollo de la novela inglesa a partir de la década de 1920 (los experimentos formales respecto a cómo describir la experiencia y la conciencia humanas llevados a cabo, por ejemplo, por James Joyce y Virginia

Woolf), Snow como autor y Elliot como narrador pueden resultar anticuados. El crítico William Van O'Connor señala respecto a un grupo de autores entre los cuales menciona a Snow: «A pesar de las preocupaciones de la mitad del siglo sus novelas parecen estar relacionadas con la solidez de un mundo más antiguo (...), en cierto modo más afín a Galsworthy que a John Braine o Kingsley Amis.» (1962: 173) El hecho es que, para sustentar la confiabilidad testimonial de Elliot, Snow lo inmiscuye en reuniones donde su presencia, a menudo prácticamente muda, resulta a veces improbable o forzosa; es recipiente de confesiones íntimas por parte de varios personajes y su dicción siempre correcta, elaborada y mesurada se presta a la parodia. Así lo pone en evidencia Malcolm Bradbury, también académico y autor de notables novelas del género, al someterla al tratamiento paródico en un texto breve titulado «Un extravagante apego al amor de las mujeres».

En cuanto a la institución retratada por Snow, se trata de un *college* ficcional pero claramente inspirado en uno real, Christ College en Cambridge, en el que Snow desempeñó funciones durante varios años. Es decir que su novela remite a una de las universidades más antiguas en Inglaterra, sinónimo tanto de excelencia académica como de formación de líderes, competitividad, exclusividad y elevado status social. La novela refleja que «la vida de un académico de Oxford o Cambridge es una de las más felices y significativas que un hombre puede llevar» (otra cita de Elaine Showalter, quien caracteriza a *The Masters* como «una de las novelas académicas más reverenciales, idílicas y utópicas jamás escritas» (2005: 14)). El adjetivo «utópico» es particularmente acertado: parte del atractivo de la vida académica, al menos para Elliot, es sin duda la seclusión a la que voluntariamente, como miembro integrante del *college*, puede someterse para vivir en el mundo de las ideas. Conviene aquí recordar que Elliot se refugia en lo académico, entre otras cosas, huyendo de un matrimonio infeliz. Cito a continuación un párrafo a comienzos de la novela.

Yo había cerrado mis cortinas temprano al caer la tarde y no había salido. De la cocina habían enviado una comida, y yo la había comido leyendo junto al fuego. El fuego se había mantenido vivaz y brillante todo el día; y ahora, aunque eran casi las diez de la noche, lo aticé otra vez, apilando el carbón en la parte trasera de la chimenea, de modo tal que ardiera durante horas. Delante del fuego hacía un calor que quemaba, y el ambiente se volvía cálido, acogedor, protegido, en la zona de los dos sillones y el sofá que formaban una isla de confort en torno al hogar. Fuera de esa zona, cuando uno iba hacia los muros del alto cuarto medieval, había amargas corrientes de aire. En el resplandor del fuego, que iluminaba los rincones sombríos, el revestimiento de madera de las paredes resplandecía suavemente, casi sonrosado, pero el calor no llegaba tan lejos. De modo que, en una noche como esa, uno trataba la mayor parte del cuarto como si fuera la intemperie, y volvía rápido a la cálida isla frente a la chimenea, el charco de luz de la lámpara de lectura sobre el hogar, el resplandor que era aún más agradable por el frío del que uno había escapado.⁴

La imagen del aislamiento está llevada a su extremo: dentro del *college* hay un cuarto, y dentro del cuarto una isla metafórica, de la que no hace falta salir siquiera para satisfacer la necesidad elemental de alimentarse, y que tiene la luz y el calor necesarios para poder vivir, felizmente, leyendo. Esto está ligado a los orígenes monásticos y las características de la institución a la que Elliot pertenece. Pero de inmediato su calma es interrumpida por la llegada de un personaje que le informa que el actual director del *college* tiene un cáncer inoperable y un pronóstico de seis meses más de vida. El académico insiste en aislarse, pero universidad implica universo, y en el universo hay lugar para la enfermedad y la muerte, y más adelante para la intriga política en torno a la elección de un sucesor.

El universo de *Lucky Jim*, en cambio, propone una universidad de provincia, de origen muy posterior a Oxford y Cambridge (que datan de los siglos XI y XII respectivamente), no especificada pero claramente no de primera línea, basada quizás en las instituciones de Swansea (donde Kingsley Amis trabajó en su juventud) o Leicester (que conoció a través de su amigo Philip Larkin). Las implicancias de esta ubicación de la acción son opuestas a las de Oxbridge en términos de status social y elitismo. Su protagonista, el afortunado Jim Dixon del título, es un joven profesor de historia que se desempeña bajo las órdenes de Ned Welch, a quien ocultamente desprecia por su incompetencia y sus pretensiones de cultura elevada heredadas de Oxford y Cambridge y fatalmente fuera de lugar en este nuevo contexto universitario. Aquí no hay nada de utópico: nada querría Jim más que trabajar y vivir en otra parte, y el calificativo de «afortunado», que parece irónico hasta bastante avanzada la lectura de la novela, se vuelve positivo cuando, al final, se le da la posibilidad de hacerlo a través de la singular conquista de una joven hermosa que viene de fuera de la universidad.⁵

Kingsley Amis prefiere un narrador en tercera persona pero limitado al punto de vista de Jim, adoptando así una distancia intermedia y un tono humorístico que permite al lector reírse tanto del insufrible Welch como de las patéticas estratagemas de Jim para sustraerse a su

influencia, sin dejar de alegrarse cuando este último logra romper definitivamente con las estrecheces de la vida universitaria. He aquí un párrafo, también del comienzo.

Welch estaba hablando una vez más de su concierto. ¿Cómo había llegado a ser profesor de historia, incluso en un lugar como éste? ¿Por trabajos publicados? No. ¿Por desempeño docente extraordinario? No en itálicas. ¿Cómo, entonces? Como siempre, Dixon guardó para más tarde esta cuestión, diciéndose que lo importante era que este hombre tenía poder decisivo sobre su futuro, por lo menos durante las próximas cuatro o cinco semanas. Hasta entonces debía tratar de caerle bien a Welch, y una manera de hacerlo era, suponía, estar presente y conciente mientras Welch hablaba de conciertos.⁶

Vemos aquí no sólo la diferencia de punto de vista respecto al ámbito universitario, sino también ciertos rasgos particulares del estilo de Amis que contribuyeron a darle un lugar destacado en la literatura de su tiempo. La aclaración «No en itálicas» que matiza pensamiento, palabra y escritura de una sola pincelada, o el efecto cómico que hace notar que estar presente no implica necesariamente estar conciente para Dixon, son rasgos impensables en el narrador de Snow, conflictuado en algunos aspectos pero monolítico en su conciencia y en la manifestación verbal de la misma. Así lo ha notado David Lodge: «La comedia generada por el estilo de Amis (...) introdujo un tono nuevo y distintivo en la narrativa inglesa. El estilo es escrupulosamente preciso, pero se abstiene de la 'elegancia' tradicional. Es educado pero sin clase. Si bien despliega un amplio vocabulario, evita todos los recursos tradicionales de la prosa literaria humorística (...)» (2000: vi). Malcolm Bradbury, en su texto breve antes mencionado, deriva un importante efecto paródico de la reunión entre Lewis Elliot y Jim Dixon, narrada en primera persona por el primero, que termina contagiándose de los valores iconoclastas del segundo. Amis, iconoclasta también, se vio involucrado en no uno sino dos importantes movimientos literarios de ruptura: uno que se manifestó en el terreno de la poesía como fue 'The Movement', cuyo líder reconocido era su amigo personal Philip Larkin, y otro de mayor alcance a nivel general como fue el de los Jóvenes Iracundos.

En el caso de la novela académica inglesa, entonces, nos hallamos ante un género que desde sus orígenes como tal mira, cual ser bifronte, en dos direcciones: hacia un pasado idealizado retratado tanto en el contenido como en la forma, y hacia un futuro cuestionador y conflictivo también retratado en ambos planos. Se ha propuesto que la novela de Snow tiene que ver más bien con el cierre de una era donde la educación universitaria tenía un valor intrínseco que tenía de atractivo, interés e incluso heroicidad a quienes estaban a cargo de ella (SHOWALTER, 2005: 22-23). Se entiende también que Amis hace un gesto fundacional más profundo en cuanto siembra en su texto el desencanto social de los jóvenes de clase trabajadora que acceden por primera vez a la educación universitaria, desencanto que florecerá en novelas académicas posteriores.⁷

A diferencia de los dos tipos 'opuestos' de instituciones tomados en los textos ingleses, los dos textos estadounidenses eligen retratar un mismo y especial tipo de institución: los *liberal arts colleges*. Estas instituciones privadas son un fenómeno bastante ligado a los Estados Unidos en particular, y se caracterizan por proveer a sus estudiantes de una educación menos restrictiva en sus contenidos que aquellas enfocadas en formar para determinada profesión, al exponerlos en general a las llamadas artes liberales (ciencias y matemática tanto como lengua y literatura, filosofía, historia), y por tener una cantidad reducida de alumnos que viven en el *college* y establecen una relación particular con sus profesores, de modo tal que reciben una educación prácticamente personalizada. Tanto Jocelyn College en *The Groves of Academe*, de Mary McCarthy, como Benton College en *Pictures from an Institution*, de Randall Jarrell, son de este tipo, pero están lejos de ser presentados en forma netamente positiva.

La novela de McCarthy remite al ideal clásico de la academia platónica ya desde su título: las arboledas mencionadas en él provienen de una cita latina de una epístola de Horacio, traducible como «Y entre los bosques de Academo buscar lo verdadero»⁸, en alusión al bosque de olivos consagrado a Atenea donde Platón sostenía sus encuentros educativos. Dicha cita funciona como epígrafe para la novela. El argumento concierne a Henry Mulcahy, profesor a punto de ser

despedido por buenos motivos al comienzo de la novela, y sus maniobras a los efectos de impedir tal despido, las cuales involucran inventarse una afiliación al partido comunista y mentir respecto a la salud de su esposa. A partir de allí, se pone en marcha una búsqueda de la verdad, un intento de impartir auténtica justicia, por parte de los colegas de Mulcahy (sobre todo por parte de la joven e idealista profesora rusa Domna Rejnev y del honrado presidente del *college*, Maynard Hoar). La novela es en ese sentido ‘puro argumento’: todo gira en torno a la sucesión de acontecimientos desencadenada por el despido de Mulcahy, y la caracterización minuciosa de los académicos involucrados se articula con sus reacciones ante esta noticia y las acciones que toman al respecto. Al final de la novela, Mulcahy ha sido exitoso en sus manejos y logra mantener su cargo, y es en cambio el presidente Hoar quien decide renunciar. Así describe Hoar su última entrevista con Mulcahy a otro profesor:

Finalmente, alcé la mirada y le dije ‘¿Qué es lo que quieres de mí, hermano? ¿Quieres arruinarme simplemente, o tienes un propósito ulterior? Dime, por favor, (...) ¿Eres un mentiroso conciente o un hipócrita autoengañado?’ (...) ¿Sabes qué me contestó? (...) Citó la famosa paradoja antigua, la paradoja del mentiroso. ‘Dice un cretense: todos los cretenses son mentirosos.’ Esa fue su respuesta. En cuanto a la interpretación, me informó que el problema era subjetivo. ‘Ninguno de nosotros está seguro de sus motivos; sólo podemos estar seguros de los hechos.’ Y esos hechos, que él ya había enumerado, yo no podía negarlos. (...) ‘No me interesa la verdad, Maynard,’ me dijo muy directamente. ‘Me interesa la justicia. Justicia para mí como individuo superior y para mi familia’⁹.

La verdad no puede ser encontrada ni verdaderamente manejada en la academia; el epígrafe se vuelve irónico, y *The Groves of Academe*, pese a algunos pasajes cómicos, parece reflejar un desencanto trágico ante la decadencia del ideal clásico de Academia tal como se refleja en ese epígrafe. La narración en tercera persona da acceso a múltiples interioridades, especialmente tanto a la del ‘villano’ Mulcahy como a la de la ‘heroína’ Rejnev, y alterna con el discurso directo de los personajes; el efecto es el de dificultar para el lector la posibilidad de juzgarlos, de difuminar por momentos los límites entre la antipatía natural que despierta el calculador Mulcahy y la simpatía que producen los idealistas Rejnev y Hoar, así como se les dificulta a los personajes mismos juzgarse mutuamente en forma ecuánime. Una dimensión agregada se suma al considerar que la novela es publicada durante la época de las acusaciones y condenas a artistas, políticos y científicos fundadas en la sospecha de simpatías comunistas, que se conoce hoy con una palabra casualmente derivada del mismo apellido que el de la autora de nuestra novela: macartismo.

No sabemos el nombre del narrador que describe en primera persona el Benton de Jarrell; sabemos, no obstante, que es poeta y se desempeña como profesor en esa institución pero que se siente ajeno a ella, al igual que muchos de sus colegas en la novela, como el compositor Gottfried Rosenbaum o la novelista Gertrude Johnson. Así describe a la comunidad de Benton:

Y toda esta gente vivía junta en concordia y complacencia. Era, en muchos sentidos, como una pequeña comunidad de la Edad Media: había una opinión pública muy homogénea, una opinión privada muy homogénea –casi toda la gente allí estaba de acuerdo en casi todo, y se alegraba de estar de acuerdo, y *tenía razón* en estar de acuerdo. Hacían que uno se sintiera el único animal venenoso entre las bestias terrenales, o como un espía en el Arca, y uno discutía sin efecto y sin sentido –no hay argumento contra la probidad– o se callaba la boca y salía afuera, a las Aguas del Mundo, satisfecho de ahogarse en ellas.¹⁰

Nada sucede efectivamente en Benton, todo lo que importa sucede fuera de él, y sin embargo, en ese vacío perfecto, parece haber algo inefablemente inspirador. Así lo experimenta Gertrude Johnson, que llega a Benton para dar clases durante un semestre y encuentra allí el material en bruto con el que siente que construirá su próxima y mejor novela, sin dejar de sentir a la vez, paradójicamente, que Benton es «plotless» (es decir, no tiene argumento en el sentido literario del término) y que tiene que inventar todos los acontecimientos de su novela. Y así parece

experimentarlo el mismo Jarrell, que escribe en base a sus experiencias como profesor en dos *colleges* de estas características este libro que realmente no tiene una línea argumental, y que reniega en un punto de su condición de novela (¿como corresponde, quizás, a un poeta y crítico? Esta es la única 'novela' de Jarrell). El título 'Cuadros / imágenes de una institución' es veraz, pues el texto consiste en poco más que la descripción de los integrantes del staff de Benton y algunos episodios más bien inconexos, y su subtítulo (*A comedy*, 'una comedia') propone un énfasis en los aspectos cómicos de tales retratos y la representación por momentos casi teatral de los mismos. A través del personaje de Gertrude Johnson (en quien, se ha dicho quizás sin suficiente sustento, podría haber un retrato despiadado de la mismísima Mary McCarthy (GRUMBACH, 1967: 123)) y su interacción con el narrador sin nombre, pero poeta de profesión (como el mismo Jarrell), *Pictures from an Institution* se convierte en una especie de metanovela académica, una reflexión casi beckettiana en torno a la imposibilidad de dar cuenta en lo literario del particular fenómeno de la experiencia universitaria. La novela culmina con una revalorización de Benton por parte del narrador, coincidente con su partida definitiva de allí.

De este modo, las dos novelas estadounidenses difieren en parte en lo formal como las inglesas, pero coinciden en poner el foco en la filosofía liberal de sus *colleges* ficticiales para ofrecer una mirada más bien negativa al respecto. El crítico Merritt Moseley ha señalado este punto de contacto, y también cierta mirada hacia la cultura que proviene de fuera de los Estados Unidos como más auténtica y profunda (la misma estaría representada por los extranjeros Domna Rejnev y Gottfried Rosenbaum y esposa en cada novela) (MOSELEY, 2007: 184-207).

Las cuatro novelas académicas que hemos tomado reflejan distintas actitudes hacia las tradiciones literarias nacionales en las que se insertan y hacia las instituciones que eligen retratar. En ellas se propone una tensión entre el 'adentro' que implica la universidad (con sus pretensiones, desde el nombre, de contener el universo) y el afuera de lo que podríamos llamar el mundo real, al cual el académico debe salir tarde o temprano, o con cuyas filtraciones hacia el interior debe lidiar. La multiplicidad de las formas de la novela académica refleja la multiplicidad de la experiencia universitaria para el académico, y dificulta la posibilidad de hacer generalizaciones sobre el género, lo cual le presta, a los ojos de quien suscribe estas palabras, un atractivo agregado.

Bibliografía

Ediciones empleadas:

- ~AMIS, Kingsley, *Lucky Jim*, London, Penguin Classics, 2000.
- ~BRADBURY, Malcolm, «An extraordinary fondness for the love of women», en *Who Do You Think You Are?*, Harmondsworth, Penguin Books, 1993.
- ~JARRELL, Randall, *Pictures from an institution*, Chicago, University of Chicago Press, 1986.
- ~MCCARTHY, Mary, *The Groves of Academe*, New Brunswick, Transaction Publishers, 2000.
- ~SNOW, C. P., *The Masters*, Harmondsworth, Penguin, 1983.

Bibliografía

- ~ANDERSON, Christian K. & THELIN, John R., «Campus Life Revealed: Tracking Down the Rich Resources of American Collegiate Fiction», en *The Journal of Higher Education*, volumen 80, número 1, enero-febrero 2009.
- ~BALDICK, Chris, *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Oxford, Oxford University Press, 1991.
- ~CARTER, Ian, *Ancient Cultures of Conceit: British University Fiction in the Post-war Years*, London, Routledge, 1990.
- ~GRUMBACH, Doris, *The Company She Kept*, London, Bodley Head, 1967.
- ~LODGE, David, «Introducción», en AMIS, Kingsley, *Lucky Jim*, London, Penguin Classics, 2000.
- ~MOSELEY, Merritt (ed.), *The Academic Novel: New and Classic Essays*, Chester, Chester Academic Press, 2007.
- ~O'CONNOR, William van, «Two Types of Heroes in Post-War British Fiction», en *PMLA*, volumen 77, número 1, 1962.
- ~SHOWALTER, Elaine, *Faculty Towers: The Academic Novel and Its Discontents*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2005.
- ~WATSON, George, «Fictions of Academe. Dons and Realities», en *Encounter*, número 51, 1978.

Notas

¹ Sería ocioso pretender resumir aquí el estado de la cuestión de la definición de la novela académica como género. No obstante, sí puede citarse al menos un comentario bastante ilustrativo respecto al problema: el que hacen Christian Anderson y John Thelin en un artículo donde comentan un importante trabajo de J. KRAMER (*The American College Novel: An Annotated Bibliography*, New York, Garland Publishing, 1981; Lanham, Maryland; Scarecrow Press, 2004).

El criterio de inclusión en el universo de 'novelas de *college*' de Kramer es que la novela sea 'una obra de extensión completa que incorpore una institución estadounidense de educación superior como parte crucial de su marco total y que incluya entre sus personajes principales a estudiantes de grado o de posgrado, docentes, administradores y/o otros integrantes del personal de un *college* o una universidad» (página v). No obstante, no se incluyen todas las novelas que cumplen con este criterio general. Kramer excluye ocho tipos específicos de obras ficcionales: antologías de cuentos, novelas juveniles, de misterio, de ciencia ficción y terror, novelas referidas exclusivamente a competencias deportivas entre *colleges*, novelas que transcurren en academias de medicina o militares, novelas cuyos protagonistas –si bien son estudiantes o profesores– son presentados fundamentalmente en ámbitos ajenos a instituciones educativas, y novelas centradas en temas sexuales. Uno se pregunta cuántas novelas pueden llegar a sumar estas exclusiones... (ANDERSON & THELIN, 2009: 107)

² Algunos ejemplos de este consenso: Elaine SHOWALTER (2005) inicia su repaso cronológico de las tendencias dentro del género con esa década; tanto ella como George Watson reconocen antecedentes en el siglo XIX, pero para Watson, a partir *The Masters* se manifiesta una continuidad que le da al fenómeno espesor genérico (1978: 42-45); y Chris BALDICK afirma que «la novela de campus en el sentido moderno usual data de la década de 1950» (1991: 30).

³ La traducción al español de todos los textos citados en este trabajo, tanto bibliografía crítica como novelas, es de mi autoría.

⁴ Parte I, capítulo 1, página 11 de la edición empleada para este trabajo (ver bibliografía).

⁵ Puede mencionarse al pasar que la mujeres como pareja, en los ámbitos universitarios de la novela académica en general, no suelen desempeñar roles positivos, cuando no están lisa y llanamente excluidas de dichos ámbitos como originalmente de Oxford y Cambridge. Para más detalles, cf. Carter, 1990: 159-176.

⁶ Capítulo 1, página 8 de la edición empleada para este trabajo (ver bibliografía).

⁷ Sin embargo, cabe notar lo que comenta David Lodge en su introducción a *Lucky Jim*: en esta novela «... la política académica en un sentido amplio, la competencia y la intriga intelectual, las relaciones sexuales tabú entre profesores y estudiantes, y la dinámica educativa y social del seminario y la tutoría, que son la materia de la mayoría de las novelas de campus, inglesas y estadounidenses, ocupan muy poco o ningún lugar...» (2000: viii). Las particularidades del género dificultan la generalización sobre él, ya desde sus comienzos.

⁸ «Atque inter silvas academi quaerere verum». Horacio, Ep. II, ii, 45.

⁹ Capítulo XIII, página 286 de la edición empleada para este trabajo (ver bibliografía).

¹⁰ Capítulo 3, página 103 de la edición empleada para este trabajo (ver bibliografía).

El cuerpo como lenguaje en *De cómo las muchachas García perdieron el acento* de Julia Álvarez: diálogo entre literatura y neurociencia

María Gimena Cerrato Will

Universidad Nacional de Villa María

Gustavo Adolfo Vega

Universidad Nacional de Córdoba

Julia Álvarez es una de las escritoras provenientes del mundo hispano que reside en Estados Unidos cuya obra literaria es representativa de la escritura transnacional y comprendida, en ese país, dentro de la *literatura de latinas*. Álvarez trata temas como el exilio, la identidad, el proceso de asimilación, la memoria y hasta la creación literaria misma. Ha publicado libros de poesía y novelas, entre ellas *De cómo las muchachas García perdieron el acento* (2007), con la que obtuvo el PEN Oakland/Josephine Miles Award a la excelencia literaria y con la que se ha colocado a la vanguardia de la narrativa dominicana como cronista de los inmigrantes de esa nación caribeña en Estados Unidos.

La novela que nos ocupa, según comenta la escritora en su libro *Something to Declare* (1998) se trata de un relato semi-autobiográfico acerca de la lucha de una familia por adaptarse a la cultura americana. Álvarez vivió en la República Dominicana hasta los diez años. Su padre, igual que Carlos García (el padre en la novela) se vio forzado a huir con los suyos a Estados Unidos después de liderar un intento fallido de derrocar al dictador Trujillo. El mundo ficcional de la escritora, por lo tanto, refleja su mundo real puesto que ella, como muchos de sus personajes, se embarca en un viaje para descubrir su identidad.

La obra presenta una crónica de la inmigración de los García de la Torre a los Estados Unidos. Narrada en orden inverso (1989 – 1956), la novela cubre 33 años en la vida de esta familia dominicana a través de una serie de historias conectadas sólo por un elemento común: los personajes. El argumento se centra en la vida de cuatro hermanas y es interesante apreciar la utilización de voces narrativas múltiples como estrategia que tiene como objetivo expandir el entendimiento del lector del mundo bicultural y bilingüe que nos remite, además, a la narrativa polifónica con la que se relaciona a la literatura de la diáspora norteamericana.

Mientras están en la isla, las hermanas García, entonces niñas, disfrutaban de una vida propia de la aristocracia dominicana. Sin embargo, tras la participación del padre en un intento por derrocar al dictador Trujillo, la familia se ve forzada a huir del país. Una vez radicadas en Nueva York, las chicas deberán madurar en medio de una cultura intolerante que rechaza su tez oscura y su idioma español. Sumado a esto, la cultura y los valores de las hermanas y de la familia chocarán con la revolución social y sexual de los 60 en ese país.

Podríamos decir entonces, que las hermanas se embarcarán en dos viajes: uno desde la niñez hasta la adultez y el otro, desde una vida confortable y predecible en la República Dominicana hasta el incómodo reasentamiento en los Estados Unidos. En otras palabras, a las dificultades normales asociadas con el crecimiento, se le suma la condición política de la isla que arranca a las pequeñas García de su tierra natal con su cultura latina, su ambiente tropical y su familia extendida forzándolas a enfrentar un idioma y una cultura extraña.

Teniendo en cuenta todo esto, el título de la novela que nos ocupa se vuelve simbólico y significativo al mismo tiempo. Aunque se refiere literal y específicamente a la pérdida del acento español, simboliza la gran pérdida cultural que sufren las cuatro hermanas en su lucha por

sobrevivir en los Estados Unidos, en un espacio fronterizo que promueve adaptaciones y reelaboraciones. Ésta pérdida pone en jaque la identidad y es entonces que aparece, como propone la Dra. Yolanda Martínez en su ensayo «El cuerpo inscrito: de cómo Sandra García perdió su identidad» (2005), «el cuerpo femenino como mecanismo de indagación sobre los procesos de formación de identidad de la mujer latina...» (MARTÍNEZ, párr. 1).

El Cuerpo Exiliado

Las cicatrices en los cuerpos exiliados de muchas latinas que se han visto forzadas a emigrar a los Estados Unidos son evidencia de sus intentos de conciliación de dos mundos, dos lenguas y dos culturas. Por un lado, estas mujeres intentan ser fieles a los valores socioculturales de sus países de origen; por otro lado, se encuentran con el dilema constante de traicionar las raíces ante el deseo de formar parte de la sociedad norteamericana, la cual les ofrece nuevas posibilidades de definición. En estos procesos de búsqueda de identidad, la subjetividad se complica al intentar equilibrar múltiples y distintas realidades. Las presiones y demandas que ambas sociedades, patriarcal una y capitalista la otra, imponen sobre estas mujeres son agentes significativos en la representación y manifestación de la subjetividad del cuerpo femenino.

Lejos de la corporeidad femenina del 900, y más acorde a lo que Fernando Ainsa propone en su ensayo «Los refugios del cuerpo desarticulado» (2002) en relación al cuerpo en la literatura latinoamericana, descubrimos «las servidumbres de las funciones fisiológicas, las pequeñas miserias cotidianas de un cuerpo vulnerable, fragilizado por enfermedades y manías...» (AINSA, párr. 7). El escritor habla de una unidad corporal que, en contacto con la vida real, se pierde, «se desarticula y estalla; se vuelve proteica, se deforma (anamorfosis) o se amputa y devora a sí misma» (párr. 7). En otros casos, en el contacto doloroso con la crueldad de la vida real, «el cuerpo intenta protegerse gracias a conmutaciones de signos, a procesos metamorfoicos identitarios, al desfase de roles...» (párr. 7).

El relato de la desintegración de Sandra García, Sandi en la novela, la segunda de las cuatro hermanas, nos remonta a la corporeidad tal y como la describe Ainsa y nos presenta una dolorosa comprobación de la fragilidad del cuerpo humano y de lo difícil que es mantener el equilibrio de la mente que debe regir funciones y ritmos bajo la constante amenaza de su desarticulación.

Sandi es incapaz de asumir el trauma de desarraigo de la República Dominicana y de negociar su nueva condición de híbrida como mujer emigrante y de color en los Estados Unidos. Como resultado, su cuerpo se convierte en un terreno en el que convergen múltiples formas de violencia que se exteriorizan física y psicológicamente. (MARTÍNEZ, párr. 5)

Disociación

La palabra «disociación» es un término que se emplea en la literatura médica para designar conceptos diferentes, ya sean síntomas, mecanismos psíquicos o trastornos mentales. El concepto fue definido por Pierre Janet (1859-1947), e influye posteriormente en Freud y Jung (HALBERSTADT-FREUD, 1996). En sus primeros trabajos Janet propone una teoría de la disociación patológica o «desagregación» como una predisposición constitucional en los individuos traumatizados. Conceptualiza la disociación como una defensa frente a la ansiedad generada por las experiencias traumáticas, que persiste en forma de «ideas fijas subconscientes» en la mente de la persona, afectando su humor y su conducta. La disociación lleva a un estrechamiento de la conciencia en el cual unas experiencias no se asociarán con otras.

Breuer y Freud inicialmente (1893) consideran que «la escisión de la conciencia... está presente a un nivel rudimentario en toda historia y la tendencia de estos a disociarse, con la emergencia de estados anormales de conciencia, es el fenómeno básico de estas neurosis»¹. Más tarde, HILGARD (1977, 1994)² enuncia la llamada Teoría de la Neodisociación, a partir de sus estudios sobre hipnosis, BOWERS (1990)³ elabora una modificación sobre la misma y Etzel Cardeña (1994) propone, entre otras, las siguientes síntesis de las diversas aplicaciones del término disociación en la literatura:

Disociación como una alteración en la conciencia normal, que se experimenta como una *desconexión del yo o del entorno*. En la desrealización y despersonalización esta desconexión es cualitativamente distinta de la experiencia ordinaria. Es decir, no se

trata de una simple disminución del nivel de conciencia, sino un cambio en la forma de percibirse a sí mismo o a la realidad circundante.

Disociación como un *mecanismo de defensa*. Sería un rechazo intencional, aunque no necesariamente consciente, de información emocional dolorosa. Las definiciones previas (más cercanas a las teorías de Jung y Janet) definen la disociación como un proceso automático ante emociones de alta intensidad (sin que el contenido tenga que ser necesariamente conflictivo). La conceptualización como mecanismo de defensa forma parte de las teorías psicoanalíticas.⁴

Las clasificaciones internacionales definen los trastornos disociativos como basados en «una alteración de funciones integradoras de la conciencia, la identidad, la memoria y la percepción del entorno» (DSM-IV⁵) o «la pérdida total o completa de la integración normal entre ciertos recuerdos del pasado, la conciencia de la propia identidad, ciertas sensaciones inmediatas y el control de los movimientos corporales» (CIE-10⁶).

La Disociación de Sandra García

Este concepto nos sirve para describir el proceso de desintegración que sufre Sandi en la novela. En el ensayo antes mencionado de Martínez, se menciona como primer síntoma el desorden alimenticio que «sus padres y doctores malinterpretan... como la causa de sus inquietudes de satisfacer el ideal norteamericano de estética femenina» (MARTÍNEZ, párr. 6). Sandra ha sido siempre elogiada por su madre por su belleza, «...a Sandi le tocaron los rasgos bonitos, los ojos azules, la piel de melocotón, ¡todo!...» (54) y es ella quien piensa que Sandi ha incorporado valores norteamericanos sobre la representación del cuerpo y por eso culpa a «...una dieta absurda...» (53) «... que se apoderó de ella» (54). Este trastorno de la alimentación comienza cuando Sandi se separa de su núcleo familiar para hacer un posgrado. Curiosamente, podemos considerar esta separación como una réplica de la separación que Sandi ya ha sufrido anteriormente de su familia extensa en la isla.

Los trastornos de la alimentación son representativos de la disociación, reflejan cómo uno se ve frente a como los otros lo ven, en otras palabras, así comienza el conflicto entre lo que realmente le pasa a Sandi y lo que los otros ven y creen que le sucede. Además, estos trastornos, se caracterizan por una importante distorsión de la imagen corporal: la persona se ve diferente a como es, forma de comienzo de la disociación de Sandi que termina en una transformación profunda cuando comienza a sentirse mono. El motivo de la pérdida de peso es lo que los lleva a internar a Sandi en un hospital psiquiátrico y una vez allí comienzan a develarse los demás aspectos respecto a la disociación de este personaje.

Siguiendo a Martínez respecto de los síntomas, la incompreensión en general lleva a Sandi «...a adoptar una posición de invisibilidad y ausencia, que paradójicamente se convierte en su única forma de presencia. Su rechazo a hablar implica tanto la pérdida de su lengua y su acento, simbólicos de su herencia, como también significa la pérdida de su humanidad, ya que imagina que su cuerpo va desapareciendo gradualmente...» (MARTÍNEZ, párr. 6). En el extremo de su transformación, para no deshumanizarse, Sandi se propone leer todas las grandes obras de la humanidad, Freud, Darwin, Nietzsche, Erikson, Dante, Homero, entre otros. No puede dejar de leer, no le queda mucho tiempo puesto que según ella «...pronto iba a dejar de ser humana...», «...sería expulsada de la raza humana,... se convertiría en mono» (55).

Sandi sostiene una versión muy personal de la teoría de Darwin, según ella «La evolución había llegado a su tope y ahora iba hacia atrás» (56). A excepción de su cerebro, siente que sus órganos son de mono, por eso la lectura, «si leía todos los grandes libros, a lo mejor recordaría algo importante de su etapa humana» (56). Su despersonalización llega al punto máximo cuando le muestra a su madre sus manos y mirándoselas le grita «Manos de mono, manos de mono» (57) y deja de hablar para emitir «esos horribles sonidos, como si ella fuera un zoológico» (56). Hélène Cixous, en su obra *Castration or Decapitation?* (1981) menciona el silencio en la mujer como el factor que la mantiene en la posición de subordinación, puesto que la lleva metafóricamente a la

«decapitación» de su cabeza: «They are decapitated, their tongues are cut off and what talks isn't heard because it's the body that talks, and man doesn't hear the body» (CIXOUS 49). En este caso, el silencio mantiene a Sandi en una posición que conlleva consecuencias destructoras, ella no escucha su propio cuerpo poniéndose en peligro y lleva a su familia y a los que la rodean a la incompreensión.

Finalmente, el trastorno en la percepción no sólo afecta la propia identidad, Sandi tiene una desconexión con respecto a la percepción de la realidad circundante, «la muchacha vio a un hombre que se le acercaba con un animal rugiente atado con una correa, con un estómago que iba hinchándose a medida que devoraba la grama que los separaba» (57), refiriéndose al jardinero cortando el césped.

Conclusiones

En *La enfermedad como camino* (2003), se define a la enfermedad como la pérdida de la armonía o, también, el trastorno de un orden hasta ahora equilibrado. Ese orden o esa armonía que se pierde, se produce en la conciencia, en el plano de la información, y en el cuerpo sólo se muestra. En consecuencia, el cuerpo es el vehículo de la manifestación o realización de todos los procesos o cambios que se producen en la conciencia. Aquello que se manifiesta como síntoma en nuestro cuerpo, es la expresión visible de un proceso invisible y con su señal pretende interrumpir nuestro proceder habitual, avisarnos de una anomalía y obligarnos a hacernos una indagación. En otras palabras, si queremos descubrir qué es lo que nos señala el síntoma, tenemos que apartar la mirada de él y mirar más allá.

¿Qué nos señalan los síntomas de Sandi? Numerosos estudios avalan que los trastornos disociativos son el resultado de traumas psicológicos graves y repetidos, que se inician generalmente en la infancia (BRAUN, 1990; CHU, 1991; BERNSTEIN Y PUTNAM, 1986; COONS, 1990; ROSS, 1991; SAXE, 1993; VAN DER KOLK Y KADISH, 1987).⁷ Además, trauma y disociación están conectados, aunque no en forma directa ni exclusiva: el trauma ocurrido en la infancia se puede asociar con patologías muy diversas: depresión, ansiedad, mala autoestima, dificultades en el funcionamiento social, conductas autodestructivas, trastornos alimentarios, etc. (CHU, 1998)⁸.

Desde pequeña Sandi sufre de complejo de inferioridad, en gran parte esto se relaciona con el hecho de ser la segunda de cuatro hermanas muy cercanas en edad. «En momentos como ése, en que todas, las cuatro niñas, parecían formar parte de un solo organismo, Sandi sentía ese anhelo de internarse sola en los Estados Unidos y no volver a ser nunca más la segunda de cuatro niñas de edades tan cercanas» (176). Por otro lado, Sandi ya presenta problemas de desidentificación en la República Dominicana. Ella es diferente a sus hermanas por sus ojos azules y su tez clara.

Nací para convertirme en una de las innumerables y atractivas muchachas de la Torre, que sólo se distinguía en el momento en que alguna de las tías [...] me tomaba por la barbilla y me miraba atentamente la cara, para luego decir que mis ojos eran los de mi tía abuela Graciela [...]. Así que, ya ven, hasta esas diferencias insignificantes se sentían como un robo menor (249).

Por su tez, además, Sandi es la que fácilmente podría pasar como americana, lo que nos podría hacer pensar entonces que en su proceso de americanización puede no haber sufrido la alienación o el rechazo al igual que sus hermanas. Sin embargo, no resulta así, sufre de niña la diferencia dentro de su familia en la República Dominicana y más tarde la misma discriminación racial que sus hermanas en los Estados Unidos.

Volviendo a las también llamadas respuestas disociativas, éstas ocurren ante situaciones traumáticas que el individuo vive con impotencia y con un sentimiento de indefensión. Cuando hay una situación amenazante el sistema nervioso simpático se activa para proporcionar un estado de alerta y una mayor velocidad de reacción. Instintivamente se pone en marcha una reacción de supervivencia que puede ser de cuatro tipos: lucha, huida, congelación y desmayo. La congelación se desencadena cuando la amenaza es grave pero no hay posibilidad de escapar ni

de luchar. Esta reacción es la de Sandi ante la imposibilidad de lidiar con un presente que actualiza el pasado. El momento en el que se desencadenan los síntomas es precisamente cuando ella deja su familia para cursar un posgrado.

Según lo que sostiene Hélène Cixous, es en lugares tales como las universidades donde las mujeres, especialmente aquellas que se aventuran a decir lo que tienen para decir, encuentran operaciones represivas: en el momento en que las mujeres abren su boca más a menudo que los hombres, se les cuestiona inmediatamente en nombre de quién o desde qué punto de vista teórico están hablando, quién es su tutor, de dónde provienen, etc. En resumidas cuentas, deben mostrar sus papeles de identificación, por lo que Cixous propone que hay trabajo para hacer en contra de la categorización y de la clasificación. En el caso de Sandi, esta es probablemente una réplica de lo vivido en el momento de su emigración a los Estados Unidos cuando seguramente eran cuestionados, aunque en otros ámbitos, principalmente su género y su identidad. Julia Álvarez ilustra a través de Sandi García, la vulnerabilidad de la persona incapaz de conciliar la hibridez y nos permite reflexionar sobre cómo y hasta qué punto la identidad cultural y la subjetividad del cuerpo femenino se ven afectados cuando entran en conflicto expectativas socioculturales y nuevos sistemas de clasificación racial y de género.

Bibliografía

- ~AINSA, Fernando, «Los refugios del cuerpo desarticulado» en *Cartaphilus Revista de Investigación y Crítica Estética*, 7-8, 2010, pp. 15-29, <http://revistas.um.es/cartaphilus/article/view/112221/106511>.
- ~ÁLVAREZ, Julia, *De cómo las muchachas García perdieron el acento*, Nueva York, Vintage Español, 1.ª edición, 2007 (tr. de Mercedes Guhl).
- *Something to Declare*, Algonquin Books of Chapel Hill, 1998.
- «On Finding a Latino Voice», *The Washington Post Book World*, 14 May 1995, p. 1.
- ~AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION, *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders DSM-IV*, 2004.
- ~ANZALDÚA, Gloria, *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza*, San Francisco, Aunt Lute Books, 1987.
- ~CARDEÑA, E., «The Domain of Dissociation», en *Dissociation*, Lynn y Rhue Eds. Am. Psychological Association Press, 1994.
- ~CIXOUS, Hélène and Annette KUHN, «Castration or Decapitation?» *Signs*, vol. 7, No. 1 pp. 41-55, The University of Chicago Press, 1981, <http://www.jstor.org/stable/3173505> Accessed: 01/07/2010.
- ~DETHLEFSEN, Thorwald y DAHLKE, Rüdiger. *La enfermedad como camino. Un Método para el descubrimiento profundo de las enfermedades*, 1ª ed, Buenos Aires, Plaza & Janés, 2003.
- ~HALBERSTADT-FREUD, H., «Studies on hysteria: one hundred years on: a century of psychoanalysis», 77, 1996.
- ~HALL, Stuart y DE GUY, Paul (comps.), *Cuestiones de identidad cultural*, 1.ª ed, Buenos Aires, Amorrortu, 2003.
- ~*Introducción a los Trastornos Disociativos*, 2007 <http://www.trastornosdisociativos.com/seis.htm>.
- ~SCARRY, Elaine, *The body in pain*, New York, Oxford University Press, 1985.
- ~MARTINEZ, Yolanda P., *El cuerpo inscrito: de cómo Sandra García perdió su identidad*, Reflexiones: Ensayos sobre Escritoras Hispanoamericanas Contemporáneas, Volumen III, Colección Academia, University of Birmingham, UK, 2005. http://bluehawk.monmouth.edu/~pgacarti/A_Alvarez_Ensayo_el_cuerpo_inscrito.html.
- ~MCCRACKEN, Ellen, *New Latina Narrative: The Feminine Space of Postmodern Ethnicity*, The University of Arizona Press, 1999.
- ~SARUP, Madan, *Identity, Culture and the Postmodern World*, University of Georgia Press, 1996.
- ~SIRIAS, Silvio, *Julia Álvarez: A Critical Companion*, Greenwood Press, 2001.

Notas

¹ (C) 2007 trastornosdisociativos.com.

² *Ibíd.*

³ *Ibíd.*

⁴ (C) 2007 trastornosdisociativos.com.

⁵ American Psychiatric Association (2004). *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders DSM-IV.*

⁶ La lista de códigos CIE-10 es la décima versión de la publicada por la OMS que determina los códigos utilizados para clasificar las enfermedades y una amplia variedad de signos, síntomas, hallazgos anormales, denuncias, circunstancias sociales y causas externas de daños y/o enfermedad.

⁷ (C) 2007 trastornosdisociativos.com

⁸ *Ibíd.*

Nóstoi-algia en el cancionero de proyección folclórica de Santiago del Estero

Ramón Esteban Chaparro

IES n° 8 «Ángela C. de Reto»

Un tema recurrente en el cancionero de proyección folclórica de la provincia de Santiago del Estero es la nostalgia. Tema que porta en sí el motivo del viaje doblemente presente. Por un lado, el viaje de partida o alejamiento, que inaugura un angustiante exilio: «Lejos de mi pago / los recuerdos, los recuerdos» (JUÁREZ, 1996b: 48). Por otra parte, el viaje de regreso, pues una vez acontecida la expatriación, el vivo deseo de volver se comunica abierta y permanentemente en las canciones. De hecho, la célebre «Añoranzas¹» de Julio Argentino Jerez, cuya letra parece sintetizar esta penosa pasión del exilio y del siempre incumplido anhelo de retorno, es la chacarera que los santiagueños sienten que los representa más acabadamente.

Los años ni las distancias / jamás pudieron lograr / de mi memoria apartar / y
hacer que te eche al olvido / ¡Ay! mi Santiago querido / yo añoro tu quebrachal (JEREZ,
1996b: 16)

Linda HUTCHEON (2010) en, «Irony, Nostalgia and the Postmodern», expone una interesante historización de nostalgia como categoría teórica, originalmente nacida en el ámbito de la medicina y creada por un estudiante suizo en el siglo XVII, a partir de sus raíces griegas («nostos»: volver a casa y «algia»: dolor) para designar un tipo de enfermedad curable que observaba en sus compatriotas cuando permanecían distantes de sus montañas natales y que se manifestaba por ciertos síntomas.

El aprovechamiento etimológico que permitió que nostalgia surgiera como categoría teórica no puede dejar de sugerirnos posibles vínculos entre los «nóstoi» de la tradición griega, es decir los relatos de retorno a casa, de los cuales el más famoso es el protagonizado por el Odiseo homérico, con las canciones santiagueñas de proyección folclórica y su sempiterno deseo del regreso a casa tematizado en ellas.

Nuestra hipótesis de base es que las canciones de proyección folclórica de Santiago del Estero releen creativamente la tradición de los nóstoi, cuyo arquetipo es, como dijimos, la *Odisea* de Homero. En tal sentido, nuestro propósito, en el presente trabajo, es discutir cómo tal diálogo entre la literatura griega antigua y la literatura folclórica santiagueña, alrededor del motivo del viaje, da lugar a la aparición de diferentes concepciones de nostalgia.

Ahora bien, dado que no encontramos en las canciones santiagueñas ninguna referencia explícita a la *Odisea*, justificaremos nuestra lectura a partir de lo que CULLER (1998) denomina intertextualidad ampliada. Según este autor, la existencia de un texto sólo es posible gracias a los textos previos con los que está relacionado, de múltiples formas, y que pueden estar identificados (pretextos citados) o pueden permanecer anónimos (pretextos implícitos). Este último sería el modo particular en que se verifica la presencia de la *Odisea* en el cancionero de Santiago del Estero.

Respecto de la literatura griega, tomaremos especialmente el canto V –y en menor medida el canto IX– de la *Odisea*, según la prestigiosa traducción de Luis Segalá y Estalella. Respecto de la literatura popular santiagueña, aquí trabajaremos con un corpus integrado por el *Cancionero Popular Santiagueño*², publicado entre los años 1996 y 2000 por Juan de Dios Navarrete, quien reunió –en cuatro tomos– aproximadamente cuatrocientas canciones diferentes, habitualmente presentes en los repertorios de los cantores de proyección folclórica, tanto en sus grabaciones como en sus recitales, por lo que bien puede decirse que constituyen una muestra lo

suficientemente amplia como para obtener, a partir de su lectura una visión general de esta manifestación cultural.

Conviene explicar, en primera instancia, qué entenderemos aquí por canción de proyección folclórica. En este trabajo seguiremos a Augusto Raúl CORTÁZAR (1976) quien las describe como creaciones de autores conocidos que reelaboran de modo personal elementos folclóricos, difundidas masivamente, luego, a un público urbano y letrado por múltiples vías tecnológicas como reproductores de sonidos y medios de comunicación social. Las distingue de ese modo de las canciones folclóricas, de creación colectiva y anónima, que tratan asuntos tradicionales de una comunidad particular y transmitidas generacionalmente de boca en boca.

Las canciones de proyección folclórica resultan de la conjunción de una letra y de un ritmo. Usualmente, la letra está conformada por estrofas de cuatro versos octosilábicos cada una, con rima predominantemente asonante, en los pares. Según el ritmo en que una letra sea cantada, podemos distinguir el género de la canción. En el cancionero santiagueño el género dominante es la chacarera. Por detrás aparecen la zamba, el gato, el escondido, la vidala.

El ya voluminoso cancionero de proyección folclórica santiagueño crece permanentemente en sus distintos géneros. Una extensa lista de autores –letristas como les gusta llamarse– de renombre nacional las produjeron y las producen constantemente: Andrés Chazarreta, Julio Argentino Jerez, Carlos Carabajal, «Peteco» Carabajal, Juan Carlos Carabajal, Marcelo Ferreyra, Pablo Raúl Trullenque, Cristóforo Juárez, Felipe Corpos, los hermanos Ábalos, los hermanos Simón, Fortunato Juárez, Mario Arnedo Gallo.

De una primera observación del corpus referido al cancionero, se desprende que una serie de lugares comunes parece conformar la materia sobre la cual versan las letras de las canciones de proyección folclórica de las que gozan los santiagueños: que Santiago del Estero es una provincia expulsora por carecer de un desarrollo económico capaz de retener a sus nativos; que los santiagueños deben alejarse de su lugar de origen si quieren «triunfar» en la vida; y, que así lejos de su lugar de origen sufren la distancia y viven en el constante deseo de retornar a su pago. Como dijimos, un núcleo temático parece recortarse nítidamente en estas canciones: la nostalgia.

Como ya anticipamos, citando a HUTCHEON (2010), nostalgia fue empleada por primera vez en el siglo XVII para designar una patología médica letal padecida por soldados suizos. ELGUE-MARTINI (2008: 16) precisa:

Se trataba de una perturbación de la memoria con síntomas físicos tales como pérdida de apetito, vómitos, llanto histérico, delirio, alucinaciones, que algunas veces llegaban al suicidio. Estos síntomas se daban en personas que habían sufrido largas ausencias involuntarias de sus hogares.

Los cuatro primeros cantos de la *Odisea* forman parte de lo que se llama la telemaquía, es decir el relato del viaje de Telémaco en busca de su padre. Recién en el canto V, el poema nos pone en contacto con el héroe para darnos de él este primer dato: se encuentra en la isla Ogigia, retenido por la ninfa Calipso y «atormentado por rudos pesares [pues] no le es posible llegar a su patria» (HOMERO: 129). Cuando finalmente la deidad accede a liberarlo por orden de Zeus, y va en su búsqueda para comunicarle la novedad, una tristísima imagen del héroe se nos ofrece a los ojos:

Hallóle sentado en la playa, que allí se estaba, sin que sus ojos se secasen del continuo llorar, y consumía su dulce existencia suspirando por el regreso (HOMERO: 134).

A lo largo del canto V, el narrador reitera insistentemente esta descripción del héroe lloroso con su mirada fija en el horizonte. Y aún más, le cede la palabra para permitirle decir:

Con todo quiero y ansío continuamente irme a casa y ver lucir el día de mi vuelta (HOMERO: 137)

Parece legítimo, pues, afirmar que, a juzgar por estas sucesivas descripciones, Odiseo responde, aquí, al cuadro médico que originalmente designó la categoría nostalgia.

Una situación similar encontramos en las canciones santiagueñas. En ellas, el sujeto cantor nos informa de la conmoción que la ausencia del pago natal produce hasta provocar el llanto.

Lejos de su tierra amada / el hombre llora su ausencia (CARABAJAL, J.C., 1996a: 18).

La otra noche a mis almohadas / mojadas las encontré / más ignoro si soñé / o es que despierto lloraba / y en lontananza miraba / el rancho aquel que dejé (JEREZ, *ibíd.*)

Tanto en la *Odisea* como en las canciones santiagueñas, la nostalgia inspira la construcción utópica. El término utopía fue introducido por Tomás Moro en su libro *De optimo rei publicae statu deque nova insula Utopia* (en español, *Del estado ideal de una república en la nueva isla de Utopía*), publicado en 1516. Apoyándonos en Cristina ELGUE-MARTINI (2009) definiremos utopía, en principio, como un eu-topos (un buen lugar), es decir una tierra buena y saludable.

Lejos de sus hogares, los errantes, el de Ítaca y los de Santiago, describen a sus tierras natales como un eu-topos. Dominados por el sentimiento nostálgico, recurren a una misma estrategia discursiva para retratarlas: parten de la concesión de sus defectos para concluir enfatizando algún rasgo distintivo, una virtud, que a pesar de todo las vuelve únicas y bellas.

Áspera es, pero excelente criadora de mancebos. No existe, en verdad, tierra alguna que para mí sea más dulce de ver (HOMERO: 194).

No tiene mi tierra oro / ni trigales ni ganados / ni tampoco verdes prados / ni otros signos de riqueza / pero tiene por grandeza / el alma que Dios le ha dado (FARO, 1996a: 32).

Si seguimos a GREIMAS (1987), a la nostalgia, en tanto deseo, le correspondería la acción de la búsqueda. Dado que lo que se persigue es retornar a la patria, esta búsqueda podría figurativizarse mediante el viaje, particularmente el viaje de regreso.

Según María Amelia HERNÁNDEZ (2007: 57), «la *Odisea* es el más famoso de los nostoi, o retornos de los héroes aqueos desde Troya. Un nostos pleno de inconvenientes [...] que demoran al héroe durante diez años». Sin embargo, aunque tarde y mal como le había pedido Polifemo a Poseidón, Odiseo arriba finalmente a Ítaca, recupera su hijo, su trono, su esposa y puede reiniciar su vida. Cumplida la repatriación, la nostalgia encuentra su cura. Diferente parece ser la situación de los viajeros santiagueños. Pero, para comprender mejor esta cuestión, retomaremos aquí la historización que del término nostalgia nos ofrece Linda Hutcheon.

Según HUTCHEON (2010), la categoría teórica nostalgia sufre un corrimiento semántico a partir del siglo XIX, cuando abandona el ámbito de la medicina en el que había surgido. Desde entonces, deja de designar una dolencia médica curable para pasar a significar un estado espiritual incurable. Tal deslizamiento se explica porque el término nostalgia deja de referir el deseo por el regreso a casa para comenzar a designar el deseo por volver hacia el pasado. Pero no al pasado efectivamente vivido, sino a un pasado purificado por acción de la memoria y del olvido que han recortado de él unos particulares momentos para construirlo en un determinado sentido: como respuesta al presente insatisfactorio en el que se vive. Dicho de otro modo: el pasado idealizado se construye a partir de los deseos del presente. La nostalgia puede ser redefinida, entonces, como:

La invocación de una historia idealizada, parcial, [que] se combina con un descontento con el presente (HUTCHEON, 2010: 3).

Ya no en la *Odisea* pero sí en las canciones santiagueñas, la nostalgia va a sugerir una nueva construcción utópica, esta vez –y siempre apoyándonos en Elgue-Martini– un ou-topos, un no lugar, es decir una tierra imaginaria, ideal, inexistente.

En el cancionero santiagueño, el viaje de regreso, es obsesivamente referido, pero no se concreta más que en muy escasas ocasiones y a veces sólo transitoriamente, para alguna ocasión festiva, con lo que el sentimiento de la añoranza se tematiza infinitamente.

Antes de las navidades / mama voy a ir (TRULLENQUE, 1996a, 50).

Qué linda noche hi pasao / pensando de que volvía (CARABAJAL, C., 1996b: 7).

Doradas vainas de enero / de nuevo las quiero gustar (JUÁREZ, C., 1996b:

13).

En cada chacarera / estoy volviendo al pago (TRULLENQUE, 1996b, 36).

¿Cómo entender, pues, que un deseo tan vivamente sentido no pueda cumplirse casi nunca? La explicación de esta imposibilidad, creemos, reside en que el objeto de deseo ha dejado de ser el espacio para pasar a ser el tiempo. Lo que se quiere recuperar no es ya la tierra natal, sino una etapa de la existencia vivida en la tierra natal. Es en este sentido que Santiago del Estero se convierte en un *ou-topos*: un espacio imposible porque es imposible retornar al pasado.

Recuerdo cuando era chango / cuando en Santiago vivía / correteando por los campos / las penas no conocía. / Ahora que voy pa' viejo / de mi mama no me olvido / si yo pudiera pagarle / todo lo que ella ha sufrido / ¡Ah! Vida si yo pudiera / changuito volver a ser / vivir sin preocupaciones / engaños no conocer (SÁNCHEZ, 1996a: 35).

Qué lejos que queda ahora / esa niñez añorada / quisiera mama me mandes / que yo en mi catre siestiara (DÍAZ, 1996b: 38).

Salavina³, ¡Ay Salavina! / quisiera verte otra vez / ser el chango que allá en los bañados / se mojaba contento los pies (ARNEDO GALLO, 1996b: 55).

Santiago vuelvo a tu lado / quiero secar hoy mi llanto / dame la magia y la suerte / quiero ser de nuevo chango (TRULLENQUE, 1996b: 40).

La tierra natal deja de ser el punto final del viaje de regreso. Forma parte, ahora, de un proyecto más amplio que quisiera recuperar la madre y la infancia como metáforas de un pasado pleno de certidumbres y, por ello, dichoso.

Odiseo puede curar su nostalgia porque Ítaca es un *eu-topos*, un lugar embellecido por el olvido –más que por la memoria– pero concreto, al cual es factible regresar, como finalmente sucede en el relato griego. El nostos de los santiagueños, en cambio, permanece inconcluso porque al final de su trayectoria quisieran encontrar no un lugar donde ser felices, sino un tiempo donde fueron felices. El pasado idealizado con el cual reparar las carencias del presente. Su nostalgia permanece incurable porque Santiago del Estero es un *eu-topos*, pero fundamentalmente es un *ou-topos*: no un punto en el espacio, sino un punto en el tiempo que, como ya sabemos, es irreversible.

Allí donde fui feliz / sé que pronto he de volver / y vendrán recuerdos a mi encuentro / los buenos momentos los reviviré (CARABAJAL, P., 1996a: 90).

Para concluir. Hemos postulado en esta presentación, sobre la base de una intertextualidad ampliada, un diálogo entre la literatura griega antigua y la literatura popular santiagueña, alrededor del motivo del viaje. Diálogo que nos ha sido sugerido por la etimología del término nostalgia, que en principio denota la pena por el alejamiento involuntario de la patria, y que motiva una construcción «eutópica» de la tierra natal. De este significado inicial de nostalgia dan cuenta la *Odisea* y las canciones folclóricas. Sin embargo, las canciones santiagueñas registran un segundo sentido, ausente en el arquetipo griego, del término nostalgia, que refiere ya no el deseo de recuperar un espacio sino un tiempo pasado. En este caso, el sentimiento nostálgico inspira una construcción «outópica» del pago natal, y por ello permanece incurable, en tanto el viaje de regreso se vuelve imposible: se puede retornar a un lugar, pero nunca al pasado.

Bibliografía

- ~ARNEDO Gallo, Mario, «Salavina», en NAVARRETE, Juan de Dios, *Cancionero popular santiagueño 2*, Santiago del Estero, edición del autor, 1996b, p. 55.
- ~CARABAJAL, Carlos, «Domingos santiagueños», en NAVARRETE, Juan de Dios, *Cancionero popular santiagueño 2*, Santiago del Estero, edición del autor, 1996b, p. 7.
- ~CARABAJAL, Juan Carlos, «Cosas que he vivido», en NAVARRETE, Juan de Dios, *Cancionero popular santiagueño 1*, Santiago del Estero, edición del autor, 1996a, p. 18.
- ~CARABAJAL, Peteco, «Allí donde fui feliz», en NAVARRETE, Juan de Dios, *Cancionero popular santiagueño 1*, Santiago del Estero, edición del autor, 1996a, p. 90.
- ~CORTÁZAR, Augusto Raúl, *Ciencia folklórica aplicada*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1976.
- ~CULLER, Jonathan, «Literatura comparada», en BASSNETT, Susan *et al.* *Orientaciones en literatura comparada*, Madrid, Arco/Libros, 1998, pp. 105-124.
- ~DÍAZ, Coco, «Del tiempo de mi niñez», en NAVARRETE, Juan de Dios, *Cancionero popular santiagueño 2*, Santiago del Estero, edición del autor, 1996b, p. 38.
- ~ELGUE-MARTINI, Cristina, «Melancolía y nostalgia: Algunas reflexiones teóricas», en *Revista de culturas y literaturas comparadas II: Nostalgia y melancolía: de pérdidas, locura y creatividad espiritual* / compilado por Cristina Elgue-Martini, 1ª ed., Córdoba, Del Copista, Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Lenguas, 2008, pp. 11 a 20.
- ~ELGUE-MARTINI, Cristina, «De la utopía a la distopía en las ficciones estadounidense y canadiense», *Revista Argentina de Estudios Canadienses. Argentinean Journal of Canadian Studies*, n° 3, Enviado a prensa en diciembre de 2009.
- ~FARO, José Antonio, «Ashpa sumaj⁴», en NAVARRETE, Juan de Dios, *Cancionero popular santiagueño 1*, Santiago del Estero, edición del autor, 1996a, p. 32.
- ~GREIMAS, A. J., *Semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1987.
- ~HERNÁNDEZ, María Amelia, «El viaje, todos los viajes (El regreso de Ulises a Ítaca)», *Revista de culturas y literaturas comparadas I: Ulises a través del tiempo y el espacio* / compilado por Cristina Elgue-Martini, 1ª ed., Córdoba, Del Copista, Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Lenguas, 2007, pp. 54 a 60.
- ~HOMERO, *Odisea*, Buenos Aires, Losada, 2007, trad. Luis Segalá y Estalella.
- ~HUTCHEON, Linda, «Irony, Nostalgia and the Postmodern», <http://www.library.utoronto.ca/utel/criticism/hutchinp.html>, 20 de agosto de 2010 (online).
- ~JEREZ, Julio A., «Añoranzas», en NAVARRETE, Juan de Dios, *Cancionero popular santiagueño 2*, Santiago del Estero, edición del autor, 1996b, p. 16.
- ~JUÁREZ, Fortunato, «Gatito de mis pagos», en NAVARRETE, Juan de Dios, *Cancionero popular santiagueño 2*, Santiago del Estero, edición del autor, 1996b, p. 48.
- ~JUÁREZ, Cristóforo, «Pampa de los Guanacos⁵», en NAVARRETE, Juan de Dios, *Cancionero popular santiagueño 2*, Santiago del Estero, edición del autor, 1996b, p. 13.
- ~SÁNCHEZ, Pedro Pascual, «Recuerdo cuando era chango» en NAVARRETE, Juan de Dios, *Cancionero popular santiagueño 1*, Santiago del Estero, edición del autor, 1996a, p. 35.
- ~TRULLENQUE, Pablo Raúl, «Aquel tiempo de mi infancia» en NAVARRETE, Juan de Dios, *Cancionero popular santiagueño 2*, Santiago del Estero, edición del autor, 1996b, p. 40.
- ~TRULLENQUE, Pablo Raúl, «Gato del regreso» en NAVARRETE, Juan de Dios, *Cancionero popular santiagueño 1*, Santiago del Estero, edición del autor, 1996a, p. 50.
- ~TRULLENQUE, Pablo Raúl, «Santiago chango moreno» en NAVARRETE, Juan de Dios, *Cancionero popular santiagueño 2*, Santiago del Estero, edición del autor, 1996b, p. 36.

Notas

¹ «Añoranzas» de Julio Argentino Jerez es el Himno Cultural de Santiago del Estero y en tal condición acompaña el ingreso y el egreso de la Bandera Oficial de la Provincia en los actos oficiales. Así la declara la Constitución provincial en su artículo 233, según la reforma de 1994.

² Los tomos 1 y 2, con fecha 10 de junio de 1996, fueron declarados de Interés Provincial por la Cámara de Diputados de la Provincia y recomendados para su uso pedagógico en todos los niveles educativos.

³ Villa Salavina es una localidad ubicada en el Departamento Salavina, en el sur de la provincia de Santiago del Estero.

⁴ En quichua: tierra linda.

Aproximaciones a la obra de Cyril Connolly

Eugenio Conchez Silva

Facultad de Ciencias Humanas, UNLPam

Resumen

Cyril Connolly (1903-1974) fue, en la primera mitad del siglo pasado, un eslabón importante en la tradición del ensayismo y la crítica literaria ingleses. Sus variados escritos (ensayo, autobiografía, diario personal, artículos, miscelánea), entre los que destacan *Enemigos de la promesa* y *La tumba sin sosiego*, configuran un personaje polifacético siempre entramado en sus reflexiones; se impone así develar y reconstruir a partir de sus textos una figura del crítico, del hombre de letras cuyo estilo y cualificación nos proponen. A través de la autofiguración Connolly delinea en sus escritos un tipo particular de personaje cuyos gustos, armas y credenciales deja a la vista para sustentar sus juicios y apreciaciones.

Desde que en 1571 Montaigne dio el nombre de «ensayos» a sus meditaciones y composiciones dispersas sobre temas variados, el género quedó caracterizado por la nota personal, por la sombra del autor mezclándose con su tema (BIOY CASARES: IX). La tradición inglesa del ensayo ha sido heterogénea y sólida; iniciada por Francis Bacon, pasando por John Dryden, Joseph Addison, Samuel Johnson, William Hazlitt, Oscar Wilde, entre otros, tiene en Cyril Connolly un digno exponente; como en muchos de estos autores, el ensayo de tema literario y la crítica de literatura cobran capital importancia en su producción.

En su carrera escribió, además de una novela fracasada, *The Rock Pool* (1936), dos libros de ensayos concebidos como tales; los demás son recopilaciones. El primero, *Enemies of Promise* (1938), se divide en tres partes: la primera trata del estilo, de la lengua, estableciendo una dicotomía entre escritores 'mandarines' y 'modernos', analiza pros y contras, y sobre el final 'prescribe' qué tomar y qué dejar de cada tendencia; la segunda parte se ocupa de los 'enemigos de la promesa' (familia, periodismo, política, drogas, etc), estableciendo algo así como una *regula* para prevenir a artistas principiantes; y en la tercera aparece su autobiografía de formación. Todo el libro tiene una ambición: durar diez años, y dar la receta para escribir libros que duren por lo menos diez años (no debemos olvidar que se publica en 1938, en la inminencia de la guerra). Connolly vivió obsesionado con las obras maestras, y puso tanto énfasis en establecer las condiciones para crear una que eso tal vez le impidió escribirla; desde ese punto de vista un texto similar podría ser *La preparación de la novela*, de Roland Barthes.

Su otro libro de ensayos, *The Unquiet Grave* (1944), fue reseñado por Cortázar en la revista *Sur*, y luego traducido por Ricardo Baeza para la editorial. Es un libro personalísimo y misceláneo: meditación, reflexión personal, divagación, con un entramado compuesto de memorias, extractos de diarios, citas, pensamientos; podríamos decir que se trata de un texto sinfónico, con movimientos que vuelven y varían: el amor, la literatura, la religión, la muerte.

La obra restante se compone de editoriales para su revista *Horizon* (1940-1949) y de artículos (reseña, crítica, viñetas, etc.) aparecidos en prestigiosos periódicos y revistas británicas; tratan sobre los más variados temas: gastronomía, viajes, casas, lémures, crítica y, principalmente, sobre libros y autores. Todos tienen una particularidad, siempre hay 'alguien' en ellos, alguien que los escribe y elige ser muy visible en sus textos.

Sobre el hombre de letras

A ese 'alguien' que nos acompaña en la lectura, damos en llamarlo un hombre de letras. La construcción, difícil de documentar, proviene del francés *homme de lettres*. En todos los casos que pude consultar, prima la generalidad del concepto: *écrivain, littérateur (Larousse); a learned man, scholar, a literary man, author, littérateur (Webster's)*; el que cultiva la literatura o las ciencias humanas (DRAE). Sobre estos mismos matices abunda T.S. Eliot en su ensayo «Los clásicos y el hombre de letras»; la expresión es «bastante imprecisa», además de una «modesta pretensión» (ELIOT: 193), aclara; las palabras poeta, novelista, autor teatral, sugieren técnicas más específicas y una labor solipsista. Para su tesis le conviene esta expresión, y trata de definirla:

[Hombre de letras] Abarca a hombres de segunda y tercera fila e incluso a los de categorías inferiores, así como a las máximas figuras; porque esos escritores secundarios, colectivamente y en diversos grados individualmente, forman una parte importante del medio ambiente en que se mueve el gran escritor [...] La continuidad de una literatura es esencial para su grandeza; en muy gran medida es función de los escritores secundarios preservar esa continuidad (195).

Sin encasillar a Connolly en una segunda fila¹, para lo cual tendríamos que explicitar ciertos patrones, podemos decir que ocupa un lugar en el campo literario que, sin producir literatura de ficción, crea un cuerpo de obra que sirve de eslabón y medida para poder leerla y sopesarla.

Las fuentes citadas, y otras, remiten a un literato que no se confunde con el académico; así, esta figura parece un resabio de los salones del s. XVIII francés o del XIX inglés, anterior a los estudios profesionales sobre literatura, cuya desaparición, decadencia o transformación podría ser tema de otro trabajo. En cierto modo, la crítica literaria que se practica en las universidades es un discurso científico, se apoya en normas y teorías que buscan excluir lo subjetivo para acercarse a la universalidad del conocimiento; analiza la literatura desde una perspectiva y con un lenguaje propio, distinto del literario. Los ensayistas (Eliot, Woolf, Lytton Strachey, W.H. Auden, Connolly, para hablar solamente del s. XX inglés) consideran la crítica como un texto literario, flexible y subjetivo, con voluntad de estilo; y al *man of letters* y su obra como parte del sistema de la literatura creativa. La dicotomía podría ser falsa, hasta podría tratarse de dos prácticas diferentes. Pero el conflicto de discursos existe, y lo atestiguan los ataques cruzados que Connolly en Inglaterra y Edmund Wilson desde Estados Unidos, y en todos lados, mantuvieron con la academia: Frank Kermode censuró en Connolly el amateurismo, el diletantismo de una obra como *The Modern Movement*²; Edmund Wilson calificaba a los académicos de «asesinos de todo lo viviente y real en literatura y en arte clásico, medieval y moderno»³.

Para resumir algunos puntos tratados, veamos la viñeta que hace Andreu Jaume en la «Introducción» a la *Obra selecta* de Connolly:

Una figura muy común en Inglaterra y que en España es más rara, el *man of letters*, el hombre de letras ajeno a la universidad, que vive de rentas o de una profesión que nada tiene que ver con la literatura o malvive –caso del propio Connolly– de colaboraciones periodísticas, dueño de un gusto muy particularizado, una autoridad cívica, en fin, que representa la cúspide de una sólida clase lectora para la que habla sin sentirse desesperadamente solo (CONNOLLY, 2005: 10).

Hombres de letras en Argentina: quizá Borges (aunque le sobraba estatura como autor de ficción), Victoria Ocampo (que intentó visitar a Connolly); el más cercano al prototipo es José Bianco; Pezzoni y Piglia, de otra generación, podrían considerarse como figuras de paso, que ostentan ya la imbricación con el discurso teórico universitario o una doble pertenencia.⁴

Ensayo. El Centauro de los géneros

¿Qué es el ensayo? Si bien la pregunta es lo suficientemente general como para no tener respuesta precisa, resulta aquí útil para proseguir nuestro acercamiento. Tomaremos en este caso dos definiciones; la primera, de Edmund Gosse, citada por Bioy Casares: «El ensayo es un escrito de moderada extensión, generalmente en prosa, que de un modo subjetivo y fácil trata de un asunto cualquiera» (BIOY CASARES: IX); la otra, que pertenece a Alberto Giordano, se refiere de manera específica al ensayo literario

es, como se sabe, el género de las reflexiones ocasionales y fragmentarias en las que una subjetividad individualizada por sus gustos y sus talentos conjetura, en primera persona, las razones de lo inquietante de un texto (GIORDANO: 262).

Estas definiciones comparten el carácter subjetivo del género y, en consonancia con éste – si lo que Gosse denomina «fácil» podemos equiparlo a las «reflexiones ocasionales y fragmentarias» de Giordano–, cierta ligereza, cierto capricho, que liberan al contenido de «la compulsión al entendimiento, de la exigencia de justificarse por consenso» (254). Porque el ser del lenguaje en este discurso no es comunicar la certeza de un conocimiento, sino establecer un diálogo con los textos y temas, y para hacerlo utiliza su mismo lenguaje, el del estilo. «El ensayo interpela a la literatura según su modo» (223), la prolonga haciéndose eco del deseo de escritura que estuvo en su génesis.

Pase lo que pase, lee *The Waste Land*, de T.S. Eliot, pero léelo dos veces. Es muy corto y contiene las cosas más maravillosas –aunque el mensaje es casi ininteligible y es un poema muy alejandrino– la esterilidad disimulada por un extraordinario uso de las citas y un oscuro simbolismo –totalmente– decadente. Arruinará tu estilo... (CONNOLLY, 2005: 719).

Así comienza Connolly un ensayo sobre T.S. Eliot, citando una carta que escribió a un compañero cuando eran estudiantes en Oxford. Escribe desbordado por «las cosas más maravillosas» que lo requieren desde ese poema, sin probar nada más que su pasión, y compartiéndola; así, su texto da cuenta de un descubrimiento que se vuelve obsesión, de un seguimiento entusiasta de Eliot, de la frecuentación de la obra y la persona, cita cartas, alude a una fiesta que Connolly dio en honor del poeta. El ensayo se teje con un lenguaje de la experiencia, y es aquí donde el ensayista se vuelve autobiógrafo, «alguien que escribe su vida cuando cree escribir sus lecturas» (Piglia citado por GIORDANO: 211). Lenguaje de estilo y lenguaje de experiencia, el ensayo produce un saber que «es esencial, pero no generalizable» (240).

Autofiguración ensayística

Si algo llama la atención en los ensayos de Connolly, es la omnipresencia de su figura. Fue la joven promesa de la literatura británica de entreguerras, y una promesa que nunca se cumplió; frustrada la ambición de la obra maestra con su primer novela, decidido a no volver a intentarlo⁵, construye su obra con las ruinas de su talento, donde los personajes principales son el fracasado Connolly y sus libros y sus afectos, en sentido amplio.

Dos años después de *The Rock Pool*, escribe su ensayo de crítica literaria más ambicioso, *Enemies of Promise*, donde da las claves para escribir una obra maestra, y previene contra sus enemigos. Leemos en la primera parte:

Es la sobremesa de un día sofocante. El almuerzo ha consistido en una tortilla, vichy y melocotones. La mesa está a la sombra de un plátano, y un gramófono suena en la habitación contigua. Siempre procuro escribir por la tarde, pues corre suficiente sangre irlandesa por mis venas para que tema el temperamento irlandés. La forma literaria que éste adopta, conocida como el «crepúsculo celta», consiste en una adicción a la melancolía y un uso exagerado de palabras, y los buenos escritores irlandeses exorcizan al demonio disciplinándose en una cultura extranjera y más rigurosa. Yeats traducía del

griego, mientras que Joyce, Synge y George Moore huyeron a París. En cuanto a mí, el latín de Augusto y el inglés neoclásico me parecen los mejores correctivos, pero no siempre dan el resultado apetecido y, si escribo cuando oscurece, las sombras del crepúsculo esparcen sus tonos púrpúreos del principio hasta el fin de mi prosa (CONNOLLY, 2005: 40).

Y enseguida pasa a comentar que no le es posible escribir de mañana porque se acuesta muy tarde. Comienzo extraño para un libro de crítica literaria, más si tenemos en cuenta que la tercera parte del libro es una autobiografía de formación. ¿Cuál es su función? ¿Qué clase de estructura forman estos textos? Connolly lo comenta así: «Lo cierto es que entre la última sección y las anteriores existe una armonía que si no resulta evidente, es en todo caso intencionada, la misma relación que existe entre un texto y sus ilustraciones» (31-32). Y funciona así en dos sentidos: como ejemplo estilístico de lo prescripto en las dos secciones anteriores; y como «autobiografía de ideas», de donde quedan excluidos todos los episodios que no hayan tenido «intervención directa en la formación de las especulaciones literarias en las que se basa la primera parte» (32). Connolly: el artista fracasado y ocioso que hace gala de tal, pero que, sin embargo, nos dice cómo se debe escribir un libro duradero y, además, nos da una pequeña demostración de que él podría hacerlo, y al mismo tiempo nos cuenta por qué.

The Unquiet Grave es un libro sapiencial, y aún más íntimo. Escrito durante la Segunda Guerra Mundial, y publicado cerca de su fin, da testimonio nostálgico de un mundo que se acaba, y del que Connolly es figura ejemplar: podríamos llamarlo un humanismo europeo, culto y refinado, que profesa el amor de lo bello. Entre los moralistas franceses y los ensayistas ingleses, entre los artistas de uno y otro país (no en vano casi la mitad del texto está escrito en francés), el autor construye un libro fragmentario con citas, reflexiones, entradas de diarios, epigramas, que armonizan para crear la imagen de Connolly como un hombre de letras, y la del artista que quiso ser y con qué materiales pensó construirlo.

A título de ejemplo: «Mis encarnaciones anteriores: un melón, una langosta, un lémur, una botella de vino, Aristipo. Períodos en que viví: la época de Augusto en Roma, más tarde en París y en Londres, de 1660 a 1740, y por último de 1770 a 1850» (CONNOLLY, 1949: 23). Luego de dar un catálogo de las que considera obras maestras (obras de Horacio, Virgilio, Villon, Montaigne, La Rochefoucauld, Rimbaud, Byron) nos dice que un catálogo así revela mucho de su autor. ¿Qué tienen en común?

El amor a la vida y a la naturaleza; la no creencia en la idea de progreso; el interés por la humanidad, mezclado con el desprecio de ella. Todos están lo que han dicho de Palinuro [Connolly] los críticos: «atados a la tierra». Ellos sin embargo son más adultos y menos románticos que Palinuro. Así estas obras maestras (la mayoría de ellas cumbres altas de segunda fila) reflejan, bien lo que él habría querido ser, bien un ser que teme confesar. Le gustaría haber escrito *Les Fleurs du Mal* o *la Saison en Enfer* sin ser Rimbaud ni Baudelaire, esto es, sin su sufrimiento mental y sin haber sido pobre ni enfermo.

En punto a sentimiento, estas obras maestras contienen el máximo de emoción compatible con un sentido clásico de la forma (13).

Estas formas de «autofiguración»⁶, de representarse literariamente ante sus pares, serán constantes a través de todos sus escritos, y tal vez la creación de ese personaje sea su obra más lograda. Cyril Connolly: perezoso, erudito, talentoso, francófilo, gastrónomo, bibliófilo, dandy, viajero, amante de los lémures.

Posición del crítico en el campo restringido de producción literaria

En el s. XV en Florencia comienza a darse la constitución de un campo artístico relativamente autónomo, donde los artistas abogan por el derecho de legislar en su propio orden. Con la revolución industrial se da una ampliación de este campo, como consecuencia de la generalización de la enseñanza elemental y de una intensa relación entre la literatura y la prensa

cotidiana, con el subsecuente acceso de nuevas clases al consumo simbólico (BOURDIEU: 87). Ante esta nueva realidad de «doble faz» de los bienes simbólicos (como mercancía y como significaciones), los productores afianzan un proceso de diferenciación para establecer una jerarquía ante la diversidad de los públicos; dan como resultado lo que Bourdieu llama el *campo de producción restringida* (de productores para productores) y el *campo de la gran producción simbólica* (de productores para no-productores) (90). Este ensimismamiento –donde los productores compiten por el reconocimiento propiamente cultural de los pares– hace que el campo se especialice en lo que tiene de más propio: el estilo. El dominio de los principios técnicos y estilísticos se torna habilidad privilegiada en la oposición entre productores; el ‘arte puro’, ‘el arte por el arte’, donde prima la forma sobre la función, la manera de decir sobre la cosa dicha (69) es parte de un proceso de distinción, en el que quedan relegados todos lo que no alcancen un nivel de recepción acorde al nivel de emisión cada vez más codificado y hermético (76).

Cyril Connolly, como crítico literario, ocupa una posición ambivalente en el campo literario inglés, haciendo equilibrio entre el campo de la gran producción y el campo restringido. Por un lado, se ve en la obligación de escribir en la prensa para un público lego, situación que siempre le merece desprecio:

¿Qué consejo puedo, entonces, dar a alguien que se ve forzado –porque nadie puede hacerlo voluntariamente– a convertirse en crítico? (CONNOLLY, 2005: 618)

Escribir crítica es un empleo a tiempo completo con un sueldo de media jornada, un oficio en el cual nuestro mejor trabajo siempre está sometido a la crítica de algún otro, en el que los triunfos son efímeros y sólo la esclavitud de la tarea es permanente, y en el que el futuro no ofrece nada seguro, excepto la certeza de acabar convertido en un gacetillero (622).

Podríamos concluir mencionando la bovina indiferencia del público lector, incapaz de desarrollar siquiera la actividad discriminatoria de rumiar (622).

El ‘reseñismo’ no pertenece a los géneros jerarquizados, y no contribuye a ubicar al autor en una posición privilegiada del campo. Por otro lado, consciente de la encrucijada en que se encuentra, Connolly busca en lo posible transformar el valor de su trabajo: «Al hacer la crítica de un libro que te gusta, escribe para el autor; al hacer la crítica de cualquier otro, escribe para el público» (618), «Nunca escriba una crítica que no pueda ser reimpressa, es decir, que no tenga cierta longitud y trate un tema de valor permanente» (160). Escribir, en fin, para el reconocimiento de los productores, dentro del campo literario.

La creciente autonomía del campo restringido, nos dice Bourdieu, se pone de manifiesto en una tendencia de la crítica no ya a ocuparse de producir instrumentos de apropiación de las obras –cada vez más alejadas del público– sino a «aportar una interpretación ‘creadora’ para el uso de los ‘creadores’» (91). Dada esta solidaridad entre críticos y artistas, los únicos críticos reconocidos son los que han sido iniciados en los misterios del arte y, por lo tanto, pasan a formar parte del campo restringido.

Cyril Connolly, como nativo de la cultura erudita, podemos decir que se encuentra ‘familiarizado’ con el arte: no sólo por la adquisición de los saberes que acompañan la frecuentación prolongada con las obras, que permiten la interiorización inconsciente de las reglas de producción, sino por un sentimiento de familiaridad que nace del olvido mismo de ese proceso, considerando así natural una manera de percibir que no es sino una entre otras. La experiencia de la obra de arte y el juicio espontáneo sustituyen así «la conciencia teórica de la verdad objetiva de la competencia» (80-81); es por esto que los criterios utilizados para dirimir en cuestiones estilísticas y de gusto, permanecen la mayoría de las veces en estado implícito. Lejos de cualquier objetividad, el gusto esgrimido en materia de arte tiene un sentido histórico y social:

Contra la ideología carismática que considera los gustos en materia de cultura legítima como un don de la naturaleza, la observación científica muestra que las necesidades culturales son producto de la educación: la investigación establece que

todas las prácticas culturales [...] y las preferencias correspondientes [...] están estrechamente ligadas al nivel de instrucción [...] y, en segundo lugar, al origen social (231).

Tan bien pareció intuirlo Connolly que, fracasada su tentativa de posicionarse en el campo a través de la novela, escribió un libro de ensayos (*Enemies of Promise*) donde demostraba poseer la capacidad del discernimiento en materia de estilo (lo que el arte de la literatura tiene de más propio) y además nos cuenta cómo la adquirió: a través de un origen familiar cultivado y de la mejor educación de Inglaterra (o la de más peso simbólico), en Eton y Oxford. Esas son sus credenciales, esa su legitimidad.

Las preferencias de un hombre cultivado. A modo de conclusión

El perezoso Connolly, de altas ambiciones artísticas y dotado de los signos culturalmente válidos, fracasó en el arte de la ficción; contra toda resignación, se posicionó en el campo restringido de los productores, tal vez en un lugar marginal y extravagante, a través de una obra compuesta de ensayos y misceláneas. Una obra a favor del estilo y la experiencia del arte que, trate de lo que trate, construye mediante la autofiguración un personaje, un hombre de letras que lee, gusta y escribe; el hombre que Connolly quiso recomponer para sus pares. Por nacimiento y educación posee los códigos –desigualmente distribuidos– que permiten descifrar las obras de arte ‘puro’; desde ese lugar ejerce su labor crítica. La primera vez que le dieron a reseñar una novela, entre otras reglas, le confiaron: «Nunca usar la primera persona del singular»; con años de oficio encima, Connolly rebate: «Un mero veto a un pronombre personal no impide a un crítico hablar de sí mismo, y ya que la reseña de novelas es a tal punto un asunto de preferencias personales, parece absurdo negar este hecho» (624).

El trabajo se propuso como un acercamiento a la obra de este ensayista británico, destacando ciertos interrogantes y sus posibles vías de estudio. Cada apartado merece un análisis mucho más profundo y abarcativo tanto de la obra de Connolly como de la problemática con la cual se la relaciona. Será tarea de próximos escritos.

También es cierto que se han dejado sin mencionar, de momento, muchas otras cuestiones, entre las cuales ahora puedo mencionar: la relación con el trabajo ensayístico de algunos contemporáneos (Edmund Wilson, T.S. Eliot, W.H. Auden), así como con la tradición ensayística europea, poniendo especial atención en la forma e importancia dada a la autofiguración en estos textos; abordar las nociones de gusto vinculadas a la crítica desde perspectivas no sociológicas; el valor de su obra en la configuración del canon modernista.

Bibliografía

- ~AMÍCOLA, José, *Autobiografía como autofiguración. Estrategias discursivas del yo y cuestiones de género*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 2007.
- ~BIOY CASARES, Adolfo, «Estudio preliminar», en A.A.V.V., *Ensayistas ingleses*, selección y notas de Ricardo Baeza, estudio preliminar Adolfo Bioy Casares, México, Clásicos Jackson, 1948.
- ~BOURDIEU, Pierre, *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, trad. Alicia B. Gutiérrez, Buenos Aires, Siglo XXI, 2010.
- ~CONNOLLY, Cyril, *Obra selecta*, trad. Miguel Aguilar, Barcelona, Lumen, 2005.
- *La tumba sin sosiego*, trad. Ricardo Baeza, Buenos Aires, Sur, 1949.
- ~ELIOT, Thomas Stearns, «Los clásicos y el hombre de letras», en *Criticar al crítico*, trad. de Manuel Rivas Corral, Madrid, Alianza, 1967.
- ~GIORDANO, Alberto, *Modos del ensayo. De Borges a Piglia*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2005.

Notas

¹ Cyril Connolly afirmó alguna vez que «tan sólo sería recordado por haber ido al colegio con George Orwell y a la universidad con Evelyn Waugh». (CONNOLLY, 2005: 9) citado por Andreu Jaume.

² DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher, «El maestro», *Letras libres* (abril de 2006), p. 79.

³ BERLIN, Isaiah, «Wilson en Oxford», *Vuelta* n.º 135 (1988), p. 18.

⁴ Ver GIORDANO: 283.

⁵ «Muchos años después, Connolly justificaría su incapacidad para la ficción alegando que no tenía ningún aprecio por el género humano y que cada vez que intentaba narrar algo con seriedad se le escapaba la risa» (Andreu Jaume en CONNOLLY, 2005: 13)

⁶ Usamos este término en el sentido que lo utiliza José Amícola. «Se denominará 'autofiguración' [...] a aquella forma de autorrepresentación que aparezca en los escritos autobiográficos de un autor, complementando, afianzando o recomponiendo la imagen propia que ese individuo ha llegado a labrarse dentro del ámbito en que su texto viene a insertarse.» (AMÍCOLA: 14).

Matar para contarlo: de «Emma Zunz» de Jorge Luis Borges a «Storyteller» de Leslie Marmon Silko

Vicente Costantini

UBA / UNLP

En sus «Nuevas tesis sobre el cuento», Ricardo Piglia analiza lo que él llama «un pequeño catálogo de ficciones sobre el final»¹, inspirándose principalmente en Borges. De manera análoga, este trabajo surge a partir del final de «Emma Zunz» y su comparación con el final del cuento «Storyteller», de la autora indígena norteamericana Leslie Marmon Silko.

La comparación de un texto central dentro de una literatura periférica con un texto periférico dentro de una literatura central puede revelar coincidencias y disidencias que van mucho más allá de lo esperable. Particularmente si ambos textos se ocupan de la relación de la mujer con el poder y la ley dentro de sus respectivas sociedades.

Uno de los puntos en común más obvios entre «Emma Zunz» y «Storyteller» es que ambos tratan sobre mujeres que asesinan y posteriormente relatan el asesinato. A partir de esta coincidencia inicial, veremos cómo se desprenden una serie de importantes diferencias que abarcan elementos formales –como el tipo de narrador y el uso del relato enmarcado– que nos permitirán llegar a conclusiones acerca del estatuto de la verdad y la ficción en dos culturas muy distintas.

Pequeñas incertidumbres

En el prólogo al *Elogio de la sombra*, Borges señala que algunas de las astucias que le ha enseñado el tiempo son la de «simular pequeñas incertidumbres, ya que si la realidad es precisa la memoria no lo es», y la de «narrar los hechos [...] como si no los entendiera del todo»². Esta imprecisión deliberada es, probablemente, uno de los puntos más atractivos del cuento «Emma Zunz». La principal incertidumbre es que ignoramos si el padre de Emma, la protagonista, es inocente o culpable de haber cometido una estafa, así como tampoco podemos estar seguros de la responsabilidad del entonces gerente Loewenthal en el «desfalco del cajero» y el posterior suicidio de su padre.

Ricardo Piglia observa que estas incertidumbres se desprenden de la situación de enunciación del relato oral, que persiste y se pone en tensión en los cuentos de Borges³. Así, en «Emma Zunz» la aparición del narrador que se nombra a sí mismo y deja ver el urdido de la trama («yo tengo para mí que pensó una vez...»⁴) distorsiona y resignifica el relato: nos permite sospechar, detrás de la elipsis del acto sexual y su reemplazo por una reflexión del narrador, una motivación secreta que sólo saltará a la vista al final del cuento.

«Emma Zunz» incluye dos relatos enmarcados. Ambos son narrados por Emma y cada uno de ellos es una ficción o, en términos estrictos, una mentira. Para ejecutar su venganza, Emma debe recurrir a la ficción dos veces. El lector es cómplice de su primera ficción (la delación) e intuye que ésta está asociada con su venganza contra Loewenthal.

La segunda ficción (el cambio de «las circunstancias, la hora y uno o dos nombres propios»⁵), en cambio, alcanza al lector al mismo tiempo que a quienes escuchan su confesión: de ahí su efectividad narrativa.

Del mismo modo, en «Storyteller» los relatos enmarcados, como veremos a continuación, también cumplen una función importante en el cuento. Sin embargo, a pesar de la importancia que la narración oral tiene en todo el resto del libro de Silko, el narrador⁶ en ningún momento se señala a sí mismo/a; más bien parece borrar toda marca de primera persona para identificarse con el

punto de vista de la protagonista, a quien nunca nombra más que como «she» y «the girl». Podríamos pensar, a medida que vamos avanzando por la narración, que los relatos que aquí se entrecruzan representan los pensamientos de la protagonista mientras ella espera a su abogado en la cárcel.

Matar para contarlo

La primera lectura de un texto es, necesariamente, irrepetible. El final de «Emma Zunz» demuestra que el texto no pretende ser un cuento policial, sino más bien un cuento que muestra cómo se elabora el *relato* de un crimen: el móvil, los hechos, la coartada. En «Emma Zunz», el lector observa con asombro cómo ciertos hechos inconexos y aparentemente arbitrarios acaban por tener una función en la trama y, por extensión, en el relato de Emma. Lo que hace funcionar este relato enmarcado es la distinción entre verdad y falsedad que subrepticamente traza el narrador al final: el hecho de que sean falsas «las circunstancias, la hora y uno o dos nombres propios» no contamina de falsedad el relato de Emma, sino que hace a su historia cierta «sustancialmente»⁷.

Curiosamente, el final de «Storyteller» también se basa en la unión de relatos aparentemente inconexos. Como señala Bernard Hirsch⁸, el final del cuento permite enlazar y concluir, simultáneamente, tres historias: la del asesinato de los padres de la protagonista, narrada por la abuela de ésta; la del oso persiguiendo al cazador, narrada por el viejo moribundo, y la del crimen cometido por la protagonista, que será narrado por ella. Sabemos, a partir de la primera de estas historias, que el dueño de la tienda es responsable de la muerte de los padres de la protagonista por venderles alcohol adulterado, mientras que la lectura de «Emma Zunz» no nos permite asegurar que Loewenthal sea el responsable de la muerte del padre de Emma. Por el contrario, la carta firmada por «un tal Fein o Fain» ni siquiera establece que se trate realmente de un suicidio, sino que menciona una ingestión «por error» de «una fuerte dosis de veronal»⁹.

La segunda historia incluida en «Storyteller», la del «cazador cazado», es relevante por varias razones. Por una parte, por su sorpresiva relación con el relato principal: cuando el dueño de la tienda muere persiguiendo a la protagonista, en última instancia le ocurre lo mismo que al cazador que buscaba matar al oso: subestima el poder de su oponente. Por otra parte, porque podemos interpretar que tanto el oso como la protagonista sobreviven debido a que tienen la habilidad de interpretar y vivir armónicamente con su entorno. Recordemos que el tendero muere al caminar sobre el hielo quebradizo, mientras que la protagonista se salva porque conoce a la perfección todos los detalles del paisaje que la rodea.

En este punto es necesario señalar que el paisaje (*landscape*) es, dentro de la cosmovisión Laguna Pueblo, mucho más que un telón de fondo o un conjunto de detalles que le otorgan verosimilitud al relato. De hecho, la idea misma de «realismo» resulta muy limitada cuando pensamos en las narraciones de esta cultura. Como señala la misma Silko, en la mayoría de los relatos Pueblo es más importante el aspecto espacial que la fecha en la que ocurrieron los hechos:

...en el caso de muchas narraciones Pueblo, es imposible determinar qué vino primero: el incidente o la característica geográfica que pide ser llevada a la vida a través de una historia que incluya algún aspecto inusual de la región [...]. Frecuentemente, el elemento fundamental en una narración es el terreno¹⁰.

La tercera historia incluida en «Storyteller» es la del relato del crimen. Esta historia se vincula deliberadamente con la primera debido a la repetición del color rojo. Ese color, que la protagonista ve en forma imprecisa el día de la muerte de sus padres («Había algo rojo tirado en el piso la mañana en que ellos murieron»¹¹), es el mismo color de la chapa que ella usará como referencia para evitar perderse en medio de la nieve y llevar a cabo su venganza. Al igual que en otros relatos del mismo libro, los elementos descartados por la cultura blanca occidental (en este caso, barriles de combustible vacíos) servirán para la lucha y la resistencia de la comunidad indígena.

Cuando el abogado blanco le sugiere a la mujer que declare que todo fue un accidente, ella se niega: «No voy a cambiar la historia, ni siquiera para escapar de este lugar y volver a casa. Tuve la intención de que muriera. La historia debe contarse tal como es»¹². Por supuesto, el abogado no entiende este razonamiento. La discusión entre el abogado y su clienta de alguna

manera refleja dos modos distintos de concebir la verosimilitud de un relato. El abogado sugiere que la mujer elija la opción verosímil, pero falsa; la protagonista, en cambio, insiste en contar la historia tal como ocurrió (aunque suene inverosímil), porque ésa es la única manera de hacer verdadera la historia. Para el personaje no puede existir una verdad a medias, porque el hecho de modificar el relato del crimen, aunque sea en el más mínimo detalle, implicaría negar el asesinato y por lo tanto anular la acción cometida. Podemos afirmar que el abogado razona de un modo similar al que lo hace Emma Zunz desde el comienzo: «No durmió aquella noche, y cuando la primera luz definió el rectángulo de la ventana, ya estaba perfecto su plan»¹³.

Por consiguiente, el tercer relato de «Storyteller», que condenará a la protagonista, es el reverso del que parecería salvar a Emma de la cárcel¹⁴. En «Emma Zunz», el narrador borgeano parece estar mostrando cómo se hace de un relato una ficción y, por extensión, pone así en entredicho *todo* tipo de relato. Hasta el relato más verosímil necesariamente se distancia, en el acto mismo de su narración, de los hechos: es lo que comprueba Funes el memorioso cuando descubre que, para reconstruir un día entero, «cada reconstrucción había requerido un día entero»¹⁵. En «Storyteller», en cambio, el estatuto de ficción carece de importancia. Por el contrario, el narrar una historia hasta el último detalle es lo que permite hacerla verdadera, y ésta debe contarse «sin mentira alguna»¹⁶.

Narrar el crimen es lo que acaba por hacer efectiva la venganza, porque en la cosmovisión de Silko narrar la venganza y ejecutarla son equivalentes e inseparables. De ahí se desprende que el relato del crimen es lo que le hace verdadero, pero también pone en riesgo a quien lo narra. No es casual que el cuento «Storyteller» le dé título al libro, porque refleja el poder que puede tener un relato.

Etnia, debilidad y resistencia

Aunque la palabra no aparece nunca en «Emma Zunz», Borges deja en claro que tanto Emma como Loewenthal son judíos. A diferencia de otros cuentos donde el judaísmo tiene un papel preponderante («El Aleph», «El milagro secreto», «La muerte y la brújula», entre otros), aquí no parece cumplir otra función que la de ubicar a Emma en el lugar del débil (mujer, judía y obrera)¹⁷. Desde ese lugar de debilidad, precisamente, Emma urde los planes de su venganza: «Paradójicamente su fatiga venía a ser una fuerza, pues la obligaba a concentrarse en los pormenores de la aventura y le ocultaba el fondo y el fin»¹⁸. Más adelante, el narrador afirma: «Loewenthal no sabía que ella sabía; Emma Zunz derivaba de ese hecho ínfimo un sentimiento de poder»¹⁹. Beatriz Sarlo señala que Emma, al creer conocer esa verdad, «se coloca en el lugar de la Justicia de Dios»²⁰. Por mi parte, considero que lo que le da el sentimiento de poder a Emma es su capacidad de ficcionalizar o, en términos de Sarlo, de convertir el móvil en atenuante.

El único personaje que contrasta con los judíos en el cuento es el marinero nórdico llegado en el *Nordstjärnan*, de quien el narrador no puede precisar si es «sueco o finlandés»²¹. Esta es otra de las imprecisiones importantes del cuento, ya que el éxito del plan de Emma se basa, en parte, en haber elegido a alguien que no pueda contar lo que realmente ocurrió, y que además sea «más bajo que ella y grosero, para que la pureza del horror no fuera mitigada»²². Por supuesto, como señala Sarlo, Emma no cuenta con que finalmente su coartada se convertirá en el verdadero móvil del asesinato: «No podía no matarlo, después de esa minuciosa deshonra»²³.

A diferencia de «Emma Zunz», la trama de «Storyteller» se basa en la oposición de los Yupik (indígenas de Alaska) con los *Gussuck* (término con el que los Yupik se refieren a los blancos). El conflicto entre ambas culturas aparece casi desde el comienzo del cuento, en la visión profundamente negativa de los internados o colegios pupilo a los que se obligaba a ir a los niños Yupik. Tenemos un indicio de ello en la siguiente cita: «La forma en que su abuela la había abrazado antes de que se fuera a la escuela también había sido una advertencia, porque la vieja mujer no la había abrazado o tocado en años»²⁴. Precisamente cuando la protagonista se va de su casa es que el viejo cae enfermo y comienza a relatar, incesantemente, la historia del oso que ya hemos analizado. Esto significa que, cuando no hay nadie a quien contar y transmitir esas historias, la cultura irremediabilmente corre el riesgo de desaparecer.

A pesar de lo recién afirmado, la oposición tajante entre la civilización blanca y la indígena es demasiado simple y merece problematizarse un poco. Al analizar la primera novela de Silko, *Ceremony*, Mária Averbach afirma:

Esa identidad no es simplemente la del «indio» [...]. Como en todas las literaturas indias de los Estados Unidos, la identidad y las creencias son mixtas. *Ceremony* es una novela de ideas mestizas. Las oposiciones que presenta (típicas de la literatura estadounidense) no son simples, los personajes no pueden clasificarse con facilidad y las dos culturas que se describen no son puras²⁵.

Ya a partir de su primera novela, Silko deja en claro que tanto los blancos como los indígenas pueden ser utilizados indistintamente por lo que ella llama la «brujería»: el conjunto de fuerzas que intentan traer la destrucción al mundo. Desde ese punto de vista, podemos comparar a los amigos de Tayo, quienes mueren al final de *Ceremony*, con la figura del guardia penitenciario en «Storyteller». Al igual que la protagonista de «Storyteller», el guardia es Yupik, pero está occidentalizado. Se resiste a comunicarse con la mujer en el idioma que tienen en común y, más importante aún, forma parte de las fuerzas represivas que en este caso están actuando en contra de las minorías. Podemos leer, en su actitud hacia ella, un sentimiento de culpa que representa también el riesgo de extinción de una cultura entera.

¿Policial o no? Ésa es la cuestión

¿Cuál es la razón por la que cuesta inscribir a estos cuentos dentro del género policial? Principalmente, la ausencia de un detective y de una reconstrucción de los hechos a partir de una investigación. En otras palabras, que los hechos cobren sentido para el lector al final del relato es insuficiente; sobre todo, porque en ambos cuentos sólo tomamos conciencia de que va a haber un crimen cuando llegamos al momento en que éste debe narrarse²⁶.

En un policial sería inadmisibles que el criminal se acuse a sí mismo como lo hace la protagonista de «Storyteller». Sin embargo, lo que este cuento comparte con el policial clásico o de enigma es la confianza en una verdad única. Lo interesante es que esta verdad única pertenece a los Yupik, no a los blancos que buscan imponer su propia cultura y su propia versión de los hechos. En otras palabras, si en el policial de enigma el culpable era, típicamente, el anormal o el desclasado cuyo castigo servía para garantizar el restablecimiento de un orden sociopolítico, en «Storyteller», por el contrario, se demuestra que el castigo que posiblemente recibirá la mujer sirve para denunciar en qué medida la ley del blanco está distanciada de la justicia y es incompatible con la verdad tal como la conciben las comunidades indígenas.

No sabemos, en cambio, hasta qué punto será efectiva la trama urdida por Emma para convencer a los demás de lo ocurrido. Esta imprecisión, que en cierto modo puede ser leída como un final abierto, es otra de las tantas incertidumbres que deja entrever el cuento, y que parecen llevar dentro de sí una ironía trágica: si hasta el narrador debe elaborar conjeturas a medida que narra, esto significa que la verdad última, el relato auténtico de los hechos tal como ocurrieron, es absolutamente inaccesible.

Bibliografía

- ~AVERBACH, Mária, «*Ceremony*: una novela y mil historias», en *Inter litteras. Revista de la Sección de Literatura en Lenguas Extranjeras*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, n.º 6, 1997.
- ~BORGES, Jorge Luis, *El Aleph*, Barcelona, Alianza, 1997.
- ~BORGES, Jorge Luis, *Ficciones*, Barcelona, Planeta DeAgostini (Biblioteca La Nación), 2000.
- ~BORGES, Jorge Luis, *Obras completas II (1952-1972)*, Buenos Aires, Emecé, 2004.
- ~GRAULICH, Melody (Ed.), «*Yellow Woman*»: *Leslie Marmon Silko*, New Jersey, Rutgers University Press, 1993.

- ~MAIER, Linda S., «What's in a Name? Nomenclature and the Case of Borges 'Emma Zunz'», en *Variaciones Borges. Revista del Centro de Estudios y Documentación Jorge Luis Borges*, n.º 14, 2002.
- ~ORTIZ, Simon J. (Ed.), *Speaking for the Generations. Native Writers on Writing*, Tucson, The University of Arizona Press, 1998.
- ~PIGLIA, Ricardo, *Formas breves*, Buenos Aires, Temas Grupo Editorial, 1999.
- ~SARLO, Beatriz, «El saber del cuerpo. A propósito de "Emma Zunz"», en: *Variaciones Borges. Revista del Centro de Estudios y Documentación Jorge Luis Borges*, n.º 7, 1999, p. 239, n. 5. También disponible en: *Borges Studies Online*. On line. J. L. Borges Center for Studies & Documentation. <http://www.borges.pitt.edu/bsol/bsez.php>.
- ~SILKO, Leslie Marmon, *Storyteller*, New York, Arcade Publishing, 1981.

Notas

- ¹ PIGLIA, Ricardo, «Nuevas tesis sobre el cuento», en *Formas breves*, Buenos Aires, Temas Grupo Editorial, 1999, p. 103.
- ² BORGES, Jorge Luis, «Prólogo» a *Elogio de la sombra*, en *Obras completas II (1952-1972)*, Buenos Aires, Emecé, 2004, p. 353.
- ³ PIGLIA, *op. cit.*, p. 110 y ss.
- ⁴ BORGES, Jorge Luis, «Emma Zunz», en *El Aleph*, Barcelona, Alianza, 1997, pp. 72-73. Las cursivas son mías.
- ⁵ *Ibid.*, p. 76.
- ⁶ En el marco del resto del libro, quizás podríamos aventurar que se trata de *la narradora*.
- ⁷ BORGES, «Emma Zunz», p. 76.
- ⁸ HIRSCH, Bernard A., «'The Telling Which Continues': Oral Tradition and the Written Word in Leslie Marmon Silko's *Storyteller*», en GRAULICH, Melody (Ed.), «*Yellow Woman*»: *Leslie Marmon Silko*, New Jersey, Rutgers University Press, 1993, pp. 156-157.
- ⁹ BORGES, «Emma Zunz», p. 68.
- ¹⁰ SILKO, Leslie Marmon, «Interior and Exterior Landscapes. The Pueblo Migration Stories», en: ORTIZ, Simon J., *Speaking for the Generations. Native Writers on Writing*, Tucson, The University of Arizona Press, 1998, pp. 11-12. La traducción es mía.
- ¹¹ SILKO, Leslie Marmon, «Storyteller», en: *Storyteller*, New York, Arcade Publishing, 1981, p. 27. La traducción es mía.
- ¹² *Ibid.*, p. 31. La traducción es mía.
- ¹³ BORGES, «Emma Zunz», p. 70.
- ¹⁴ En este sentido, difieren las interpretaciones de Piglia y Sarlo. Mientras que el primero indica que, a través de su relato Emma «teje [...] una trama criminal destinada a un interlocutor futuro (la ley) a quien engaña y confunde y para quien construye un relato que ningún otro podrá comprender» (*op. cit.*, p. 114), Sarlo señala que «según la legislación argentina, el hecho de que Loewenthal hubiese violado a Emma no es directamente un atenuante, si la muerte de Loewenthal se produjo después de consumada la violación y no como forma de defensa propia durante el intento. Por otra parte, si la estratagema de Emma fuera descubierta, el armado de las circunstancias atenuantes probaría la figura de la premeditación». («El saber del cuerpo. A propósito de 'Emma Zunz'», en *Variaciones Borges. Revista del Centro de Estudios y Documentación Jorge Luis Borges*, n.º 7, 1999, p. 239, n. 5. También disponible en: *Borges Studies Online*, On line, J. L. Borges Center for Studies & Documentation, <http://www.borges.pitt.edu/bsol/bsez.php>).
- ¹⁵ BORGES, Jorge Luis, «Funes, el memorioso», en: *Ficciones*, Barcelona, Planeta DeAgostini (Biblioteca La Nación), 2000, p. 123.
- ¹⁶ SILKO, «Storyteller», p. 26. La traducción es mía.
- ¹⁷ Al respecto, cf. BELL-VILADA, Gene H., *Borges and His Fiction: A Guide to His Mind and Art*, Chapel Hill, U. of North Carolina Press, 1981, p. 186. Citado por: MAIER, Linda S., «What's in a Name? Nomenclature and the Case of Borges 'Emma Zunz'», en *Variaciones Borges. Revista del Centro de Estudios y Documentación Jorge Luis Borges*, n.º 14, 2002, p. 80.
- ¹⁸ BORGES, «Emma Zunz», p. 74.
- ¹⁹ *Ibid.*, p. 70.
- ²⁰ SARLO, *op. cit.*, p. 241.
- ²¹ BORGES, «Emma Zunz», p. 73.
- ²² *Ibid.*, p. 72.
- ²³ *Ibid.*, p. 75.
- ²⁴ SILKO, «Storyteller», p. 20. La traducción es mía.
- ²⁵ AVERBACH, Mária, «*Ceremony*: una novela y mil historias», en: *Inter litteras. Revista de la Sección de Literatura en Lenguas Extranjeras*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, n.º 6, 1997, s/p.
- ²⁶ La literatura latinoamericana, al igual que la norteamericana, carece de una distinción que podría ser útil para leer «Emma Zunz» y «Storyteller»: lo que la teoría literaria alemana denomina *Kriminalgeschichte* (Relato del crimen) frente al *Detektivgeschichte* (Relato detectivesco o, propiamente, relato policial). Aunque desgraciadamente no hay traducciones de esta teoría al español, sería interesante aplicar estas categorías a una lectura futura de estos y otros relatos de la tradición literaria latinoamericana y norteamericana. Debo estas aclaraciones a Mariela C. Ferrari.

Un depósito para Jean Cocteau

Laura Valeria Cozzo

UBA / IESLV J. R. Fernández

H. W. Auden afirmó que, para poder reunir todas las obras de Jean Cocteau, no alcanzaría con una biblioteca sino que se precisaría un depósito. Y de enormes dimensiones. Por cierto, si hubo un artista que no se limitó a las clasificaciones de géneros que atraviesan el campo de las artes fue justamente este *touche à tout*, un encantador de las palabras, las imágenes y los sonidos. Si bien fue gracias a la literatura que llegó a ocupar un sitio entre los inmortales, no hubo disciplina artística a la que no se hubiese consagrado entusiasta y, en todos los casos, de manera muy prolífica.

Los novelistas, cuenta Cocteau, le preguntaban por qué llevaba a cabo puestas teatrales; los poetas, por qué filmaba películas; los dibujantes, por qué escribía. Él les respondía (y, al mismo tiempo, se lo contestaba a sí mismo como para autojustificar sus elecciones): para esparcir sus semillas por todas partes. Otra respuesta que ha brindado: para que su obra supere la prueba por nueve, es decir, que logre satisfacer a las nueve musas.

Muchos y diferentes entre sí son los artistas que han dejado su huella en la obra de Cocteau. Con algunos tomó contacto siendo muy joven, con tan sólo 19 años. Este mimado niño prodigio en busca de una poética personal había logrado fascinar al actor rumano Édouard de Max, quien organizó una lectura de sus poemas. Por ese entonces, ya se paseaba provocativamente por las calles parisinas, codeándose con grandes personalidades como Catulle Mendès, la Comtesse de Noailles o Marcel Proust. Hasta ese momento, confesaría muchos años después, creía ingenuamente que la poesía era un juego, de la que sólo percibía la parte encantadora, sin sospechar todavía la existencia de algo más profundo y terrible: el que, como una mantis religiosa, la poesía devorase al amante poeta. Recién cuando lo supo, descubriendo en qué consistía realmente, decidió dejar de perder el tiempo. Enterrando para siempre sus poesías de juventud a las que consideraría más tarde como absurdas (las excluyó de sus obras completas), se vinculó con artistas que iban a abrirlo a nuevas formas de llevar a cabo la creación artística.

¿Cuándo tuvo lugar esta ruptura? Si bien se había ya iniciado en la literatura, estas primeras influencias que lo harían romper con su incipiente producción anterior no provinieron del ámbito de las letras. Uno de ellos fue Serge Diaghilev, el fundador de los Ballets Rusos, quien lo introdujo en el círculo del ballet y el teatro. El empresario fue, según el poeta, quien lo despertó con un toque de atención que no dejaría de resonar en sus oídos hasta el día de su muerte: «étonne-moi». Este desafío lo apartó de una carrera literaria superficial que tanto éxito le había traído ya sin embargo y lo catapultó a entrar por segunda vez en el mundo del arte pero ahora con un estilo diferente, anticonformista y desconcertante, «surrealista» (término acuñado por Guillaume Apollinaire para poder calificar de alguna forma a *Parade*, ese ballet irracional con el que sorprendió a Diaghilev, el primero mas no el único ballet que lo involucró ya que, en 1946, el bailarín y coreógrafo Roland Petit realizó *Le Jeune Homme et la Mort*, sobre otro texto suyo).

Otra influencia para su nuevo estilo, que se remonta a la misma época, la de los Ballets Rusos, provienen de la música. En Eric Satie, Cocteau observó líneas nítidas, precisas, que iban contra el impresionismo musical dominante en aquel momento, lo que le permitió proyectar un retorno a lo exacto, lo lineal. Satie es descrito como un egoísta, cruel y maniático: egoísta, porque tan sólo pensaba en su música; cruel, por el ardor con el cual defendía su obra; y maniaco, por la obsesión con la que pulía sus composiciones. Tras componer *Parade*, ambos formaron el grupo de «Les Six», en el que también participaban Georges Auric, Louis Durey,

Arthur Honegger y Germaine Tailleferre y más tarde se unieron Francis Poulenc y Darius Milhaud. Se caracterizarían por abrazar el Neoclasicismo, un movimiento que intentaba un regreso a las estructuras musicales del clasicismo vienés del siglo XVIII (como Mozart, Haydn o Beethoven) pero desde una óptica contemporánea, coloreándolas con el jazz (recordemos que Cocteau fue quien lo introdujo en París), ritmos trepidantes y ciertas disonancias imposibles. Colectivamente sólo llevaron a cabo dos obras, una de ellas fue el ballet *Les Mariés de la Tour Eiffel*, sobre texto de Cocteau y estrenado en junio de 1921. Por su parte, Ígor Stravinsky fue el primero que le enseñó a insultar los hábitos, a contradecir las costumbres, tanto las buenas como las malas, para lograr que el arte (re)viva y no limitarse a convertirlo meramente en un juego. Según Blas Matamoro, el estilo depurado de Cocteau influiría a su vez en el despojamiento neoclásico de Stravinsky que puede apreciarse en la ópera *Oedipus Rex* de 1927, basada en el texto del primero.

Su máxima influencia en cambio provino del ámbito de las artes plásticas. Este encuentro capital tuvo lugar en 1916 cuando conoció a Pablo Picasso, el pintor menos literario. Él se convirtió en su Orfeo: aquel que logró ir al encuentro de los objetos y llevarlos a dónde quiso, resignificarlos extrayéndolos del mundo cotidiano. Uno de los objetivos que se propuso Cocteau en su obra fue, al igual que Picasso lo hacía con las imágenes visuales, conseguir que las frases de todos los días (como el «à table!» de Eurydice) fuesen transportadas a un mundo distinto (en este caso, que al igual que esta frase cotidiana, también resonase familiar el ir a buscar a un ser amado a los infiernos: el encuentro de dos mundos aparentemente heterogéneos que se pulverizaran uno al otro).

Según Picasso, el artista debía correr más veloz que la belleza. Si corriese a la misma velocidad, su obra sería un pleonasma, como una tarjeta postal. Si fuera más despacio, sólo sería un mediocre. Mas si corriese más rápido, si bien en un principio sus obras pareciesen feas, ellas obligarían a la belleza a alcanzarlas y, una vez que esto suceda, se podría apreciar en ella a una belleza definitiva. Eso podría explicar cómo *Parade* (con vestuario y escenografía de Picasso) haya provocado un escándalo cuando fue estrenado en 1917 y obtuviera un gran suceso años después.

Cocteau tomó las ideas de su Orfeo para trasladarlas a su quehacer artístico: si éste desplazaba en un cuadro un ojo para impregnar de vida al retrato o provocar coaliciones entre los elementos para dar al espectador la sensación de una pluralidad de enfoques, él intentó desplazar una palabra en un texto para devolverle al mismo un poco de frescura, lo cual, sin embargo, consideraba más difícil de lograr. La influencia del cubismo en el estilo literario de Cocteau fue observado por Fifield: su escritura puede relacionarse con lo facetado, los reflejos, la cristalización, con el cubo.

Las artes plásticas y la escritura están íntimamente vinculadas en su obra pues a este artista total le encantaba dibujar, gran parte de su obra está integrada por dibujos sobre diversas superficies. Ilustró muchos libros, tanto la portada como las litografías de su interior. Siguiendo el artículo de Pedro Pardo, podemos realizar una clasificación de algunas obras literarias según la relación que se establezca entre el texto y sus ilustraciones. En primera instancia, hubo dibujos que dieron origen al texto literario que lo acompañan. Este fue el caso de *Le Potomak*, cuyas ilustraciones datan de 1912-1913 mientras el libro fue editado recién en 1919. Al comienzo, los Eugène y los Mortimer fueron apareciendo en el papel, delineados de manera no premeditada, y luego, inspirado por el aspecto de estas criaturas fantásticas, su creador le agregó el texto que reforzaría el carácter alucinatorio e irreal de estos monstruos. Por lo contrario, los *Dessins en marge du texte des Chevaliers de la Table Ronde* aparecieron cuatro años después que el texto de la obra teatral, en cuyos márgenes fueron realizados y cuya dimensión anecdótica, a diferencia de los 60 *dessins pour 'Les Enfants Terribles'*, trascienden para sumergirse en el imaginario caballeresco. En el primero de estos dos últimos textos, el dibujo acompaña al proceso de redacción del texto; en el otro, lo precedía algunos años. Esto mismo sucede con la edición ilustrada de 1957 de *La voix humaine*, escrita 27 años antes. En su obra también encontramos dibujos (casi) sin textos. Ese es el caso de *Maison de Santé*, que presenta 31 dibujos de inspiración expresionista con, a lo sumo, muy breves epígrafes que refuerzan lo transmitido por la imagen a la que acompañan y que conservan el mismo significado que el texto literario con el que se relacionan, *Opium. Journal d'une désintoxication* (que cuenta, sin embargo, con sus propias ilustraciones, donde cuerpos desmembrados transmiten una violencia que está ausente en las palabras que acompañan). También podemos mencionar algunas colaboraciones con otros artistas. Por un lado, Cocteau redactó los poéticos epígrafes para *Maalesh*, el libro de fotografías que Etienne Sjev había tomado en Egipto y que se puede vincular con su propio *Maalesh. Journal d'un journée de théâtre*, pues tanto este libro como el texto que acompaña a las fotografías tuvieron como origen el mismo suceso: la gira teatral realizada por Egipto, Líbano y Turquía en 1949. Por el otro, colaboró en las ilustraciones de *Pan, Annuaire du luxe à Paris*, el libro que el polifacético Paul Poiret editó en 1928. Un caso especial lo constituye *Le livre blanc*, texto que

ilustró aunque nunca se reconoció como su autor para que no quedase este texto encuadrado como relato autobiográfico.

Mas sus ilustraciones trascendieron las páginas de los libros y fueron más allá de las bibliotecas. Escribir era para él una forma de dibujar en la que los elementos se enlazaban de otra manera, el dibujo se convertía en otro empleo de la escritura, de allí la sensación de que al dibujar, escribía, y viceversa. Respecto de su método de dibujo, Cocteau lo relaciona con la improvisación del jazz: su uso del color, a veces imperceptible, se relaciona con el saxo en las composiciones de Charlie Parker. Una de las obras en las encontramos esta relación entre ambas disciplinas es la decoración de la *Sala de matrimonios* de la Mairie de Menton. Durante dos años, realizó los frescos que cubren aún sus muros con imágenes inspiradas en historias de amor paganas como la de Orfeo y Eurídice para inspirar a los flamantes esposos. No quiso realizar este trabajo como pintor sino como escritor, de allí esas líneas que van dando forma a las imágenes como una especie de escritura desatada. Lo que se destaca es la línea de la vida: al dibujar, desataba y reanudaba de otra manera la escritura, produciendo una línea viva que aseguraba la belleza del conjunto. Otra expresión de arte de inspiración pagana fue lo realizado también en la Villa Santo Sospir, la propiedad de su amiga Francine Weisweiler en Saint-Jean-Cap-Ferrat. Su primera gran decoración mural tuvo lugar durante los veranos de 1950 y 1951, cuando fue invitado a descansar en la Villa tras la agotadora filmación de *Les Enfants Terribles*. Allí se dedicó a decorar libremente las blancas paredes de la casa, a su total albedrío, sin la sensación de que alguien juzgase el fruto de su labor, tatuándola como si de la piel de un ser vivo se tratase. Empezó por las puertas y hasta en los rincones más recónditos, como el descanso de la escalera que lleva a las habitaciones. Las imágenes elegidas para adornar las distintas salas se inspiraban aquí también en la mitología grecolatina: «la sala de Diana» (cuya representación del mito de Acteón fue inspirado por las bañistas de Renoir), «la sala de los machos cabríos» (en la que se alojó el artista), «la sala del mito de Narciso» (también conocida como «sala de Eco», ocupada por Edoard Dermit), e incluso un mito recurrente en su obra como el de Orfeo reapareció en las decoraciones del jardín.

Frente a la propuesta de un arte para el arte en sí o de un arte para el pueblo, Cocteau proponía un arte para Dios y esa idea no podría plasmarse mejor que en las decoraciones que realizó para dos capillas, la de Saint-Pierre, en Villefranche-sur-Mer y la de Saint-Blaise-des-Simples, en Milly-la-Forêt, donde descansarían sus restos. La primera es también conocida como «Chapelle Cocteau», pues fue él quien la renovó en 1956. Allí pintó coloridos frescos de inspiración muy libre que representan al santo patrono de los pescadores pero también temas populares, relacionados con la vida de estos, como el homenaje a los gitanos de Saintes-Maries de la Mer; ángeles sin rostro, hipocampos flotantes y ojos sin cuerpo se destacan en todos los rincones. En la segunda, Cocteau decoró con vitrales y frescos que representan la Resurrección pero también las plantas medicinales simples, como la menta, la valeriana o la belladona. También realizó un mural en Notre-Dame de Francia en Londres, el cual fue finalizado en 1960. Tan libre como todas sus representaciones bíblicas, la figura crucificada que se encuentra en el centro se aprecia desde las rodillas hacia abajo, por lo que, aunque suponemos que se trata de Jesucristo, nada nos indica que estemos en lo cierto. A los pies de la cruz encontramos una rosa-cruz y, entre los personajes que se aprecian al fondo de la escena, de espalda a la cruz, encontramos al artista. Una obra que dejó inconclusa fue la Chapelle Notre-Dame-de-Jérusalem en Fréjus, diseñada por él pero terminada por su heredero Édouard Dermit, donde también se incluyó en la representación de la Última Cena, esta vez junto a Jean Marais.

Si bien también escribía, Cocteau prefería el trabajo manual porque creía participar así mejor de los asuntos terrenales, era por ello que se aferraba más a éste en el viaje que lo llevaba a la muerte. Nada que pudiera hacer con las manos le fue ajeno. Así lo testimonian los cientos de cerámicas y joyas que creó, desde diseños para platos decorativos de comercialización relativamente masiva hasta la espada realizada por Cartier que lució en su ingreso a la Académie française y en la que quiso representar todas las artes por él cultivadas. Desde piezas más

selectas hasta productos más populares, los trabajos manuales de Cocteau atravesaron todos los círculos sociales, como su Marianne impresa en las estampillas postales.

Su incursión en el cine logró extender su fama, incluso su público. Esto último no se dio respecto de todos sus filmes, ya que algunos de ellos como *Le Sang d'un poète* o *Le Testament d'Orphée* no encontraron su público en su momento (no porque ambas películas estuvieran adelantadas a su época, sino, como afirmaría su realizador, porque ésta estaba atrasada a sus obras). Como consideraba que los modos de comunicación eran lamentablemente convencionales, decidió superar estas restricciones (por otro lado, imprescindibles, porque no encontraría sino un desafío a superar) buscando los medios de expresión de otras disciplinas, no sólo las artes plásticas sino también el cine. El séptimo arte fue un vehículo para reflejar lo mágico tal como él lo percibía, para mostrar aquello que no impactaría al receptor de igual forma si se lo enunciaba simplemente con palabras: ¿acaso impresionaría con la misma intensidad contar que un hombre entra en un espejo que mostrárselo? Si tanto amaba Cocteau el cine era porque sentía que éste le permitía lograr aquello que consideraba un prodigio: que la historia no se narrase meramente sino que se la viviese, que se volviese visible lo invisible y se objetivasen las abstracciones más subjetivas.

Una posible clasificación para su obra cinematográfica podría ser de acuerdo a su temática. Por un lado, en algunas obras fílmicas puso especial énfasis en la reflexión teórica sobre el arte en general y el cine en particular. Este suponemos que fue el tema de su primer cortometraje *Jean Cocteau fait du cinema*, realizado en 1925 pero jamás exhibido y cuya única copia se extravió. Su primer largometraje, filmado cinco años después, *Le sang d'un poète*, de corte experimental, contenía el germen del resto de su obra, presentando aquellos temas recurrentes de su obra como los recuerdos de infancia, la muerte, los espejos y las estrellas así como el sufrimiento del poeta frente al proceso de la creación artística. Los hechos se encadenaban con una lógica que escapaba de toda linealidad y que imitaba a los mecanismos del sueño. Su último largometraje, *Le testament d'Orphée* volvió sobre los mismos temas que ya habían aparecido en la ópera prima, un verdadero testamento bajo forma de declaración de amor al cine, en el que se reflexionaba sobre el arte y la creación en general. La misma temática abordó *Jean Cocteau s'adresse à l'an 2000*. Realizado en 1962, Cocteau reflexionaba sobre su juventud y la de los años 60, hablándoles a los jóvenes del siglo venidero. Además de comparar las mentalidades de las diferentes generaciones, evocaba todo lo que para él representan la poesía, el rol del artista y la noción de genio, la necesidad que sentía de trabajar con la manos, no sólo de pintar, y medita sobre cómo la intolerancia y la incomprensión (sobre todo religiosa) han detenido el progreso de la Humanidad. La reflexión artística estaba presente en *La Villa Santo Sospir*, donde mostró el trabajo realizado en esta propiedad de la Côte-d'Azur, explicando su proceso de creación mientras discurría sobre la función del arte y los artistas.

En otras obras, en cambio, la historia narrada adquiría más relevancia que en las antes mencionadas. Es interesante remarcar que ningún argumento fue originalmente escrito para ser filmado sino que siempre hubo un relato precedente, ya sea propio o ajeno. Orphée revisitó el mito clásico modernizándolo (la Princesa aparecía acompañada por dos motociclistas, que recibían órdenes mediante mensajes a través de la radio) y enriqueciéndolo con una simbología muy personal (la función de los espejos como puertas que conectaba con el mundo de la muerte). También realizó cambios respecto del argumento original: la Princesa, enamorada del poeta, se sacrificaba para que éste conservase la vida de su amada, a quien bajaba dos veces a buscar al inframundo; pero también de la obra propia de 1926, según lo exigía la versión cinematográfica. Dirigida a lo que perdura de niño en cada adulto, *La Belle et la Bête* presentó un cuento tradicional, pero a la historia contada por Jeanne-Marie Leprince de Beaumont le agregó un segundo argumento, el del pretendiente de Belle que, intentando ingresar en la mansión de Bête, era alcanzado por una flecha de fuego, que lo transformaba en bestia e invertía la maldición original. Otra historia tradicional adaptada fue la leyenda de Tristán e Iseo, sobre la cual Cocteau escribió el guión para *L'Éternel retour*. Más contemporáneo, el cortometraje *Coriolan* se basaba en la obra teatral de William Shakespeare. Filmado durante varios fines de semana en la propiedad

de Milly-la-Forêt, nunca fue estrenado y representó para su realizador su obra maestra desconocida. Casualmente dos años después de *Coriolan*, Bertolt Brecht presentó *Coriolanus*, su adaptación de la obra inglesa. *Ruy Blas*, guión inspirado por la obra de Victor Hugo, presentaba temas recurrentes como el doble, el amor imposible o la fatalidad. También adaptó textos suyos, como las obras teatrales *L'Aigle à deux têtes* y *Les Parents Terribles* (cuyas versiones fílmicas dirigió) o sus novelas *Thomas l'imposteur* y *Les Enfants terribles* (dirigidas por otros a partir de un guión suyo). Cocteau consideraba que la pantalla recobraba esa fuerza de lo escrito que el escenario había diluido: en *Les Parents terribles*, el movimiento de los personajes (y las cámaras) que iban de una habitación a otra transmitía mejor la sensación de encierro que debía desprenderse del texto teatral, ese encierro que se respiraba en esos pasillos de las casas que lo habían obsesionado en su infancia, aquellas de las que nunca se salía. También realizó la dirección de fotografía (no acreditado) de *Un chant d'amour*, el cortometraje de Jean Genet y actuó en varios filmes, como *8x8: A chess sonata in 8 Movements* de Hans Richter.

Una lista como ésta permite observar cómo las diferentes disciplinas se entrecruzan en el conjunto de la obra de Cocteau. ¿Qué es lo que le da unidad? Para él todo era poesía: poesía gráfica, poesía crítica, poesía de teatro, poesía cinematográfica... Cada obra no era un híbrido en el que se cruzaban meramente varios lenguajes artísticos sino que éstos eran los elementos que ésta requería para dar forma a su singularidad y, con ella, a la totalidad. El conjunto de la obra se convertía así en un arte total que trascendía los límites de cada disciplina e invitaba a una manera de crear, a un arte libre que fuera más allá de las etiquetas porque su función las excedía: vía de exploración y conocimiento de la condición humana y de verdades trascendentes, la poesía, omnipresente, debía vencer el espíritu de destrucción de los tiempos actuales, embellecer todo aquello que otros soñasen con destruir, porque tal vez así el amor del poeta por su trabajo lograra salvarnos frente a las bombas.

Bibliografía

- ~AA.VV., *Cocteau: Catalogue de l'exposition «Jean Cocteau, sur le fil du siècle»*. Paris, Centre Pompidou, 2003.
- ~COZARINKY, Eduardo, *Jean Cocteau: autoportrait d'un inconnu*, Paris, Ministère des Affaires Etrangères, 1983.
- ~FARGIER, Jean-Paul, *Cocteau et compagnie*, Paris, Ministère des Affaires Etrangères, 2006.
- ~FIFIELD, William, «Jean Cocteau», *Confesiones de escritores. Narradores 1*, Buenos Aires, El Ateneo, 1996. Trad. de Mirta Rosenberg.
- ~FRAIGNEAU, André, *Cocteau*, París, Seuil, 1957.
- ~MATAMORO, Blas, «Baudelaire, Cocteau, Stravinsky» en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 2009.
- ~PARDO, Pedro, «Jean Cocteau, el dibujo y la escritura: una glosa», en *Estudios de Lengua y Literatura Francesas*, N° 6, 1992.

Antonio Tabucchi, su obra y el cine: la cuestión de la adaptación

Alexandre Cruz

El vínculo que a lo largo de los años el cine ha establecido con la poética de Tabucchi es ciertamente indiscutible. La cantidad de textos adaptados quizá pocos escritores pueden igualarla; está por ejemplo, «Nocturno hindú» dirigida por Alain Corneau en 1989, «La línea del horizonte» llevada al cine por el director brasileiro Fernando López en 1993, «Réquiem» en 1998, dirigida por Alain Tanner y la más reciente «Dama de Porto Pim» que aparece en 2001 del cineasta Toni Salgot. El análisis que se hará aquí es sobre el film «Sostiene Pereira» que aparece en 1995 y es dirigida por Roberto Faenza con la actuación del siempre reconocido actor italiano Marcelo Mastroianni. Sin embargo, antes de entrar en el análisis es necesario aclarar el criterio que sigue este trabajo para poder sostener el proceso comparativo de dos lenguajes que se reconocen diferentes pero al mismo tiempo similares como lo son el cine y la literatura.

El estudio del paso de un texto literario al cine puede ser un trabajo algo conflictivo debido al riesgo que implica tratar de comparar las dos expresiones sin caer en un purismo estético desde donde se valore una expresión por sobre la otra, o se pretenda una transposición fiel y absoluta. Plantear este trabajo desde esta postura sería ir en contra de lo que el propio escritor entiende al momento de pensar la relación entre ambas. En una entrevista hecha en 2008 para la universidad de Murcia, Tabucchi dice

El cine y la literatura son hermanos: los dos cuentan historias. Uno lo hace con las palabras y el otro con las imágenes. Al cine le corresponde la décima musa, y de las diez musas, cine y literatura son las más cercanas. En ambos casos se trata de contar una historia. El cine ha influido profundamente en la manera de contar del siglo XX. La modernidad de la literatura, es una manera muy distinta a la que se escribía en el siglo XIX. La literatura del siglo XX tiene una especificidad que el siglo XIX no tenía. Ahora no podemos pensar en Balzac o Tolstoy. Lo que hoy escribimos en nuestras novelas, en nuestros cuentos, se lo debemos en gran parte al cine.

Por lo dicho aquí, el trabajo sobre las películas nombradas no podría hacerse desde un punto de vista categórico que ponga en conflicto la unión entre ambos lenguajes que con el paso de los años se ha hecho evidentemente más fuerte. Por lo cual este trabajo adopta la perspectiva de Carmen Peña-Ardid, quien sostiene que

La comparación cine-literatura sólo es posible a partir de la problemática del plano del contenido. Dentro de dicho plano y trascendiendo tanto el aspecto lingüístico del discurso literario como el aspecto audiovisual del discurso fílmico, suele admitirse que la configuración narrativa y el desarrollo argumental de una fábula serían elementos *comunes* y *comparables* entre el cine de ficción y la novela. El paralelismo se circunscribe generalmente al ámbito de la historia y al del contenido del relato.¹

Al mismo tiempo esta escritora también revela, en el mismo texto, que el paso de la literatura al cine supone una transformación no sólo de los contenidos semánticos sino también de la temporalidad, del espacio de la enunciación y de los instrumentos estilísticos que constituyen la totalidad de la obra que al mismo tiempo sufre una reducción y condensación de escenas y diálogos que muchas veces de manera drástica. El film de Faenza, cabe decir, logra una adaptación casi perfecta de la novela de Tabucchi, más allá de que existen elipsis, cambios en la tipología de los personajes y algunas modificaciones espaciales que no son relevantes para el análisis, dado que no constituyen el trastocamiento de elementos significativos para el argumento; se dará relevancia sí a aquellos cambios que se consideran fundacionales de la obra de Tabucchi.

Entonces, para no generalizar ni disgregar, se circunscribirá todo al trabajo sobre tres cambios: el primero está vinculado al comienzo de la película y de la novela, en donde se verá que el personaje empieza a moldearse de manera diferente, cambio que inevitablemente altera su caracterización. El segundo cambio está relacionado con la construcción del discurso acerca de Europa en un diálogo con un amigo, y por último el desarrollo de situaciones y acciones en el film que en la novela pertenecen al plano de los supuestos. A su vez analizaré dos logros de la película: la introducción de una canción que se reitera, y la incorporación de una propaganda en una escena.

En este texto, como en muchos de los relatos del escritor, existe siempre una evolución argumental evidente; es decir, los cambios siempre son profundos, todo lo incluido en el relato tiene una primera motivación que en muchos casos se corre de lo evidente para construir un segundo espacio que admite otra lectura que muchas veces es de mayor complejidad. La escritura de Tabucchi funciona como un sistema en donde cada una de los elementos cumple su función en relación con el resto por lo que la alteración de un elemento, puede decirse, altera en mayor o menor medida al resto.

Ahora bien, la película comienza con el personaje principal, Pereira, caminando por una calle de Lisboa leyendo un diario, acompañado por una voz en off que se ocupa de contar cómo es que Pereira descubre a Rossi, un joven con el que establecerá un vínculo tan profundo que producirá un cambio radical en Pereira, en su forma de relevar el pasado y su manera de enfrentar el futuro y la cotidianidad, además de relatar lo que el personaje piensa con respecto a la muerte y lo que esa idea genera en él. En la novela, en cambio, Pereira no está leyendo el diario mientras pasea por una calle de Lisboa un día soleado, por el contrario, está encerrado en su oficina del periódico en el que trabaja. Esto en la novela es un hecho particular y relevante al mismo tiempo: es en esa quietud en donde Pereira expone una profunda e insistente reflexión sobre la muerte poniendo en evidencia el temor obsesivo. La primera parte es puro pensamiento, lectura y escritura (cuando copia una parte del texto de Rossi que está leyendo en donde se vincula la muerte con la vida de forma directa). El comienzo de la novela de Tabucchi marca de manera rotunda la característica del personaje que resiste todo el texto pero que domina fundamentalmente la primera parte: la pasividad frente lo que se está percibiendo. Este cambio en el espacio fundacional del texto significa también trastocar las características iniciales que hacen que el personaje sea quien es y se transforme en quien se transforma. En la novela es clara la construcción psicológica de Pereira por lo que su reducción y la puesta en acción al personaje en otro contexto bien diferente como lo es la movilidad de una caminata en oposición a la quietud de una habitación, planta al personaje en otro lugar y bajo otro sistema que no parecería ser el construido por Tabucchi.

Por otra parte, la voz en off que se oye a lo largo de toda la película parecer ser la responsable de llevar a cabo lo que en la novela es una insistente expresión «Sostiene Pereira», reiteración que en el texto funciona como el ámbito en el que se inscribe la novela: la confesión. De hecho, el subtítulo del texto es «una confesión»: esto remite a un momento del relato ulterior al tiempo de los sucesos que se están narrando y que al mismo tiempo refuerza el posicionamiento ideológico ya que Pereira está dando testimonio de lo sucedido, de lo visto y lo vivido, del abuso de poder. Esto lo conduce una actitud de compromiso que va elaborando de forma progresiva; sin embargo, esa voz, por momentos no cumple otra función más que la de contar los hechos como un narrador observador alejándose del espacio testimonial, falseando, en alguna medida, el momento posterior en el que se da el relato.

La otra modificación está en el relato explícito de situaciones que en la novela son sugeridas o matizadas. En una entrevista el escritor dice «mi narración está llena de huecos, de saltos, y eso es complicado para el director, el cine no aguanta los huecos, tiene que rellenarlos. La imagen necesita de la imagen, no del vacío.» Esto vendría a justificar la explicitación que se hace de algunos hechos que en la novela responden a otra lógica, no decir o no aclarar o ser dubitativos también forma parte del concepto macro: la representación del régimen totalitario salazarista que todo lo controla y lo subordina, pero más allá de esta justificación vale marcar lo que es dicho por sobre lo sugerido. A poco de haber empezado la película Faenza incluye una escena que en la novela no es relatada, aparecen unos soldados golpeando violentamente a un grupo de personas. La hostilidad que reproduce esa escena en la novela no es algo demasiado detallado debido a que el vínculo del personaje con el entorno tampoco es algo muy claro aún, lo mismo sucede cuando en el primer encuentro que tiene Pereira con un cura amigo suyo, aparecen en el discurso del personaje ideas que sólo quedaban en el dominio del pensamiento y que se vuelven enunciado recién cuando ya está promediando la novela. Hacen que el personaje las diga tan pronto modifica un concepto sobre el que se trabaja: la relación con lo dicho y lo silenciado,

con lo conocido y lo ignorado. Algo similar ocurre con el personaje de Marta, la novia de Rossi, cuando en realidad la puja ideológica y el vínculo entre ambos en la novela es bastante conflictivo y oscilante, en la película esto se inclina hacia una relación ciertamente ríspida haciendo de Marta un personaje ideológicamente radicalizado. Por su parte, también se introduce en el discurso de Pereira un anticipo sobre la importancia que tendrá la amistad casi paternal que mantendrá con Rossi, cuando eso, más allá de que sea imaginable, es una afirmación que va elaborando el lector a medida que avanza en la lectura.

Otro cambio ocurre en un diálogo con un amigo en un recorrido en auto que hacen juntos. La larga reflexión y discusión acerca de la construcción del estado político europeo confirma la postura de ambos: por un lado demuestra el afianzamiento que va ocurriendo en Pereira y por otro construye el discurso del Otro, del que es espectador pasivo frente a lo que claramente pasa en el continente. El recorte que en la película se hace de ello le quita la profundidad y los alcances de cada uno de esos discursos. En la novela el nivel de análisis político es mayor y más profundo que el que se hacía en un comienzo en donde todo se reducía a una postura casi caprichosa. Esto sucede más o menos promediando el relato: el lector allí comienza a tomar mayor dimensión de la postura política que adopta Pereira opuesta a la de su amigo, que por extensión se vuelve importante debido al carácter contrapuntístico. La profundización acerca de una construcción política y geográfica, las incertidumbres y las certezas del personaje frente a la liviandad con la que trata el tema su amigo son la combinación justa para que el lector asista a la lucha interna de Pereira. Esto es algo que en cierto punto, a mi entender, se pierde en la película, quizá no completamente pero sí de forma considerable, debido al recorte que reduce todo a una discusión poco relevante.

Los aportes del film

Más allá del análisis de estas modificaciones que es ciertamente sólo es un espacio de aproximación para pensar el vínculo entre Tabucchi y el cine, hay un gran logro particular de esta película como lo es la incorporación de una canción, y de una propaganda.

La propaganda política fue para los regímenes totalitarios de Europa un instrumento de gran importancia y utilidad debido a la facilidad que proporciona para propagar la ideología y acercarse a las masas. En el film puede verse una de estas propagandas cuando en un encuentro entre Marta y Pereira, ambos entran en un cine y se sientan a observar unas imágenes muy sugerentes que van acompañadas por el siguiente relato:

Es una historia real. Antonio es el jefe de un grupo de subversivos, que están al mando para derrocar a nuestro Gobierno. Aseguran que todo va mal y están preparando un plan secreto para asesinar a nuestro presidente. Ahora están decidiendo cuál será la hora H para llevar a cabo su macabro plan. La madre de Antonio, conocedora de que su hijo es un subversivo peligroso, muere de dolor. Las mujeres del pueblo se lo reprochan al hijo perdido, le hacen responsable de esta muerte injusta y prematura. Antonio va a visitar la tumba de su madre, ¿tal vez empieza a arrepentirse de su conducta?

Teresa, su novia, está angustiada, pero no se desanima y emprende con él una obra de redención para abrirle los ojos a la sociedad del país. Así es como se crían los niños en nuestro país, con un cuidado y un amor sin parangón en el mundo. Así es como van creciendo, con un cuidado y un amor sin parangón en el mundo. Y qué decir de nuestros mayores, que se sienten cuidados como en ningún otro país del mundo. Y qué decir de nuestras casas, que se construyen por millares para que todos los ciudadanos disfruten de una. Y qué se puede decir de nuestros jóvenes, que todos pueden encontrar trabajo porque en nuestro país hay trabajo para todos.

La obra de Teresa da sus frutos. Antonio ha entendido sus trágicos errores y ahora quiere ponerles remedio. Aquí está frente a nuestra bandera, estandarte al que todos debemos amar y respetar. Y esta es la multitud de patriotas que llenos de valor vitorean a nuestro presidente. Antonio sabe qué debe hacer. Repitamos al unísono:

¡Todo por la nación, nada contra la nación!²

El diálogo ilustra claramente la construcción del enemigo, de la/s víctimas, y por sobre todo la construcción del concepto de lo correcto y lo incorrecto. Esta propaganda es un recurso que refuerza considerablemente la construcción del discurso político que atraviesa el texto en donde se pone en movimiento mecanismos de control o perpetuación de regímenes totalitarios, que al mismo tiempo que son expuestos, evaluados y criticados por el escritor. Este aporte, podría decirse entonces, viene a contrarrestar aquellas modificaciones que parecían amenazar la representación profunda de un suceso político.

Por otra parte, la canción cantada por Dulce Pontes «A brisa do Coracao»³ incluida en el disco «Best of» editado en 1998 y hecha especialmente para el film, es el otro elemento que elabora un discurso que va en paralelo al relato pero al mismo tiempo en consonancia. El parecido en la composición tanto sonora como en lo referente a la letra con la película es fundamental para que sea un espacio de construcción de un discurso con contenido. Instrumentalmente la canción comienza un tanto incierta: los instrumentos apenas se oyen, no hay demasiada complejidad en la composición, y el sonido invoca nostalgia, dolor, que se refuerza aun más con la voz de Dulce Pontes. A medida que va avanzando aquel sonido aletargado se va pasando lentamente a la certeza, la firmeza en el sonido junto con la voz cargada de coraje y confianza de Pontes, características que acompañan el proceso de la película. Adorno, en su texto sobre la música en el cine, sostiene que «debe existir una relación entre la imagen y la música. Si los silencios, los momentos de tensión o lo que sea se rellenan con una música indiferente o constantemente heterogénea el resultado es el desorden. La música y la imagen deben coincidir aunque sea de forma indirecta y antitética. La exigencia fundamental de la concepción musical del film consiste en que la naturaleza específica del film debe determinar la naturaleza específica de la música»⁴. Y justamente es esto lo que sucede en la película, por un lado, que la canción se haya hecho exclusivamente para el film supone una relación clara, o al menos es lo esperable, y por otro lado, abre espacio a la construcción de sensibilidades y que acompañan al que observa.

Conclusión

Este trabajo tuvo como objetivo plantear un acercamiento a la unión del texto de Tabucchi con el cine, intentando hacer un análisis comparativo más allá de un juicio crítico y teniendo siempre presente que se está frente a dos lenguajes diferentes que en consecuencia exigen lecturas diferentes. Sin embargo, lo que se trató de recalcar aquí fue la importancia de las modificaciones al momento de entender el texto escrito. Ver un film no significa tener acceso directo al argumento de la novela, sino que por el contrario, las modificaciones que en un principio parecieran una simplicidad más tarde resultan ser las responsables de trastocar una construcción argumental, una matización de personajes, una alteración en el discurso, una aceleración o una disminución del proceso argumental mediado por los diálogos y los pensamientos pueden significar el cambio de un discurso cargado de especificidades que en Tabucchi es un estilo que lo caracteriza.

Notas

¹ Carmen PEÑA-ARDID, *Literatura y cine*, Catedra Signo e imagen (S/d), p. 128.

² Fragmento extraído de María José GARCÍA ORTA, «Formas simbólicas y propaganda en la película *Sostiene Pereira*», *ÁMBITOS*, N° 11-12, 1^{er} y 2^o semestres de 2004, pp. 413-425.

³ Letra de la canción del film: «O segredo a descobrir está fechado em nós / O tesouro brilha aqui embala o coração mas / Está escondido nas palavras e nas mãos ardentes / Na doçura de chorar nas carícias quentes / No brilho azul do ar uma gaivota / No mar branco de espuma sonoro / Curiosa espreita as velas cor de rosa / À procura do nosso tesouro / A brisa brinca como uma gazela / Sobre todo o branco e a rua do Ouro / Curiosa espreita a fenda da janela / A procura do nosso tesouro».

⁴ Theodor W. ADORNO, Hanns EISLER, «El cine y la música», Editorial Fundamentos, Madrid, 1976, p. 91.

Bibliografía

- ~ADORNO, Theodor W. y EISLER, Hanns, «El cine y la música», Madrid, Editorial fundamentos, 1976, p. 91.
- ~GARCÍA ORTA, María José, «Formas simbólicas y propaganda en la película *Sostiene Pereira*», Ámbitos, N.º 11-12, 1^{er} y 2^o semestres de 2004.
- ~PEÑA-ARDID, Carmen, *Literatura y cine*, Catedra Signo e imagen.
- ~GIMFERRER, Pere, *Cine y literatura*, Barcelona, Seix barral, 2000.
- ~URRUTIA, Jorge, *Imag Litterae. Cine. Literatura*, Sevilla, 1984.
- ~PEREZ BOWIE, José Antonio (compilación), *La adaptación cinematográfica de textos literarios. Teoría y Práctica*, Salamanca, Plaza universitaria, 2003.
- ~BALDELLI, Pío; DELLA VOLPE, Galvano; ECO, Umberto; GARCÍA ESPINOSA, José; GARRONI, Emilio; METZ, Christian; PASOLINI, Pier Paolo; ROCHA, Glauber; GIANNI, Toti, *Problemas del nuevo cine*, Alianza, Madrid, 1971.
- ~MARTIN, Marcel, *El lenguaje del cine*, España, Gedisa editorial, 2002.

Cuando la ficción nos hace promesas: una aproximación teórica a los vínculos entre el relato histórico y la literatura utópica

Daniel Del Percio

Universidad Católica Argentina –

Universidad de Palermo – Universidad del Salvador

La Utopía es el reino de las paradojas. Un lugar que no existe, o bien, que existe para impugnar el lugar que existe, y transformarse en enseñanza. La Utopía es, también, un lugar sin olvido en cuanto contiene *un proyecto*. Pero ¿qué es exactamente una utopía: una esperanza, un modelo, el sueño de un paraíso o la pesadilla de una prisión? Un poco de cada cosa, y también un discurso, un habla, un signo al que se llega a través de un viaje que es también un relato en donde el espacio y el tiempo se despliegan definiendo un territorio: una isla, una ciudad inaccesible, una mónada. Así, la Utopía, hija del devenir histórico colectivo, puede convertirse en elemento mítico, propio del devenir existencial. Es el lector, a partir del acto de lectura, el viajero encargado de atravesar sus límites. Un viaje que se inicia con la misma ambivalencia de su destino: *ou-topos* (en griego, no-lugar o, más específicamente, lugar inexistente, tal como fue la intención de Tomás Moro) o bien *eu-topos* (buen-lugar, lugar feliz, tal como muchos de los contemporáneos del canciller inglés optaron por interpretarlo a partir de una cita dentro del mismo libro de Moro). En esta «inexistencia», casi siempre asociada a la idea de «imposibilidad», reside no obstante su verdadera potencia, su significación, al hacer ubicua la idea, y poder desplazarla en el tiempo y en el espacio, alimentando el pasado y el futuro por igual, desde una enunciación que es siempre presente: el presente que mira hacia ese ningún lugar buscando formas para sí mismo, dando a luz la posibilidad del cambio. Por su ubicuidad, precisamente, la utopía no debe ser pensada como un «objeto» aislado, sino como un objeto de estudio que requerirá de múltiples disciplinas, pero interrelacionadas, es decir, un objeto de estudio interdisciplinario¹. Esto es, una epistemología no tradicional, en la que seguiremos la metodología propuesta por el investigador argentino Rolando García en su obra *Sistemas complejos: Conceptos, método y fundamentación epistemológica de la investigación interdisciplinaria*. A este tipo particular de objeto de estudio lo denominaremos *un objeto complejo* dado que éste es un nodo esencial de un sistema que llamaremos *complejo*: convergen en su construcción la literatura, la semántica, la política, la historia, la sociología, y otras disciplinas menos visibles, pero esenciales, como la economía o la psicología. Investigar un sistema complejo implica: «estudiar un «trozo de realidad» que incluye aspectos físicos, biológicos, sociales, económicos y políticos» (GARCÍA: 47). Metodológicamente, esto se traduce en la concepción de un sistema cuyos componentes no son descomponibles (a diferencia de otros, como los sistemas informáticos o los que componen un automóvil). Esta es una característica propia de los sistemas sociales, de los sistemas que implican un intercambio incesante, «ya que resultan de la confluencia de diversos factores que interactúan de manera tal que no pueden ser aislados» (GARCÍA: 80). Por tanto, debemos pensar no en teorías aisladas sino en un sistema o haz de teorías que deben articularse a partir de un principio que las estructure y permita emplearlas de manera integral.

Desde esta perspectiva, es clara la síntesis que nos ofrecen la utopías literarias: un relato ficcional que organiza contenidos semánticos (la felicidad, la culpa, la responsabilidad, el bienestar, la ley, el deber, la independencia ética) para comprender cierta escisión fundamental entre lo social y lo individual, entre lo humano y lo político, entre la cultura (el mundo) y sus relatos. En esta «escisión» se vuelven comprensibles las contradicciones que genera la propia

dinámica de la utopía, contradicciones que sería incorrecto ver como «impugnadoras de la facultad de impugnación de la utopía», sino como significados necesarios derivados de toda construcción humana. La utopía, tanto en su aspecto luminoso como en su lado sombrío, es fundamentalmente eso, una construcción que ha llevado siglos realizar, y que se transforma constantemente. El investigador debe pensar, entonces, en cómo articular dicho sistema complejo para que todas las teorías que la componen permitan definir un problema común y deriven en una única hipótesis coherente. Como veremos en este trabajo, la semiótica y la hermenéutica de Ricoeur pueden proveernos de las herramientas adecuadas.

La complejidad del objeto de estudio se hace evidente con la simple intención de clasificar y delimitar el alcance del término. Comparato (COMPARATO: 10-11) retoma estudios anteriores que buscan definir la utopía por sus características formales. Según este autor, existirían tres modos de delimitar el concepto, a saber:

1. Restringido: Considerar «Utopía» a toda obra que se ajuste al modelo de Tomás Moro.
2. Amplio: Considerar como «Utopía» a una visión global de la sociedad *radicalmente crítica de la existente*. Raymond Trousson llamará a esta actitud como *utopismo*, una suerte de forma de abordar el análisis de la realidad que no implica, necesariamente, el desarrollo de un mundo alternativo.
3. Global: Considerar como «Utopía» todo lo que tienda a cambiar o poner en entredicho un determinado orden social y político. Esta definición, elaborada por Mannheim², es tan general que en la práctica resulta poco útil, y tiende a degradar el término y vaciarlo de significación.

De las tres opciones que presenta Comparato, la segunda es la que nos permitiría una mayor ductilidad en el análisis, ya que el modelo moriano, propio del Renacimiento, no puede aplicarse hoy día. Elementos como el diálogo de tipo socrático y la visita a un país lejano, aislado y prácticamente inalcanzable no pertenecen al horizonte de lo verosímil ya desde mediados del siglo XIX. No obstante, y como veremos a lo largo de nuestro trabajo, las consideraciones sobre la condición temporal o atemporal de la utopía dependerán de si nos limitamos al análisis del texto mismo o bien si consideramos el sistema que dicho texto constituye con el mundo, con las circunstancias de su generación y de su recepción. En efecto, limitadas al discurso que las describe, las utopías de la Edad Moderna son atemporales y esquemáticas. No obstante, funcionarán históricamente resignificando pasado y futuro a partir de su enunciación, en un sentido similar, aunque más amplio, del que Reinhart Koselleck sugiere en *Futuro pasado* al hablar de *espacio de experiencia* y de *horizonte de expectativas* (KOSELLECK: 333-357). Esto es, la utopía, en cuanto obra de ficción, *parte de, y redefine a* estos espacios y horizontes propios de la aprehensión de la historia.

A partir de estas consideraciones, debemos forzosamente incluir como instrumentos de análisis los aspectos discursivos de este tipo de obras (es decir, las condiciones y formas de su enunciación) y la estética de la recepción, ambas, fuertemente condicionadas por elementos extra literarios presentes tanto en el autor como en los distintos receptores que, para hacer más complejo el problema, van variando a lo largo del tiempo. El primer lector de la *Utopía* de Moro, un hombre del siglo XVI, impregnado de las nociones de Paraíso y de lecturas bíblicas, es necesariamente distinto de un lector del siglo XXI que ha visto el fin de «la utopía real». En sí, es el receptor quien configura la idea de utopía a partir de una ideología previa. Dicho en otros términos, la ideología del receptor es esencial para que la recepción del texto *genere* una lectura o interpretación utópica. Desde un punto de vista sociológico y político, el texto en sí mismo carece de valor si no conlleva una interpretación ideológica. Por esta razón, en una primera aproximación a la naturaleza de este tipo de discurso, debemos pensarlo en relación con aquel que parecería su contrario: el discurso ideológico, del cual es en realidad *complementario* (RICOEUR, 2000: 360). Estamos ante un tipo específico de narratividad que funciona como *contrafactura* del mundo «fáctico». Llamaremos mundo «fáctico» al mundo de referencia a partir del cual se desarrolla la utopía. Ambos mantienen una relación dialógica en la que lo concreto constituye la semilla de lo imaginario. Y a su vez, éste prefigura siempre una realidad nueva, una realidad que determina las relaciones complejas entre los objetos del mundo y, sobre todo, el tiempo en su triple sentido de memoria, devenir y presente. Gracias a lo imaginario, el mundo «real» puede desplazarse en el tiempo, proyectándose y reconfigurándose incesantemente. Este mundo fáctico corresponde al del tiempo de la enunciación de la obra, y de algún modo el discurso utópico construye, en términos de la semiótica (VAN DIJK: 34), un «mundo posible», cuyo principio constructivo es desarmar el

andamiaje ideológico del mundo del que se parte. En general, es el proceso del viaje (junto con su variante, el sueño) el que construye la muchas veces endeble relación entre ambos. El umbral o el viaje marcan el pasaje semántico entre estos mundos, conformándose como función «llave» de la utopía. Observemos que este tipo de relato se encuentra vinculado directamente con la idea de expectativa de la sociedad «receptora». Esta expectativa tiende a ampliar el horizonte de lo que es concebible como posible. De ahí su función anticipadora. Entre la praxis cotidiana (o al menos conocida y esperable) y el mundo posible se abre un espacio en donde la misma ideología se redefine a partir de su impugnación o relativización. El descubrimiento de este mundo nuevo puede resultar en un refuerzo en la concepción del mundo que poseen los viajeros, o bien (como sucede en general en las utopías) en una fuerte impugnación. Sin embargo, notamos que, sobre todo en las elaboraciones modernas del género, muchas veces el viaje se encuentra absolutamente ausente. Esto sucede porque el viaje, natural *creador de mundos*, pierde gradualmente dicha capacidad a raíz de la paulatina expansión de los viajes de investigación y comerciales, y prontamente será reemplazado por relatos similares cuya característica esencial es contener expresiones «creadoras de mundos»: soñar, fingir, suponer, descubrir, contar, dialogar, comparar. Creación contrafáctica, la Utopía debe ser un No-Lugar para constituirse en espejo del «Lugar» que, casi siempre, corresponde al tiempo y lugar de su enunciación³.

El típico país imaginario de la utopía (la isla de Trapobana, para Campanella, New Atlantis para Bacon, o Brave New World de Huxley) existe como referente de un discurso que lo construye como «mundo posible», como algo que no posee un referente concreto en nuestro mundo de referencia o «marco», pero comparte con él una gran variedad de elementos. En rigor, el discurso utópico es similar a otros discursos, como el lírico o el fantástico, en cuanto «construye» un referente propio, que no necesita ser legitimado completamente por nuestra experiencia, pero que debe guardar un mínimo grado de coherencia semántica con él. La relación que los mundos posibles establecen con el mundo referencial del «receptor» del discurso es altamente compleja, porque debemos aplicar el elemento básico o esencial de lo imaginario (ideología, mitos, religión, conceptos y principios morales y éticos, tabúes) dentro de lo que llamamos «la realidad». La «realidad», nuestro mundo de referencia, es también una construcción, el mundo de los «hechos» o «fáctico». Lo «imaginario», término que es en rigor insuficiente, implica una potencialidad de ser, una suerte de proyección de la experiencia a otros planos (paralelos en el tiempo, en el espacio o en ambos). Existe entonces una relación entre estados posibles y estados reales: una *relación de creencia* que es legitimada por una *relación de verosimilitud*. Estas relaciones determinan la «accesibilidad» entre los mundos de referencia y los mundos posibles, o bien el marco dentro del cual estos mundos conforman una «constelación».

Desde la estética de la recepción, Hans Robert Jauss elabora el concepto de *horizonte de expectativas* del lector, que desarrolla en siete tesis (GARDES: 20-22). Este concepto, similar al que expresa Reinhart Koselleck en *Futuro pasado*, es no obstante más amplio, por cuanto Koselleck lo formula exclusivamente como «expectativas ante la devenir histórico a partir de un espacio de experiencias». Las metáforas espaciales (tanto el espacio propiamente dicho como la idea de «línea imaginaria» que define al horizonte) hacen evidente el carácter metahistórico de ambas categorías⁴.

Notamos que en esta relación entre pasado-presente (espacio de experiencia) y presente-futuro (horizonte de expectativas), el presente se esboza como elemento común, de intercambio o precisamente de reglas de acceso entre lo que la experiencia aporta (en cuanto acción presente y memoria) y lo que la expectativa ofrece (en cuanto acción presente y fe en el cambio). Es evidente que estos conceptos no pueden considerarse meramente metahistóricos, en cuanto ese presente está ocupado por un «objeto» común a toda experiencia: la lectura de un texto, ya que es éste quien nos provee de las posibilidades (es decir, las formas posibles) que puede adoptar ese futuro. La estética de la recepción, en particular el enfoque historicista de Jauss, puede pensarse en términos similares, aunque más amplios, de los que ensaya Koselleck. Pero entendemos que a estas dos categorías podemos sumar perfectamente la que nos provee la teoría de los mundos posibles. *A priori*, parecería evidente establecer un vínculo entre la idea de «horizonte de

posibilidades» u «horizonte de interrogantes», propia de esta última con la idea de «horizonte de expectativas», en cuanto implica un límite al *imaginario posible* del receptor. Sobre este límite se establecerá una *relación dialógica entre la obra y su lector*, diálogo cuya síntesis es siempre provisional⁵. En la intersección imaginaria entre el espacio de expectativas, y los horizontes de lo posible y de lo que es esperable se encuentra aquello que llamamos «la realidad»: un espacio que comprende lo conocido, lo esperable desde lo conocido, y la construcción de lo inesperado pero posible. Lo imaginario y lo no imaginario se suman en esta visión que, como veremos, se redefine constantemente desde la instancia de la recepción de un texto.

Entendemos que el problema de la recepción, muy sintéticamente esbozado en los párrafos anteriores, debe ser pensando y aplicado de manera combinada con la semántica y su teoría de construcción de mundos, ya que es necesario que pensemos en que esta construcción sucede en dos planos: en el de la obra (y previamente en el autor) y en el del receptor (el lector). La recepción de un determinado mundo posible debe ser concebida como una acción que se lleva a cabo sobre la idea de «mundo» que posee el receptor, sobre su mundo factual o de referencia. Esta función cognitiva o heurística es, acaso, una condición básica de la literatura utópica: modificar la concepción del mundo en un receptor determinado, *modificar su horizonte de expectativas a través de un nuevo horizonte de posibilidades*, a través de un mundo nuevo que, no obstante, no le es ajeno ni totalmente extraño; un mundo al que pueda acceder a través de su experiencia (*marco* o, en términos de Umberto Eco, *enciclopedia*) sin olvidar el propio. Es un mundo otro, pero próximo. Lo suficientemente próximo para que la distancia implique, además, una valoración ética.

Precisamente, el aporte de las teorías de Wolfgang Iser nos permiten abordar este problema de la recepción haciendo hincapié en el «efecto», es decir, en la transformación y compromiso que el lector experimenta. Esto nos aleja del enfoque historicista de Jauss y nos aproxima a un enfoque hermenéutico, mucho más apropiado y que se vincula positivamente con la teoría de la triple mimesis de Paul Ricoeur, en cuanto ambos destacan que el significado se estructura sobre un efecto experimentado. En Iser, el texto se convierte en acontecimiento, en Ricoeur, en acción. Acción implica acontecimiento, y éste, historia. La recepción del texto, de la literatura utópica en nuestro caso, es historia convertida en acontecimiento, que producirá una acción sobre el mundo. De hecho, *no existe un mundo* o simplemente mundos, sino *sistemas de mundos* relacionados por variables que los configuran y permiten el «tránsito» entre ellos. El mundo del receptor (junto con el del autor) forma parte de este sistema. Hemos llegado, entonces, a una suerte de síntesis entre los mundos posibles y la forma en que se articula su creación y recepción. Esta articulación es necesariamente una diégesis compleja ya que tenemos por un lado una estructura real-ficcional en la «ficción» que se cruza con lo ficcional-real de lo «real». Esta diégesis o narratividad se configura no como una mera «descripción de acciones» sino como el despliegue de una acción transformadora. De hecho, debemos pensar en la narratividad como en una propiedad de las acciones.

Paul Ricoeur distingue tres niveles en el despliegue de la acción, a los que considera como «mímesis» dentro del relato, a saber:

1. Mímesis I: el conjunto de mediaciones simbólicas que hacen que la acción, en el interior de un mundo, sea posible y pensable.
2. Mímesis II: la plasmación de la intriga en el relato, de las distintas configuraciones narrativas que reflejan el mundo en relatos, ya sea históricos o de ficción.
3. Mímesis III: la interacción entre el mundo del texto y el mundo del oyente (receptor).⁶

Ricoeur esboza el concepto de mímesis I a partir de la idea de que «la composición de la trama se enraíza en la pre-comprensión del mundo de la acción: de sus estructuras inteligibles, de sus recursos simbólicos y de su carácter temporal» (RICOEUR, 2007: 116)⁷.

Si mimesis I nos otorga la dimensión de la pre-comprensión del mundo, sobre todo a partir de sus recursos simbólicos, mimesis II implica el espacio del texto (Ricoeur está tentado a decir «el reino de la ficción», pero evita dicha denominación para poder emplear el mismo concepto, que llama *el como si*, tanto para la ficción propiamente dicha como para el relato histórico). Mimesis II ocupa una posición intermedia precisamente porque sólo tiene una función de mediación⁸.

La imaginación, dentro de este esquema, es vista como «matriz de reglas» que permite la estructuración del relato, idea que se vincula con la de «tradición», no como memoria petrificada sino como transmisión dinámica. Imaginación y tradición, más que complementarias, son dos formas de conducta: el trabajo de la imaginación no nace de la nada sino de una tradición constantemente redefinida por ella. Dicho de otro modo, la tradición consiste en paradigmas continuamente reorganizados y transformados sintagmáticamente por la imaginación. Este proceso dará a luz nuevos paradigmas en mimesis III. En efecto, «la narración tiene su pleno sentido cuando es restituida al tiempo del obrar y del padecer en la mimesis III» (RICOEUR, 2007: 139). La «función de mediación» propia de este proceso es la capacidad transformadora del texto de una serie de tradiciones, reglas, concepciones del mundo pre-contenidas en mimesis I, generando lo que el mismo Ricoeur llama «la intersección del mundo del texto y del mundo del oyente o lector: intersección, pues, del mundo configurado por el poema [texto] y del mundo en el que la acción efectiva se despliega y despliega su temporalidad específica» (RICOEUR, 2007: 140). Es clarísima, y no requiere ulteriores explicaciones, la similitud entre estos conceptos y las ideas de experiencia y horizontes de expectativas y posibilidades. Ya el hablar de intersección nos permite incluir este doble aspecto de la ficción-realidad (lo ya presente en mimesis I como lo desplegado en mimesis 2) como una nueva configuración de nuestros «paradigmas». Vemos que tanto el nivel I como el III de la mimesis son esencialmente antropológicos y sociológicos, es decir, culturales, e incorporan tanto la historicidad de Jauss como la idea de acontecimiento de Iser. Dentro de esta estructura formal, sus contenidos son (deben serlo forzosamente) generadores de identidad; parten de (mimesis I) y producen (mimesis III) una identidad perfectamente individualizada.

La pregunta por la utopía no es entonces solamente literaria ni política ni sociológica o filosófica. Mientras que la utopía literaria es, ante todo, un lenguaje, un tipo de discurso que permite construir un tipo específico de mundo posible, desde un punto de vista hermenéutico es mucho más. Es preciso verla como acción mimética, generatriz de acción transformadora, que puede vincularse en particular con la idea de Mundo Posible. Por lo tanto, esbozando una definición formal del género, podríamos decir que:

La Utopía es un tipo particular de mundo posible, configurado a través de hechos (los referentes del texto-Mimesis II) en el espacio lógico (Mimesis I) para crear el mundo posible o contrafactual (mimesis III) que implica una reconfiguración del mundo de referencia. La Historia, incorporada en forma de relatos dentro de la mimesis, es el elemento central que le otorga verosimilitud a este tipo de mundo posible.

Sería válido pensar al texto utópico como parte de un Sistema, la Utopía, proceso que reconfigura el imaginario del mundo, el componente no concreto de la realidad, de una manera positiva a través de la enunciación de un texto que proponga un mundo posible⁹. De este modo, hemos extraído de la idea de utopía sus elementos esencialmente temáticos (políticos, históricos, sociológicos, etc.) para quedarnos con sus componentes formales: una acción o proceso que reconfigura un mundo o estado ideológico inicial a partir de un texto de ficción que reordena y proyecta las posibilidades del futuro para un narratario a partir de una trama que construye mundos posibles específicamente verosímiles para él.

Entendemos que el horizonte del sistema es construido por el texto, particularmente desde la instancia de la recepción. Es el receptor desde la instancia de recepción quien en definitiva concluye definiendo el sistema. Más allá de las ideas esbozadas en el texto, su calidad de *utópico* depende del lector y, como diría Umberto Eco, de su enciclopedia y de la encrucijada con sus expectativas.¹⁰

Una historia del pensamiento utópico sería entonces *una historia de horizontes*, y de la forma en que éstos son modelados, y de la distancia hasta ellos, y de cómo atravesar sus límites. La forma, muchas veces siniestra, otras, de espléndidas promesas, las menos, de mera reflexión acerca del tiempo y del progreso, que ha adoptado este horizonte para los hombres, determinó (y aún determina) el sentido mismo del presente. Estas formas del devenir se hacen visibles para mostrarnos el mundo maravilloso que fue y que es posible recuperar (la Edad Dorada), o el Paraíso y el Infierno (la utopía absoluta y la absoluta distopía de las religiones monoteístas y mesiánicas), o los Mundos Posibles que pueden construirse con las herramientas humanas (la utopía del Progreso y del gobierno perfecto), o los Mundos Prisiones construidos con esas mismas herramientas humanas de la utopía. De este modo, una ficción que tiene la virtud de poder ramificarse dentro de la Historia y la Política, pone al presente, a nuestro hoy, ante advertencias que, como las de un antiguo oráculo, no deberían desoírse.

Bibliografía

Primaria (textos utópicos estudiados para este trabajo):

- ~BACON, Francis, *New Atlantis*, <http://www.gutenberg.org/dirs/etext00/nwatl11h.htm> (1 of 33) 04-03-2006 19:06:18.
- ~CAMPANELLA, Tommaso, *La Città del Sole*, Roma, Newton, 2006.
- ~DICK, Philip, *The Man in the High Castle*, New York, Berkley, 1982.
- *El hombre en el castillo*, Barcelona, Minotauro, 2002.
- ~HUXLEY, Aldous, *Un mundo feliz*, Buenos Aires, Hyspamérica, 1986.
- ~MORO, Tomás, CAMPANELLA, Tommaso y BACON, Francis, *Utopías del Renacimiento*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- ~RENOUVIER, Charles, *Uchronie: l'utopie dans l'histoire: histoire de la civilisation européenne, telle qu'elle n'a pas été, telle qu'elle aurait pu être*, Paris, PyréMonde, 2007.
- ~ZAMIÁTIN, Evgueni, *Nosotros*, Madrid, Akal, 2008.

Secundaria:

- ~ANDERSON, Benedict, *Comunidades imaginadas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- ~AVILÉS, Miguel, «La literatura utópica», en AVILÉS, Miguel [Ed.], *Las palabras y el poder: Estudios Clásicos sobre la Sociedad y la Política*, Madrid, Dykinson, 2009.
- ~CAVALLETTI, Andrea, *Mitología de la seguridad: La ciudad biopolítica*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2010.
- ~COMPARATO, Vittor, *Utopía, léxico de política*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2006.
- ~DAVIS, J.C., *Utopía y sociedad ideal. Estudio de la literatura utópica inglesa (1516-1700)*, México, Fondo de cultura económica, 1985.
- ~GARCÍA, Rolando, *Sistemas complejos: Conceptos, método y fundamentación epistemológica de la investigación interdisciplinaria*, Barcelona, Gedisa, 2006.
- ~GARDES, Roxana, *La recepción de la narrativa*, Buenos Aires, Vinciguerra, 1992.
- ~KOSELLECK, Reinhart, *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona, Paidós, 1993.
- ~MANNHEIM, K., *Ideología y utopía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1941.
- ~RICOEUR, Paul, *Tiempo y Narración: configuración del tiempo en el relato histórico*, México, Siglo XXI, 2007.
- ~RICOEUR, Paul, *Del texto a la acción*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- ~TOUZIN, Mario, *L'Art de la bifurcation: Dichotomie, Mythomanie et Uchronie dans l'oeuvre d'Emmanuel Carrère*, Québec, Service des bibliothèques, 2007.
- ~TROSSON, Raymond, *Historia de la literatura utópica*, Barcelona, Península, 1995.
- ~VAN DIJK, Teum, *Estructuras y funciones del discurso*, México, Siglo XXI, 1998.
- ~WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, Madrid, Tecnos, 2003.

Notas

¹ Entendemos por «interdisciplinario» un concepto diferente de «multidisciplinario», en cuanto las disciplinas no se aplican de manera múltiple pero aisladamente, sino de manera integrada, definiendo un único objeto (complejo) de estudio para todas ellas, y no redefiniéndolo individualmente para cada una de ellas (estaríamos ante una multitud de objetos de estudio simples).

² Para ampliar este concepto, consultar CAVALLETTI, Andrea, *Mitología de la seguridad: La ciudad biopolítica*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2010., o al mismo autor en MANNHEIM, K., *Ideología y utopía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1941.

³ Desde fines del siglo XIX y durante el siglo XX se desarrolló el subgénero de la Ucronía, en donde el principio espacial fue desplazado hacia una organización temporal. La Ucronía es en todo equivalente a la utopía, salvo que los hechos son ubicados en «otra lógica temporal». Sus «posibles narrativos» dependerán de la concatenación de hechos en el tiempo, y no en el espacio. El aislamiento utópico, que permite un desarrollo paralelo e independiente, es modificado con distintos «tiempos posibles», algunas veces simultáneos a nuestro presente. Cito como ejemplo *The Man in the High Castle*, de Philip Dick, acaso la más famosa de las ucronías, que propone, en un curioso juego histórico, un mundo en donde ha triunfado el nazismo en la Segunda Guerra Mundial y en donde es EE.UU. y no Alemania la potencia que ha quedado dividida en dos.

⁴ Koselleck ensaya algunas definiciones sumamente ilustrativas:

la experiencia es un pasado presente, cuyos acontecimientos han sido incorporados y pueden ser recordados. En la experiencia se fusionan tanto la elaboración racional como los modos inconscientes del comportamiento que no deben, o no debieran ya, estar presentes en el saber. [...] la Historia se concibió desde antiguo como conocimiento de la experiencia ajena.

Algo similar se puede decir de la expectativa: está ligada a personas, siendo a la vez impersonal, también la expectativa se efectúa en el hoy, es futuro hecho presente, apunta al todavía-no, a lo no experimentado, a lo que sólo se puede descubrir (KOSELLECK: 336-337).

⁵ Preferimos el concepto de dialogía al de dialéctica básicamente a raíz de su provisionalidad.

⁶ Este esbozo busca sintetizar lo que Ricoeur explica minuciosamente en el Cap. III de la primera parte de *Tiempo y Narración*. (RICOEUR, 2007: 113-161)

⁷ La idea de pre-comprensión del mundo encierra en sí además los recursos simbólicos del campo práctico, que en el autor francés determinarán:

qué aspectos del hacer, del poder-hacer y del saber-poder-hacer derivan de la trasposición poética [de la acción]. Si, en efecto, la acción puede contarse, es que ya está articulada en signos, reglas, normas: desde siempre está mediatizada simbólicamente. [...] El término símbolo introduce, además, la idea de regla [reglas de descripción y de interpretación para acciones singulares] sin en el de norma. [...] son «programas» de comportamiento; como ellos, dan forma, orden y dirección a la vida. (RICOEUR, 2007: 119-122)

⁸ Ricoeur explica esta función mediadora del siguiente modo:

La trama es mediadora por tres razones al menos. En primer lugar, media entre acontecimientos o incidentes individuales y una historia tomada como un todo. [...] extrae una historia sensata de una serie de acontecimientos o de incidentes (los pragmata de Aristóteles); o que transforma estos acontecimientos o incidentes en una historia. [...] En segundo lugar, la construcción de la trama integra juntos factores tan heterogéneos como agentes, fines, medios, etc. [...] La trama es mediadora por un tercer motivo: el de sus caracteres temporales propios. Por generalización, ellos nos autorizan a llamar a la trama la síntesis de lo heterogéneo. (RICOEUR, 2007: 131-132)

⁹ Esta idea de positividad la empleamos no en un sentido valorativo de mayor bien o mal, sino como capacidad de *ir más allá* del horizonte de posibilidades. Este texto podrá ser tanto utópico como distópico o ucrónico, incluso místico y religioso (y no necesariamente de ficción) en cuanto estos proponen un destino.

¹⁰ De este modo, podemos distinguir dos conceptos de Utopía que pueden ayudarnos a discriminar adecuadamente los abusos del término:

1. Utopía, y su contrario, Distopía, como Sistema, en cuanto desarrollan un ciclo de proyección de posibilidades con el objeto de reconfigurar el mundo de referencia. Este proceso comprende necesariamente un texto o discurso como eje y elemento de proyección y mediación de un mundo posible y alternativo.

2. Utopía y sus variantes, Distopía y Ucronía, como textos de ficción que delimitan el horizonte de posibilidades del proceso a partir de las condiciones de su recepción. El texto es un subsistema que regula los eventos posibles dentro del sistema a partir de su función de mediación entre dos mundos.

Mujeres migrantes. Un análisis espacial de *The Dew Breaker* de E. Danticat y *How the García Girls Lost their Accents* de J. Álvarez

Nadia Der-Ohannesian

CONICET. Facultad de Lenguas, UNC

Introducción

La migración y la experiencia del desarraigo son temas en común que presentan las obras de las escritoras caribeñas de la diáspora, acaso sea por la inevitabilidad de escribir sobre lo que uno conoce y lo que a uno le importa. Las obras cuyo análisis propongo no son la excepción a esta generalidad que acabo de mencionar. Julia Álvarez, en *How the García Girls Lost their Accents*, explora la experiencia de la migración forzada de la familia García de la Torre, quien abandona la República Dominicana luego de un fallido intento de derrocamiento al dictador Rafael Leónidas Trujillo. En esta obra las distintas viñetas que conforman la unidad narrativa construyen las subjetividades de los miembros de la familia y recrean sus últimos años en la isla caribeña y su posterior vida en los Estados Unidos, problematizando el proceso de aculturación e hibridación de los personajes. En *The Dew Breaker*, conjunto de cuentos interrelacionados que conforman un todo orgánico, Edwidge Danticat también construye la experiencia de la migración, en este caso en relación con la dictadura de la dinastía Duvalier en Haití, destacando especialmente la relación entre víctimas y victimarios fuera del contexto haitiano, en los Estados Unidos.

Interrogué a los textos sobre la posibilidad de construir espacios de resistencia en contextos opresivos, y cómo afecta y es afectada la noción de familia en relación con estos espacios, enfocando las respuestas a ambas preguntas en los personajes femeninos. Las siguientes afirmaciones sirven a modo de tentativas respuestas a las cuestiones planteadas: Se construyen espacios de resistencia (a algún tipo de orden establecido) tanto en la tierra de origen como en el país huésped; la familia atraviesa todas las experiencias y construcciones espaciales ya que determina el desplazamiento o anclaje de los sujetos, y es en sí misma espacio de resistencia u opresión.

Para interrogar a estos textos en relación con el espacio, la geógrafa británica Doreen Massey presenta valiosos aportes. Por un lado insiste en la mutua influencia de género y espacio debido a «su construcción como ideas culturalmente específicas (...) y a la superposición e interrelación de conjuntos de características y connotaciones con las cuales éstos están asociados» (MASSEY: 2). Por otro lado, pero en relación con lo anterior, la autora hace un llamado a conceptualizar el espacio integralmente en términos de espacio-tiempo -no como dicotomía sino justamente para quitar al espacio la connotación de «superficie inmóvil», como «lo opuesto a la Historia, y (consecuentemente) como lo despolitizado» (MASSEY: 4). Esta dicotomía que Massey propone dismantelar puede ser transferida a un campo más amplio –el lado privilegiado: tiempo, historia-progreso, lo activo, lo masculino, versus sus opuestos no privilegiados: espacio, vacío, lo pasivo, lo femenino– en el cual busca también dismantelar los pares de opuestos en relación con cuestiones de género para rescatarlas de la despolitización.

Edward Soja coincide en la postura de Massey de considerar al espacio como una construcción social, y como consecuente objeto de luchas políticas. La noción más relevante a este trabajo que propone Soja es la de Tercer Espacio como opción a la dicotomía espacio material/espacio concebido. El Tercer Espacio, el cual comprende y supera la dicotomía antes mencionada, hace referencia al espacio vivido. Es decir, más allá del espacio físico y sus abstracciones, los sujetos se apropian y habitan los espacios de diferentes maneras, que pueden

no estar relacionadas con los fines pre-establecidos. Esto da lugar a espacios de resistencia, los cuales analizaremos en los contextos de las obras. El geógrafo utiliza la misma estrategia de «tercerización para incluir al otro» (thirding-as-othering) para dismantelar la dicotomía Historicalidad/Espacialidad e incluye la existencia social como tercer elemento. Se diferencia de Massey en el uso de esta estrategia pero sí se observa en ambos un interés en común de echar por tierra las tradicionales oposiciones binarias en el estudio de las ciencias humanas por insuficientes para explicar fenómenos sociales, económicos y culturales.

En este trabajo utilizamos una definición de familia que retoman Protestoni y Etcheverry de Sylvia Castro, quien sostiene que «Como personas sociales todos tenemos una pertenencia a un grupo reconocido como familia, más allá de su presencia o su ausencia, más allá de su constitución e integración real o fantaseada a través de elaboraciones sucesivas y de nuestro proceso vital» (PROTESTONI Y ETCHEVERRY: 89). De esta conceptualización rescatamos su amplitud, la cual nos permite incorporar a familias de conformación tradicional y cohesiva, tal como la de las hermanas García, así como también aquellas familias ausentes -ya que se manifiestan en su misma ausencia, como un miembro fantasma-, aquellas desmembradas, o reensambladas como es el caso de otros personajes en los textos. También resulta interesante ya que contempla a aquéllos a quienes el sujeto percibe como su familia, aunque no exista el vínculo como institución.

Debido a la longitud de los textos y a que decidí priorizar la profundidad de los conceptos propuestos antes que la generalidad, acoté el análisis a dos historias de *The Dew Breaker*, «Water Child» y «The Funeral Singer» y dos de *How the Garcia Girls Lost their Accents*, «The Blood of the Conquistadores» y «A Regular Revolution». Esto no quiere decir que las conclusiones no puedan ser extendidas al resto de los textos ya que, como mencioné, en ambos casos las partes funcionan orgánicamente.

Los espacios de resistencia en la obra de Álvarez

Las cuatro hermanas García son todavía bastante pequeñas como para entender cabalmente qué es lo que sucede cuando dos agentes del SIM llegan a su casa en busca de su padre, Carlos, quien participó de un abortado intento de derrocamiento a Trujillo. He aquí el momento de la familia de abandonar la República Dominicana. Esta viñeta es troncal en la obra ya que funciona como bisagra entre la vida en la isla y la vida en los Estados Unidos. Ya no quedan más opciones para ellos que el exilio. Podemos observar en Carlos el último intento de resistencia, representado por el espacio material del doble fondo dentro del closet donde se debe esconder para salvar la vida al percibir la llegada de los agentes.

Inmediatamente se accionan los engranajes que les permiten a toda la familia conseguir sus visas y salir de la isla, gracias a sus contactos con la embajada de los Estados Unidos en la República Dominicana. Este evento presenta dos importantes aristas para el presente análisis. Por un lado, se observa la intrusión del espacio público (representado por los agentes del SIM) en el ámbito de lo privado. El hogar, que hasta el momento, por ser el espacio doméstico, despolitizado, femenino, un tercer espacio por excelencia, estaba fuera del interés del régimen. Los guardias afirman haber ido a buscar a Carlos a su consultorio primero. Cuando Laura, madre de las niñas y esposa de Carlos llega a su casa, toma las riendas de la situación y por medio de sus modales y explotando su rol de madre (hace que las niñas más pequeñas reciten versos a los guardias), y por su conocimiento de los mecanismos dispuestos para tal emergencia mantiene la situación estable. La mujer, en el espacio tradicionalmente femenino que es el hogar y el cual ella controla debido a que cumple con los estereotipos, es capaz de construir el último espacio de resistencia que salvará la vida del marido y la vida familiar como unidad completa.

Otro punto que considero de interés es que la pertenencia a un grupo cohesivo sumada al alto nivel socio-económico de los García es lo que determina que la familia pueda viajar en conjunto a los Estados Unidos. He aquí una diferencia fundamental con los personajes migrantes de la obra de Danticat, quienes no tienen los medios económicos ni los contactos para viajar con sus familias completas, produciendo desmembramientos, soledades y falta de contención de un grupo de pertenencia. Más tarde, en los Estados Unidos, la presencia física y la pertenencia a la familia conformarán espacios de resistencia para las hermanas García, quienes encontrarán en su mutua compañía la solidaridad para afrontar el proceso de aculturación.

Una vez que la situación política de la isla mejora, Carlos y Laura, preocupados porque sus hijas están adquiriendo los malos hábitos de las gringas, disponen que las hermanas viajen a la República Dominicana cada verano para no perder el contacto con sus raíces, preservar su virginidad y conseguirles un buen candidato dominicano. Así, de una relativa libertad, las chicas

pasan a la vigilancia de tíos y primos, salidas con chaperonas y juicios de su conducta basados en apariencias, lo cual se representa en la novela como un agudo contraste con las costumbres estadounidenses de la década de los 70 de libertad sexual, experimentación con drogas e igualdad de género. Sin embargo, las hermanas logran construir terceros espacios en sus lazos filiales para resistir el orden patriarcal de la isla. Juntas complotan para «rescatar» a su hermana menor Fifi, quien había sido enviada de regreso a la República Dominicana el año anterior a modo de castigo por haberle encontrado una bolsita con marihuana. Las tres hermanas mayores perciben con preocupación cómo la antes indomable Fifi se repliega y subsume a los avances de su novio, y medio primo, Manuel Gustavo, quien, por ejemplo, no la deja leer libros porque «le meten basura en la cabeza» (ÁLVAREZ: 120) y se rehúsa a usar preservativos porque causan impotencia. La preocupación de las hermanas, además de ideológica, es de índole práctica, ya que temen que quede embarazada y tenga que casarse con Manuel. Por supuesto que las relaciones prematrimoniales son sancionadas en la isla y es esta prohibición la que las hermanas mayores y una prima usan a su favor para que Fifi sea enviada nuevamente a los Estados Unidos como castigo por haber permanecido con su novio sin la vigilancia de una chaperona. Cuando Fifi se va un motel con su novio, las demás hermanas García y una de sus primas obligan a su primo, quien se muestra afín a conservar su lealtad a Manuel Gustavo, a llevarlas de vuelta a casa sin la muchacha, poniéndola en evidencia delante de la madre y las tías. En este episodio se observa la exaltación del vínculo entre parientes mujeres como forma de resistencia al orden patriarcal (su primo, que en Estados Unidos las trata como iguales, en la isla regresa a un estado de macho dominicano), y la subversión estratégica de las estrictas reglas de comportamiento para mujeres jóvenes solteras. Paradójicamente, es el castigo a la evidente ruptura de esta prohibición lo que resulta liberador para Fifi (aunque ella no lo perciba así en un principio).

Haitianos en Estados Unidos: Familias desmembradas en la obra de Danticat

Como mencioné anteriormente, en las historias de Danticat, las cuatro protagonistas femeninas no cuentan con la presencia física de los miembros de su familia como grupo de contención. Sin embargo las tres protagonistas de «The Funeral Singer» construyen un vínculo de hermandad en Estados Unidos debido a la solidaridad que se ofrecen mutuamente en su situación de exilio forzado de Haití. Estas tres mujeres están tomando clases para obtener el diploma de escuela primaria. La educación representa en sí misma para ellas un sistema represivo que no observa las cosmovisiones de su tierra de origen. La dificultad de las mujeres para aprobar los exámenes no radica sólo en los contenidos sino en distintas concepciones del conocimiento y de la naturaleza. Por ejemplo, al ser confrontadas con un problema de matemática que pregunta sobre la altura de un árbol según la sombra que proyecta, Rézia afirma «Nosotras no somos Dios (...) ¿Quiénes somos nosotras para saber cuánto mide un árbol?» (DANTICAT: 172). (En realidad es un problema bastante simple de regla de tres). Las mujeres se reúnen en el restaurante de Rézia a estudiar juntas y leer los diarios haitianos para saber de la terrible suerte de sus conciudadanos, pero eventualmente estas reuniones, convenientemente regadas con vino y ron, se transforman en espacios de contención y hermandad. El restaurante se convierte en sí mismo en un tercer espacio para resistir a la cultura anglo y a la situación de Haití.

Los exilios de las mujeres que se reúnen en el restaurante están fuertemente marcados por la familia entendida de una forma más tradicional, una que contempla los lazos de sangre. Los padres de Rézia, la propietaria, la entregaron a su tía que regenteaba un prostíbulo porque no le podían dar de comer. En ese entorno cuando todavía era una niña, y ante la imposibilidad de la tía de oponerse a la autoridad del macoute, Rézia es violada. Freda, la más joven de las tres, se rehúsa a cantar en el palacio presidencial porque los macoutes le habían robado a su padre el puesto de pescado en el mercado y lo habían torturado. Su madre, para protegerla, la mandó al exilio. Mariselle debe exiliarse para proteger la vida propia luego de que su marido fuera asesinado por órdenes de Duvallier porque pintó un retrato poco favorable del dictador. El parentesco con personas que el régimen persigue es la causa más o menos directa del exilio forzado de las mujeres. Y la hermandad que construyen es la que facilita y alivia la permanencia

ya que todas estas revelaciones tan traumáticas sólo pueden tener lugar en un círculo de confianza y contención como el que son capaces de crear fuera del aula, en el restaurante y en contacto con sus raíces.

Nadine, la protagonista de «Water Child», no emigra a los Estados Unidos por razones políticas sino económicas. Sus padres ahorran dinero y venden su casa para poder enviarla al exterior a estudiar enfermería. Nadine por varios años les ha estado enviado remesas que representan casi todo su sueldo en algunas oportunidades. Ella se siente en deuda con ellos, y ha tomado el rol de protectora. Nadine ha abortado recientemente y roto con su pareja (un hombre haitiano casado). No tiene amigas cercanas a quienes confiar su angustia y no puede compartir con sus padres lo que le sucede, debido a que su rol, como mencionamos antes, le impide una posición de vulnerabilidad. Fuera del hombre que la embarazó, Nadine no parece haber establecido vínculos profundos con nadie en los Estados Unidos. Su vida es un misterio para las demás enfermeras ya que no conversa con ellas ni acepta invitaciones para relacionarse fuera del contexto de trabajo. Sólo aparece un asomo de identificación o solidaridad con una joven paciente a la que le fue practicada una esofagectomía total, lo que implica la completa pérdida de la voz. El vínculo que une tácitamente a estas mujeres parece ser el dolor de una experiencia íntima e intransferible, la insuficiencia de la relación con sus padres para ayudar a sanar ese dolor, y la imposibilidad de comunicar ese dolor con palabras –esto último de gran relevancia en la historia. La familia, causa y razón del exilio de Nadine, se presenta como insuficiente, como un refugio imposible.

Paradójicamente, el único espacio de resistencia que encuentra Nadine, no es su departamento donde puede estar sola, sino el espacio que crea con su mirada: la guardia psiquiátrica del hospital donde trabaja. Durante sus almuerzos, la observa por la ventana fantaseando con el escape a cualquier costo, suicida, de algún internado. Es interesante destacar como, en concordancia con Foucault, el espacio material y el espacio tal como es concebido no explica las prácticas. Nadine subvierte un ámbito represivo por excelencia para convertirlo en un espacio de resistencia a las imposiciones de la vida, subvierte un ámbito de privación de la libertad para convertirlo en un espacio de escape. Lo que es tradicionalmente opresivo representa para ella evasión.

Conclusiones

Se puede observar que los personajes femeninos en ambas obras están representados en relación con los demás miembros de la familia, ya sea por su presencia, ausencia, o construcción. Sin embargo, los espacios que la familia sanguínea crea se observan más claramente en *How the García Girls Lost their Accents*, mientras que aquellos que la familia sanguínea niega se observan más frecuentemente en *The Dew Breaker*, donde los vínculos de hermandad se construyen estratégicamente.

Hay algo en la vida familiar que repele y atrae. En el relato de Álvarez «The Blood of the Conquistadores» la familia cohesionadamente crea un espacio de resistencia al régimen, el último, y es por esta cohesión que las mujeres García sufren también el desplazamiento fuera del seno de su patria y su familia extendida. También, según observamos en «A Regular Revolution», una vez que la situación es más estable en la República Dominicana, la atracción que ejerce la familia extendida y lo que ella representa, causa el tráfico de las hermanas García a la isla y de vuelta a los Estados Unidos. En la obra de Danticat, en particular en «The Funeral Singer», también se observa en un principio la expulsión a causa de la familia (en sentido restringido), y luego la atracción que ejerce la familia (entendida en sentido amplio) y los espacios que permite en el caso de las tres mujeres que beben, estudian y comparten experiencias en el restaurante. El sentimiento que las une es el de hermanas en la desgracia. En «Water Child», lo que atrae y repele se pone en tensión. La necesidad y atracción que produce la familia para Nadine es en la práctica inmediatamente confrontada con la imposibilidad de contenerla, y así transformada en rechazo.

Para finalizar, estamos entonces en condiciones de afirmar que la familia atraviesa todas las experiencias y construcciones espaciales ya que determina el desplazamiento o anclaje de los sujetos, y es en sí misma espacio de resistencia u opresión.

Bibliografía

- ~ÁLVAREZ, Julia, *How the García Girls Lost their Accent*, New York, Plume, 1991.
- ~CHAMBERS, Iain, *Migración, cultura, identidad*, Buenos Aires, Amortorru Editores, 1995.
- ~DANTICAT, Edwidge, *The Dew Breaker*, New York, Vintage Contemporaries, 2005.
- ~FOUCAULT, Michel, «Space, Power and Knowledge», *The Cultural Studies Reader*, Simon During ed. London & New York, Routledge, 2003, pp. 134-141.
- ~MASSEY, Doreen, *Space, Place and Gender*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994.
- ~PATEMAN, Carol, «Feminist Critiques of the Public/Private Dichotomy», Mar 13 2011, <http://www.newschool.edu/uploadedFiles/TCDS/Democracy_and_Diversity_Institutes/Pateman_ch.%206_Public%20Private%20dichotomy.pdf>.
- ~PROTESTONI, Ana Luz y Gabriela ETCHEVERRY, «Familia, pertenencia y cambio». *Psicología social, subjetividad y procesos sociales*, Juan E. Fernández Romar y Ana Luz Protestoni, Psicología eds., Montevideo, Trapiche, 2002, pp. 89-96.
- ~SOJA, Edward W., *Thirdspace: Journeys into Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Massachusetts, Blackwell Ltd., 1996.

De Cynewulf a Tolkien: *Earendel* y las imágenes de la luz salvadora

Santiago A. Disalvo

IIBICRIT (SECRIT) / CONICET – UNLP

El célebre ciclo narrativo de Tolkien se recorta sobre una mitología propia que, más allá de los gustos de los lectores modernos, no puede dejar de asombrarnos por su complejidad y vastedad: una cosmogonía en la que se dan cita la única divinidad primordial y creadora (en perspectiva «monoteísta»), Eru-Ilúvatar, y múltiples poderes subordinados a ese único principio, los Valar («ángeles» o «arcángeles», pero con los rasgos propios de las divinidades capitales de religiones politeístas, tal como las reflejan las mitologías grecolatina, germánica y celta). Al decir del mismo Tolkien, en el prólogo a *The Lord of the Rings*, sus propios relatos se nutren de estos mitos que están, a su vez, asociados estrechamente a un lenguaje:

I wished first to complete and set in order the mythology and legends of the Elder Days, which had then been taking shape for some years. I desired to do this for my own satisfaction, and I had little hope that other people would be interested in this work, especially since it was primarily linguistic in inspiration and was begun in order to provide the necessary background of 'history' for Elvish tongues. (*The Fellowship of the Ring*, «Foreword»; TOLKIEN, 1965: 8).

Se necesitaba, pues, un verdadero mundo con su historia para sostener esta lengua, o mejor, estas lenguas que constituían una verdadera pasión para Tolkien. Se puede decir que, antes que escritor e inventor de mundos y seres míticos, Tolkien era inventor de lenguajes. Como explica Caldecott, recuperando palabras de C. S. Lewis, Tolkien atravesó «una suerte de 'velo' para alcanzar el corazón de la creatividad humana, el lugar donde nace el lenguaje. Tuvo que 'adentrarse en el lenguaje'» (CALDECOTT, 2007: 34).

Es muy significativo el hecho de que la explicación del surgimiento de un personaje como Eärendil haya sido el potente atractivo que ejerció sobre el autor una palabra hallada en medio de sus investigaciones filológicas, en un texto medieval anglosajón. Tolkien ficcionaliza este mismo descubrimiento en una pequeña novela inconclusa, *Notion Club Papers* (*Los papeles del Notion Club*), en la que un grupo de filólogos y aficionados discuten acerca del «hallazgo» de unas lenguas arcaicas, el Adûnaico y el Avalloniano. Quien toma la palabra es Alwin Arundel Lowdham al narrar la historia de su propio nombre (*Alwin Arundel*, modernización de *Ælfwine Éarendel*, según le dijera su propio padre), junto con la extraña historia de ciertas «palabras-fantasma», relentes de edades arcaicas que vienen una y otra vez a su mente. Tolkien está ficcionalizando, evidentemente, en esta suerte de novela, sus propios descubrimientos y especulaciones filológicas:

—Cierto —dijo Lowdham—, pero *Éarendel* me parece una palabra especial. No es anglosajón, mejor dicho, no es sólo anglosajón, sino alguna otra cosa mucho más antigua.

Creo que se trata de un caso notable de coincidencia o congruencia lingüística. Estas cosas suceden, naturalmente. Quiero decir, en dos lenguas diferentes, muy poco relacionadas entre sí, y donde no es posible que haya préstamos de una a otra, encuentras palabras muy similares tanto en sonido como en significado. Por lo general el hecho se toma por una casualidad y se olvida, y supongo que algunos de los casos no son significativos. Pero apuesto a que en ocasiones pueden ser el resultado de un proceso oculto de creación de símbolos que llega a conclusiones similares a través de caminos diferentes. Sobre todo cuando el resultado es hermoso y el significado poético, como en el caso de *Éarendel* (*Los Papeles del Notion Club*; TOLKIEN, 2008: 112-113).

En esa encrucijada de lenguas, y a través de una poderosa «palabra-fantasma» que produce *fascinación* (o sea, una «palabra-aparición»), nace la historia de Eärendil. Citando la biografía de Tolkien, Patrick Curry lo describe como uno de los dos episodios en que el autor ha vivido la experiencia personal del encantamiento (*enchantment*), en este caso, un encantamiento de índole lingüística:

The first –characteristically linguistic for someone who was, in C.S. Lewis’s words, «inside language»– took place in 1913, when Tolkien was reading the *Crist* of Cynewulf, a group of Anglo-Saxon religious poems.

Two lines from it struck him forcibly:

Eala Earendel engla beorhtast

Ofer middangeard monnum sended.

‘Hail Earendel, brightest of angels / above the middle-earth sent unto men.’ *Earendel* is glossed by the Anglo-Saxon dictionary as ‘a shining light, ray’, but here it clearly has some special meaning. Tolkien himself interpreted it as referring to John the Baptist, but he believed that ‘Earendel’ had originally been the name for the star presaging the dawn, that is, Venus. He was strangely moved by its appearance in the Cynewulf lines. ‘I felt a curious thrill,’ he wrote long afterwards, ‘as if something had stirred in me, half wakened from sleep. There was something very remote and strange and beautiful behind those words, if I could grasp it, far beyond ancient English.’ (CURRY, 2008: 100)

¿Quién es Eärendil en la mitología tolkieniana? Como lo narrará el autor en *Silmarillion*, es un hombre, hijo de Tuor e Idril y desposado con la nieta de Beren y Lúthien, una medio-elfa llamada Elwing. Eärendil y Elwing son padres de Elrond y Elros y, por lo tanto, abuelos de la princesa Arwen y ancestros del linaje real de los *dúnedain* que llega hasta Aragorn. Nos encontramos, pues, en el centro mismo de las líneas argumentales fundamentales no sólo del *Silmarillion*, sino también del *Señor de los Anillos*. Eärendil es el portador de uno de los *silmarils*, joyas en las que se encierra una luz más antigua que la del sol y la luna. Caldecott nos lo vuelve a confirmar:

El Árbol de los Cuentos de Tolkien creció a partir de una única semilla. En una de sus cartas describe el momento exacto en que esta semilla empezó a germinar. En 1913, mientras leía el poema *Crist* del escritor anglosajón del siglo VIII Cynewulf, dos de los versos le impresionaron poderosamente... (CALDECOTT, 2007: 35)

En el último relato del *Silmarillion*, «Of the Voyage of Eärendil and the War of Wrath», Eönwë, heraldo de Manwë en el Reino Bendecido, saluda así a Eärendil:

Hail Eärendil, of mariners most renowned, the looked for that cometh unawares, the longed for that cometh beyond hope! Hail Eärendil, bearer of the light before the Sun and Moon! Splendour of the Children of Earth, star in the darkness, jewel in the sunset, radiant in the morning! (*Silmarillion*; TOLKIEN, 1979: 307-30)

Eärendil, habiendo pisado el Reino Bendecido, no podrá volver al mundo de los hombres, la Tierra Media, pero llevará la luz del *silmaril* navegando en Vingilot, una nave que surcará el cielo: Eärendil es, a partir de ahora, el lucero.

Lo que Tolkien había leído en el poema *Crist* de Cynewulf son los siguientes versos, que constituyen el claro antecedente de las invocaciones del personaje tolkieniano (como la que acabamos de escuchar en boca de Eönwë), a lo largo de su obra:

Eala Earendel engla beorhtast

Ofer middangeard monnum sended

And soðfæsta sunnan leoma,

Torht ofer tunglas. þu tida gehwane

Of sylfum þe symle inlihtes.

(vv. 103-107)

¡Ea, Earendel, entre los ángeles el más brillante,
enviado sobre la tierra media a los hombres
y verdadero rayo del sol,
resplandeciente sobre las estrellas! Tú en todo momento
por ti mismo siempre iluminas.¹

El poema de Cynewulf, autor que se puede situar en el siglo VIII, se encuentra en el *Codex Exoniensis* del siglo X (MS 3501, Exeter Cathedral Library). Tal como reza su título, *Crist*, se trata de uno de los varios poemas en verso épico aliterado que versan sobre la figura de Jesucristo: su nacimiento, su vida, su pasión, su muerte, su resurrección y ascensión, su venida al final de los tiempos. En la primera parte del poema, *Primus Passus: de Nativitate*, se narra el adviento, la anunciación hecha a Santa María y el portentoso nacimiento virginal de Cristo. Estos versos corresponden a esa primera parte. Tolkien consideraba que *earendel* se refería a Juan el Bautista (ya que en otro texto anglosajón existe tal identificación), en un contexto que, sin embargo, habla claramente de Cristo (i.e. «Ea, Earendel, entre los ángeles el más brillante, / [y Tú, Cristo,] enviado sobre la tierra media a los hombres...»). Yo creo que en este caso, más bien, se trata de una imagen de Cristo y que no es necesario suponer que los versos se refieran a personas diferentes: el mensajero enviado es Cristo que, entre los ángeles, es el más brillante, es decir, «más brillante que todos los ángeles»: *engla beorhtast* (con el genitivo plural *engla* que puede ser portador de ese valor).

Así lo define Richard North, en un estudio sobre la presencia de dioses paganos en la literatura inglesa medieval,

Eorendel. Cognate with *Eostre* are the first elements of three Germanic forms: OE *eorendel*; the Norse *Aurvandill*, whose story is evidence of a connection between gods and constellations in Norse mythology; and *Orendel*, a hero whose adventures take place in the Orient, in a twelfth-century Middle High German romance of that name. There are six surviving instances of OE *eorendel* (variants *oerendil*, *earendil* and *earendel*). In two of these instances, *eorendel* glosses Lat *aurora* ('dawn'); in two more, Lat *iubar* ('radiance'). In one more example, in *Christ* 104-7, Jesus is invoked as 'morning star, brightest of angels' (*earendel*, *engla beorhtast*), sent over the earth for men, as well as being the 'true sun's ray, dazzling over and above the stars' (*soðfæsta sunnan leoma*, *torht ofer tunglas*), whose light brightens each season. Here the poet, without an exact regard for astronomy, seems to combine both the morning star (i.e. Venus as it rises a little before the sun at certain times) and the sun's rays in the person of Jesus. In *Christ* 104, *earendel* probably denotes the 'morning star'; and in the tenth-century *Blicking Homilies*, John the Baptist at his birth is called both 'the new morning star' (*se niwa eorendel*) and 'the ray of the true sun' (*se leoma þære soðan sunnan*), in as much as he is the harbinger of Jesus. In this case, *eorendel* seems to have described a planet, probably Venus, preparing the way for the sun (NORTH, 1997: 228-229)².

Tanto el *earendel* medieval como el *Eärendil* de Tolkien son humanos. Ambos comparten, además, toda la imaginería de la luz, una luz ligada a la salvación de lo que en ambos textos se

designa como la Tierra Media (*middangeard*; Middle Earth o Endor, en Tolkien), el mundo conocido rodeado por el gran mar, el *orbis terrarum* donde viven los hombres, *sund-buend*, «moradores [en torno] del mar». *Earendel* y Eärendil son mediadores de los habitantes de la Tierra Media ante los poderes superiores.

No erraba Tolkien al suponer un origen anterior al cristianismo y externo al anglosajón, puesto que varios medievalistas señalan la raigambre germánica-nórdica pagana del nombre *earendel*, «probably the same as *Örvandels-tá*, ‘Orwendel’s toe’, mentioned in the Edda» (GOLLANZ, 1892: 159, nota 103). Allí se narra que el dios Thor, que estaba acarreado a Örvandel desde Jotunheim, cortó el dedo del pie de Örvandel ya que se había congelado al quedar afuera de la canasta en la que era llevado. El dedo helado, arrojado por Thor hacia el cielo, se convierte en una estrella conocida como *Örvandels-tá*, de allí la identificación de *Earendel* con la constelación de Orión (GOLLANZ, 1892: 159, nota 103). Lo que importa destacar aquí es que el nombre conserva, incluso en la tradición textual posterior, la doble característica de «ser humano» y «ser de luz» que muestra la antigua mitología. Y, como veremos, el *Crist* de Cynewulf constituye un poderoso antecedente medieval de las imágenes lumínicas utilizadas en el siglo XX por J.R.R. Tolkien.

Por otro lado, cabe destacar que, en sus varios contextos, el personaje aparece flanqueado por una presencia femenina. En el *Silmarillion* es Elwing, consorte de Eärendil, mientras que en *The Lord of the Rings* la presencia física o espiritual de la elfa Galadriel (otro ser con un nombre de luz) es la que introduce a Frodo y a Sam en el misterio lumínico de Eärendil. Primero, en el encuentro en Lórien (*The Fellowship of the Ring*), Galadriel ofrece esa luz en una redoma con el agua de su fuente: «*‘In this phial,’ she said, ‘is caught the Light of Eärendil’s star, set amid the waters of my fountain. It will shine still brighter when night is about you. May it be a light to you in dark places, when all other lights go out.’*» (*The Fellowship of the Ring*; TOLKIEN, 1965: 444). Después, sobre el final de *The Two Towers*, será invocada la presencia luminosa de Eärendil junto con la presencia evocada de Galadriel, en el antro de la Araña Gigante:

Frodo gazed in wonder at this marvellous gift that he had so long carried, not guessing its full worth and potency. Seldom had he remembered it on the road, until they came to Morgul Vale, and never had he used it for fear of its revealing light. *Aiya Eärendil Elenion Ancalima!* he cried, and knew not what he had spoken; for it seemed that another voice spoke through his, clear, untroubled by the foul air of the pit. [...]

‘Galadriel!’ he called, and gathering his courage he lifted up the Phial once more. (*The Two Towers*; TOLKIEN, 1965: 389-390)

Cercana a esta invocación a Eärendil en lengua élfica («*Aiya Eärendil Elenion Ancalima*»), fórmula calcada evidentemente sobre el verso anglosajón del *Crist*, es aquella otra que dirigirá Sam, blandiendo la misma redoma de luz sagrada, a Elbereth o Varda, la más alta de los Valar, para poder vencer finalmente a la monstruosa Shelob:

... cold and hard and solid it seemed to his touch in a phantom world of horror, the Phial of Galadriel.

‘Galadriel!’ he said faintly [...]

Gilthoniel A Elbereth!

And then his tongue was loosed and his voice cried in a language which he did not know:

A Elbereth Gilthoniel

o menel palan-díriel,

le nallon sí dinguruthos!

*A tiro nin, Fanuilos!*³

(*The Two Towers*; TOLKIEN, 1965: 400)

También aquí, como podemos apreciar, acontece la invocación a una potencia numinosa de signo femenino, cuya traducción nos permite remitirnos a las imágenes de luz empleadas por Cynewulf:

*O Elbereth, la que enciende estrellas,
que contemplas desde lejos en el cielo,
a ti grito ahora bajo la sombra de muerte!
¡Oh, mírame, siempre-blanca!*

En el caso del *Crist* de Cynewulf, esa presencia femenina es la de la Virgen María, ya que, unos versos antes de la invocación que he citado, se encuentran los siguientes:

*Eala wifa wynn geond wuldres þrym,
Fæmne freolicast ofer ealne foldan sceat
Þæs þe æfre sund-buend secgan hyrdon.
Arece us þæt geryne þæt þe of roderum cwom...
(vv. 70-73)*

¡Ea, gozo [de] entre las mujeres [wifa wynn], por sobre el esplendor de la gloria [del cielo] [wuldres þrym]

Doncella, la más noble sobre la faz de la tierra

De la que los moradores del mar [sund-buend] jamás hayan oído contar!

Muéstranos ese misterio que te vino del firmamento...

Existe una clara conexión entre estas imágenes y las que se emplean en la himnodia litúrgica medieval en latín. En *Crist*, todo sugiere la traducción al anglosajón de conceptos y vocabulario himnódico-litúrgicos y su inserción en un discurso de tipo épico. La invocación *Eala wifa wynn*, en la que también podemos apreciar este genitivo partitivo, es perfectamente asimilable a otras invocaciones a María incluidas en textos litúrgicos de fiestas marianas, en oracionales y antifonarios de los siglos VIII-X, en la lírica medieval latina: *Ave decus virginum*, *Salve decus mulierum*, etc. De la misma manera, el *earendel* puede asimilarse al *jubar* del Espíritu Santo, y también *Eala Earendel* a la fórmula *Ave sidus [aureum]*, etc. Y no pocas veces, el contexto mariano vehiculiza también imágenes de la luz superior, como ocurre en los himnos latinos de un autor coterráneo de Cynewulf, el santo benedictino Beda el Venerable:

*Et tu beata prae omnibus,
Virgo Maria, feminis,
Dei Genitrix incllyta,*

Nostris faveto laudibus.

...

Sublimis inter splendida

Apostolorum sidera,

Flamma, sacrique Spiritus

Impleta laudes concinis.

Y tú feliz por sobre todas
las mujeres, Virgen María,
gloriosa Madre de Dios,
por nuestras alabanzas favorécenos.

...

Sublime entre las espléndidas
estrellas de los Apóstoles,
llama, y repleta del Espíritu sagrado,
cantas las alabanzas.

(MIGNE, *PL*, vol. 94, col. 631B)

También aquí, pues, hay luz, estrellas, luminarias santas del cielo, entre las que se destaca el brillo especial de María: entre los astros espléndidos de los Apóstoles.

Cynewulf ha sembrado abundantemente su obra de alusiones al carácter salvífico de la luz del *Earendel*-Cristo. Así, inmediatamente después de la citada invocación a *Earendel*, siguen estos versos:

Swa þu god of gode gearo acenned
Sunu soþan fæder swegles in wuldre
Butan anginne æfre wære
Swa þec nu for þearfum þin agen geweorc
Bideð þurh byldo þæt þu þa beorhtan us
Súnnan onsende and þe sylfe cyme
Þæt ðu inleohte þa þe longe ær
Þrosme beþeahte and in þeostrum her
Sæton sin-neahtes synnum bifealdne.

Deorc deapes sceadu dreogan sceoldan.

(vv. 108-117)

Tal como tú, Dios de Dios ciertamente engendrado,
hijo del verdadero Padre en la gloria del cielo,
sin comienzo por siempre fuiste,
así ahora, ante la indigencia, tu heredad creada
te pide con atrevimiento que nos envíes
el sol resplandeciente y que vengas Tú mismo
para iluminar a los que desde hace largo tiempo,
cubiertos de tinieblas y aquí, en la oscuridad,
han estado sentados, envueltos en pecados, en la noche perpetua.
Debieron soportar la oscura sombra de la muerte.

En los versos 230 y siguientes, cuando Dios pronuncia su palabra ordenando que haya luz para siempre y alegría para los hombres, se describe cómo esa luz brilló sobre las tribus humanas desde las estrellas:

«Nu sie geworden forþ a to widan feore

leoht lixende gefeah lifgendra gehwam

þe in cneorissum cende weorðe.»

And þa sona gelomp þa hit swa sceolde

Leoma leohtende leoda mægþum

Torht mid tunglum æfter þon tida bigong

(vv. 229-234)

«Que ahora haya en adelante para siempre
luz que ilumine el gozo de cada uno de los vivientes
que serán engendrados por generaciones».
Y entonces pronto acaeció como debía ser,
un fulgor que brilla para las tribus de los hombres

encendido entre las estrellas a través de los tiempos que pasan.

En otras partes del poema, se suceden imágenes de la «noche de la perdición» y de la «sombra del enemigo», que sólo Cristo puede deshacer:

Hafað se awyrgða wulf tostenced
deor dæd-scua dryhtan þin eowde
wide towrecene þæt þu waldend ær
blode gebohtes...
(vv. 255-258)

El lobo maligno, fiera sombría en sus actos,
ha dispersado, oh Señor, tus ovejas,
en gran confusión, aquellas que Tú, el Salvador, antes
con tu sangre habías comprado...

No es difícil vislumbrar aquí al antepasado medieval de la luz que Tolkien hace brillar, a lo largo de su obra, en lugares tenebrosos o nocturnos. La imagen final del Eärendil tolkieniano también es salvífica, y es la un hombre *literalmente* exaltado hasta el cielo y portador de una luz más antigua que las luces conocidas por nosotros, hombres históricos:

But Morgoth himself the Valar thrust through the Door of night beyond the Walls of the World, into the Timeless Void, and a guard is set forever on those walls, and Eärendil keeps watch upon the ramparts of the sky (*Silmarillion*; TOLKIEN, 1979: 315).

Así Tolkien logra dar un lustre más arcaico a la palabra, restituyéndola de alguna manera al mundo pre-cristiano de donde había emergido, pero, incluso mucho más atrás en el tiempo, a la recreación de un universo prehistórico, pre-abrahámico y aun pre-humano, de simbolismos lumínicos profundamente religiosos.

Bibliografía

- ~CALDECOTT, Stratford, «Sobre el abismo de fuego: el heroísmo cristiano en *El Silmarillion* y *El Señor de los Anillos*», en J. Pearce (ed.), *J.R.R. Tolkien. Señor de la Tierra Media*, Buenos Aires, Minotauro, 2007, pp. 30-48.
- ~CURRY, Patrick, «Enchantment in Tolkien and Middle-earth», en S. Caldecott y T. Honegger (eds.), *Tolkien's The Lord of the Rings: Sources of Inspiration*, Zurich, Walking Tree Books, 2008, pp. 99-112.
- ~GOLLANCZ, Israel, *Cynewulf's Christ. An Eighth Century English Epic*, London, David Nutt in the Strand, 1892.
- ~KENNEDY, Charles W. (ed.), *Cynewulf. Christ*, Old English Series, Cambridge (Ontario), In parentheses, 2000.
- ~MIGNE, Jacques-Paul (ed.), *Patrologia Latina. BEDAE VENERABILIS HYMNI TREDECIM*, «Hymnus XI. In Natali sanctae Dei Genitricis», vol. 94, col. 61B, París, 1844-1865.
- ~NORTH, Richard, *Heathen Gods in Old English Literature*, Cambridge Studies in Anglo-Saxon England 22, Cambridge, University Press, 1997.

- ~NORTHCOTE TOLLER, T., *An Anglo-Saxon dictionary, based on the manuscript collections of the late Joseph Bosworth. Supplement*, Oxford, Clarendon, 1921. [vol. principal: Joseph Bosworth & T. Northcote Toller, 1898].
- ~TOLKIEN, J.R.R., *Los Papeles del Notion Club [Notion Club Papers, 1947]*, en Christopher TOLKIEN (ed.), *Historia de la Tierra Media. VI. La Caída de Númenor*, Buenos Aires, Minotauro, 2008.
- ~TOLKIEN, J.R.R., *Silmarillion*, Christopher TOLKIEN (ed.), New York, Ballantine, 1979.
- ~TOLKIEN, J.R.R., *The Lord of the Rings. I. The Fellowship of the Rings; II. The Two Towers*, New York, Ballantine, 1965.

APÉNDICE

San Beda. HYMNUS XI. In Natali sanctae Dei Genitricis. [MIGNE, PL, vol. 94, col. 61B]

Adesto, Christe, vocibus,

Inesto nostris mentibus,

Tua benignus dextera

Choros canentum protege.

Qui natus es de Virgine,

Nostrae salutis gratia,

Da pura nobis pectora,

Da membra casta corporis.

Et tu beata prae omnibus,

Virgo Maria, feminis,

Dei Genitrix inclyta,

Nostris faveto laudibus.

Pudica cujus viscera

Sancto dicata Spiritu,

[0631C] Davidis ortum semine,

Regem ferebant saeculi.

Beata cujus ubera

Summo repleta munere

Terris alebant unicum

Terrae polique gloriam,

Festiva legis quae sacris

Ad alta templi limina,

Coelestis aulae Principem

Ulnis tulisti dulcibus.

Cujus sinu jam parvulum

Magi videntes conditum,

Regem Deumque maximum

Votis precantur redditus.

[0631D] Christum ferens Memphitici,

Quae sacra vertis numinis,

Deumque cernunt exteri,

Fugant sui quem patria.

Quae moesta mundi gaudium

Cum patre Joseph quaeritas,

Summique Patris aedibus

Ovans sedentem repperis.

Cujus rogatu mysticas

Christus sedens ad nuptias,

Aquas in alma transtulit

Vini rubentis pocula.

Cujus pium pertransiit
Ensis doloris spiritum,
Natum tuo de corpore
[0632A] Deum mori dum cerneres

Quam filio tonitruui,
Crucis tonans de vertice,
Commendat Auctor aetheris,
Ut virgo servet virginem.

Nati Deique jam tui,
Quae cernis almo lumine,
Post dira mortis vincula,
Resuscitati gloriam.

Lucem poli quae conspicis,
Adire Patris dexteram,
Quam prima Patris de sinu
Terras adire videras.

Sublimis inter splendida
Apostolorum sidera,
Flamma, sacrique Spiritus
Impleta laudes concinis.

Laudem Deo quam supplices,
Christo canentes, reddimus,

Christi Genitrix, et tua

Commendet intercessio.

...

Cynewulfes
Crist

PRIMUS PASSUS

DE NATIVITATE

.II.

[...]

70 ¡Ea, gozo entre las mujeres por sobre el esplendor de la gloria,
doncella, la más noble sobre la faz de la tierra
de la que los moradores del mar jamás hayan oído decir!
Muéstranos el misterio que te vino del firmamento,
cómo tú el parto has aceptado
mediante el nacimiento de un hijo y aun así la unión
según manera humana no conociste.
Nosotros en verdad no hemos escuchado
que en días pasados haya acontecido jamás tal cosa
como la que tú con tan especial privilegio has recibído
80 ni de ella necesitamos esperar que se dé
más adelante en el tiempo. En verdad la fe dentro de ti
habitó valiosa, desde el momento en que tú al esplendor de la gloria
llevastе en tu pecho y no se volvió marchita
la gran virginidad. Tal como todos los hijos de los hombres
siembran con penas, así también cosechan después:
dan a luz para la tumba. Dijo la bendita doncella,
siempre llena de victoria, Santa María:
«¿Qué es este asombro con el que os maravilláis
y os quejáis, lamentándoos con dolor,
90 oh hijo de Jerusalén junto con su hija?
Preguntáis con ansiedad cómo yo la doncellez
y mis esponsales conservé y aun así me volví

la gran madre del hijo del Creador. Ciertamente a los hombres no es
conocido el misterio, pero Cristo reveló
en la noble descendiente de David
que la culpa de Eva está toda borrada,
las maldiciones deshechas y que es glorificado
así el sexo menor. La esperanza está otorgada
de que ahora una bendición en común puede para ambos,
100 hombres y mujeres, conservarse eternamente por los siglos venideros
en gozo de los ángeles en lo alto
con el Padre de la verdad para siempre.»
¡Ea Earendel [*Lucero*], entre los ángeles el más brillante,
enviado sobre la tierra media a los hombres
y verdadero fulgor del sol,
resplandeciente sobre las estrellas! Tú en todos los tiempos
por ti mismo siempre iluminas.
Tal como tú, Dios de Dios ciertamente engendrado,
hijo del verdadero Padre en la gloria del cielo,
110 sin comienzo por siempre fuiste,
así ahora, ante la indigencia, tu heredad creada
te pide con atrevimiento que tú nos envíes
el sol resplandeciente y que vengas tú mismo
a iluminar a aquellos que desde hace tanto,
cubiertos de tinieblas y aquí, en la oscuridad,
han estado sentados, envueltos en pecados, en la noche perpetua...

(traducción propia, a partir de la edición de GOLLANCZ, 1892)

Notas

¹ Cito los versos del poema en anglosajón, con su numeración, siempre de la edición de GOLLANZ (1892). La traducción al castellano es mía, tarea para la cual he consultado las traducciones al inglés moderno del citado Gollanz y de KENNEDY (2000).

² Transcribo la entrada correspondiente del *Supplement* del célebre diccionario de anglosajón «Bosworth and Toller» (1898-1921): «**earendel**. *Add*: eorendel: Leóma *vel* earendil (oerendil, Erf., earendel, Corp.) *jubar*, Txts. 72, 554. Eorendel *aurora*, Hy. S. 16, 35: 3, 2. Se níwa eorendel Sanctus Johannes, Bl. H. 163, 30. [Cf. *Icel. Örvandill, and v. Grmm. D. M.* (trans.), 374 sqq.]».

³ Diversas versiones de esta plegaria lírica, más o menos largas, acontecen en pasajes de las tres partes de *The Lord of the Rings*.

Diálogos del interior: cómo la periferia define al mundo

Karen Douglas de Alexander

Ph. D. SeCyT, UNC Baylor University

El 2011 ha marcado el estreno de tres películas cordobesas y la formación de una asociación, Cine cordobés, mostrando un auge en el protagonismo en las artes del interior del país. Como concluye Fanny Cittadini, una de los actores de los filmes premiados, «Ya no hace falta irse a Buenos Aires». El elenco de directores y actores confirman que ellos ahora deciden qué van a mostrar, corrigiendo así «el imaginario que tiene Buenos Aires del cordobés», porque la «identidad se construye en el lugar» (Molinari).

Estos artistas reflejan los consejos de Bernardo Canal Feijóo en sus múltiples obras sobre cómo erradicar los vestigios de la antinomia capital versus interior que tiene sus raíces en la dicotomía de civilización versus barbarie de Sarmiento. Canal Feijóo puntualiza que el comienzo de la mala configuración del «desierto» del interior de la Argentina «recibe su bautismo nominal en el notable congreso 'unitario' de 1826» (*Teoría de la ciudad argentina*: 186, después TCA). La manifestación de esa palabra después «era simplemente la negación polémica de una personería humana histórico-política, real y actuante» (TCA: 78) a las campañas pobladas (no desiertas) y ya con más de doscientos años de historia. Canal Feijóo celebra la «suprema voluntad propia de ser y subsistir» (TCA: 52) de las ciudades mediterráneas y les recomienda que planifiquen, que hagan «un gran país» justo a la medida de la «gran ciudad única» de Buenos Aires (TCA: 163). En este trabajo buscamos valorizar el interior de la Argentina examinando las vidas y obras de escritores de Córdoba a la luz de los escritos de Canal Feijóo. Después de analizar unas características de la obra de Canal Feijóo y dos tiempos históricos específicos con escritores de Córdoba, veremos cómo esta perspectiva ofrece otra identidad particular para participar en el parlamento de periferias del siglo XXI.

En la última década se han publicado varias investigaciones enfocando en la vida y obra de Bernardo Canal Feijóo (1897-1982) que aportan apreciaciones sobre la producción de este autor santiagueño. Pero un estudio temprano de la obra de Canal Feijóo del año 1988 por su discípulo y colega, Octavio Corvalán, deja ver la amplitud de su canon que incluye poesía, obras de teatro, y ensayos con temas abarcando antropología, sociología y psicoanálisis en su examinación de la historia y la literatura de Santiago del Estero y otras provincias del interior. Más recientemente, Adrián GORELIK (2001) marca el empuje planificador de Canal Feijóo que se manifiesta en su uso práctico de planos concretos y figurativos para graficar su «búsqueda de un *completamiento* del mapa a través de una apelación nacionalista reparadora» (290) que justamente corrige la visión «fatídica» de pensadores como Martínez Estrada sobre la identidad argentina. Como señalan Leonor Arias Saravia y Octavio Corvalán, la modalidad y el tono de la escritura de Canal Feijóo dejan ver su «mayéutica cortés» (Arias Saravia, «'autenticación'») que busca hacer participativa la lectura de su «denso ovillo de influencias, deudas, transformaciones y variaciones de las ideas» que lo motivaron (CORVALÁN: 85). Su escribir parece ser un deliberado trabajo para poner en práctica un modelo en oposición a lo que él define como el «pensamiento argentino... cargado de un orgullo abstractivo sin merced, entre iluminado e inhumano» que muestra un «dirigirse a nadie que merezca la alternativa dialogal» (*Confines del occidente*: 109, después CO). En su esfuerzo para abrir el diálogo, él vuelve en sucesivas obras sobre los temas de la constitución de la nación, el interior y la autonomía del individuo en un «fluir en libertad» que Gloria VIDELA DE RIVERO nota que «lo lleva por meandros que suelen complicar la expresión y -por lo tanto- la comprensión de su pensamiento» (162). Aun con esos meandros, el pensamiento de Canal Feijóo marca, como señala Fernán Gustavo CARRERAS en su tesis doctoral, una separación

«del fatalismo telúrico» vinculado al siglo XIX (207) para «recuperar al pueblo como sujeto histórico de su propio destino» (221).

Beatriz OCAMPO en su estudio sobre Feijóo y sus compatriotas santiagueños, Orestes Di Lullo, Émile y Duncan Wagner, nota el esfuerzo de Feijóo para «ultrapasar y desmontar la conocida dicotomía sarmientina, todavía irresuelta» (34 y 167) y este esfuerzo comprueba su visión presciente que reconoce a «un mundo en que las unidades nacionales no son unidades que miran hacia adentro sino de frente hacia fuera; y ahí calza toda la esperanza y el riesgo de un mundo universal mejor en el futuro inmediato» (TCA: 176). Su reordenamiento del universo se refleja unos años después en «la reorganización total del mundo» que Samir Amin, el sociólogo egipcio, propone a manos de «las sociedades de la periferia» en este «periodo de 'postcapitalismo'» por medio de estrategias que él denomina «populares y nacionales» (*Eurocentrism*: 210, traducción mía). En la obra de Canal Feijóo tenemos una revalorización de lo indígena en la identidad argentina y una base para la identidad nacional en el interior del país. Esa base tierra adentro establece la participación del país en el conjunto de voces al nivel internacional.

Había sido suposición por muchos años que los taínos, el pueblo originario de la ahora República Dominicana, habían desaparecido hace mucho. Sin embargo, un estudio científico del 2006 ha mostrado que «entre el 15 y 18 por ciento de la población dominicana tiene ascendencia taína directa por línea materna» (Valdivia). Antes de que pensemos que un dato así es típico solamente de los países caribeños, y tal vez Brasil, es importante examinar datos de la época colonial argentina vinculados con la vida y obra de Luis de Tejeda (1604-80). La mirada puesta tan fijamente en Europa de la generación del 37 influyó no solamente en la figuración del interior de la Argentina sino también en la interpretación y hasta podríamos decir la recepción del tiempo colonial. Canal Feijóo enfoca en el tiempo colonial para comenzar su análisis de la geografía, historia y pensamiento argentinos, especulando que «la mente del conquistador» veía vacía la extensión de la región al pie del altiplano justo por la más densa población de la región andina en comparación con los pueblos «atomizados» de los llanos (CO: 42-43). Sin embargo, una examinación de la patria de Tejeda, Córdoba del siglo XVII y de la obra de Tejeda confirman a esta ciudad de habla quechua, y a Tejeda mismo, como una amalgama de culturas que sirve de ejemplo de la riqueza variada de una identidad mestiza vindicada: una riqueza que reviste el supuesto vacío del interior.

En 1917, el investigador cordobés Luis MARTÍNEZ VILLADA descubre el testamento de la bisabuela de Tejeda que fue escrito por un escribano bilingüe porque ella no leía ni hablaba el español (107-08). Aunque Martínez Villada utiliza el término «mestizo» para describir al padre de Tejeda, al hablar del poeta cambia para concluir que «tenía ascendencia americana, sangre americana y argentina, en una palabra» (106), pareciendo que no podía enunciar el nombre del poeta junto con el concepto de mestizaje. Le queda al investigador Aníbal Montes años después (los 50) explicar que la bisabuela era «india natural de la ciudad de Santiago del Estero» (175). La búsqueda afanosa de Canal Feijóo de la «vida o naturaleza o inspiración original del sujeto americano», de su voz que él ve «no desarrollada» y hasta «sofocada» (CO: 33) podría tener un punto de partida, poco reconocido, en la vida y voz de Tejeda.

La sangre indígena de Tejeda forma parte del contexto colonial donde rige la influencia del quechua. Con los colonos llegados a fines del siglo XVI vinieron miles de amerindios que hablaron este idioma. Beatriz Bixio confirma que los archivos de Córdoba del siglo XVI citan al quechua como el lenguaje legal utilizado para traducir el español y los varios idiomas de las tribus de la región (1985: 128). Y ya para 1632 el obispo Maldonado le escribe a la Corona rogándole que obligue a la gente a orar en español porque en Córdoba «poco hablan los indios y españoles en castellano», siendo la lengua franca de todos el quechua (1987: 7).

Aunque Canal Feijóo en *Confines de Occidente* contempla la amplitud del significado de esta mezcla de razas, parece tener una percepción del tiempo colonial condicionada por un blanqueamiento histórico y por un mapa colonial regido por límites modernos y nacionales. En la sección «De la mesticidad» del capítulo «Lejano contacto», él aclara que el forcejo entre la cultura hispana y la indígena no era una lucha de pares; por eso la unión de estas culturas «no llega a ser matrimonial», Más bien es solamente «un acomodo stratigráfico» (63). Lo que queda pendiente

para Canal Feijóo es que busquemos las manifestaciones del enriquecimiento de ambas culturas ocurridas en el mestizaje. Él se pregunta si «el mestizo sigue callando o secundarizando el compromiso de la co-raíz americana», y declara, «No hemos pulsado todavía la voz válida de lo indio en lo mestizo... Pero algún día podrá hablar» (66).

Pocos negarían la apelación de «dominación» para la cultura española y su presencia en Latinoamérica; sin embargo, la mezcla de razas en los siglos XVI y XVII parece haber sido menos estratificada y más fluida y abarcadora. Si tomamos el ejemplo de Tejeda como algo representativo, en la fundación de Córdoba en 1573 ya había españoles casados con mestizas haciendo que las familias fundadoras ya tuvieran sangre indígena.

Si Canal Feijóo anhelaba encontrar «la voz válida de lo indio en lo mestizo» (CO: 66), ¿qué es lo que vemos en la voz del primer poeta cordobés? Oscar Caeiro ha notado que el vocabulario de Tejeda muestra los orígenes idiosincráticos de la lingüística cordobesa. El lenguaje de Tejeda refleja la oralidad especialmente en los acentos cambiados de ciertas palabras como «máestro» y «óido» (207). Esto es evidencia de las características únicas que se desarrollaban en el español hablado y escrito en el interior de las colonias españolas (208). Esta realidad la destacó Canal Feijóo en *Teoría de la ciudad argentina* cuando observó que «un cambio de tonada anuncia» los cambios de ciudad y territorio (21) y que estas tonadas en el español colonial del interior de la Argentina (que perduran hasta hoy) son fieles indicios de distintas poblaciones lingüísticas en las tribus de esa región (TCA: 22-25). Vemos que la obra de Tejeda resalta la presencia de un habla autóctona en su español escrito.

Otro autor que sigue la búsqueda de Canal Feijóo en lo profundo de América es Rodolfo Kusch, parte de cuya obra ha sido publicada en inglés en el 2010 por Walter Mignolo. Mignolo identifica al pensamiento de Kusch como una «conciencia inmigrante» y «de-colonial cuyo horizonte se concibe como un horizonte pluriversal de la transmodernidad» (xvii). Aún si las observaciones de Kusch pudieran considerarse de-coloniales, su perspectiva es de afuera hacia adentro, a un centro profundo en que este hijo de inmigrante no participa. Canal Feijóo se arraiga en una perspectiva de los «hijos de la tierra» (CO: 86 y 110), los cuales, en la historia argentina, se transmutan en «hijos de la patria» (CO: 111) quienes saldrían a buscar su «personería» (CO: 112) postergada. Aunque Ocampo dice que Canal Feijóo busca «un lugar para la provincia en la nación y para ésta en el mundo» (24), el punto cardinal del sujeto está equivocado. Canal Feijóo radica a la nación y al mundo adentro de la provincia. Canal Feijóo insiste en una producción que surge de adentro, independiente, autónoma, y no una perspectiva que critica de afuera.

Esta proyección, sí, emana de los «seres-estando» (CO: 128) en su propia tierra. Canal Feijóo trataba esta encrucijada en su tragedia americana sobre Túpac Amaru. Según Corvalán, para Canal Feijóo la tragedia de Túpac se radica en nosotros: «[l]os americanos no sabemos todavía ser *sujeto* de la historia» (79). Sin embargo, hemos visto que Luis de Tejeda supo ser su propio sujeto, hijo de la tierra, a pesar de los esfuerzos para blanquearlo y para editar su obra.

Arias Saravia nos recuerda que Canal Feijóo formulaba un resumen de la historia argentina figurado en tres etapas. La primera colonial del «lejano contacto», tipificada en definiciones imaginadas pero no vistas por Canal Feijóo en lo indígena que aparece en la genealogía y voz del poeta Luis de Tejeda. La segunda etapa de «El gran codo histórico» (CO: 70) se trata del siglo XIX, de las Generaciones del 37 y 80, los que influyeron en cómo vemos al supuesto desierto y sus pobladores. La tercera etapa enfoca en la nueva ola inmigratoria del siglo XX y sus consecuencias. Canal Feijóo postula que la falta de «razón teórica y orgánica» que unificara esta masa de gente habría sido «el suceso tal vez más favorable para el destino americano» (CO: 80-81) porque contempla una heterogeneidad que se opone al «nacionalismo egocéntrico y hegemónico» (CO: 81). Nos tocaría ver ahora algún ejemplo de esta heterogeneidad manifiesta después de esa inmigración para considerar otras aplicaciones de la obra de nuestro autor santiaguense.

La producción narrativa de autoras contemporáneas del interior manifiesta la personería creativa de hijas de la patria antes marginadas entre la barbarie de las provincias. Escritoras como María Teresa Andruetto y Mónica Ferrero de Córdoba, Beatriz Baudizzone y Mercedes Fernández

de Mendoza y Liliana Bellone de Salta se quedaron en el país en la última dictadura resistiendo el proyecto oficial que buscaba, como un eco del ataque a la barbarie por la civilización, «'purificar la patria'» (Michael BURDICK: 233). En refutación a la tortura, muerte y desaparición de muchos, estas autoras reescriben la historia en la que las mujeres establecen el discurso y lo guardan en una comunidad que resiste la violencia que las hubiera borrado. La historia en la obra de estas escritoras es de la patria como mujer- no tierra del padre-quien, aunque perseguida y dejada por muerta, vuelve como sujeto para reformar la nación como otra. Tomamos a *Lengua madre* (2010) de Andruetto para fundamentar la estabilidad de esta otra patria, con una tradición arraigada en Europa, pero con una nueva cartografía relacional y geográfica que muestra cómo las mujeres prevalecen con el lenguaje y la cultura del interior.

Las protagonistas de *Lengua madre* comienzan con raíces en Italia, pero ahora con dos generaciones arraigadas en la pampa gringa de Córdoba. Las experiencias de Julieta son relatadas por un narrador que nos cuenta como Julieta revisa una caja de cartas que le ha guardado su madre, Julia, cartas en su mayoría recibidas por Julia de su madre, Ema. Aunque Julieta afirma que quiere «mirar todo como si no se tratara de ella» (30) descubre que el mapa de su vida que quiere completar traza rectas y arcos que conducen a ella como hija, como nieta. Julia ha huido de Córdoba al comienzo de la dictadura al sur donde se esconde en el sótano de un depósito que pertenece a una familia que la cobija y quienes la protegen y ayudan cuando nace Julieta. Al mes de nacer, los padres de Julia vienen a buscar a Julieta y terminan criándola aun cuando vuelve la democracia porque ya los abuelos no pueden vivir sin ella.

Las cartas de Córdoba a Trelew revelan el linaje italiano de Stefano, el abuelo/padre, y el oficio de escritora de la abuela, madre e hija. El padre de Julieta, Nicolás, logró salir al exilio antes de que ella naciera y nunca ha vuelto al país. En sus recuerdos, Julieta, estudiando en Alemania a fines de los 90, se aferra más a su abuelo quien «llegó desde Italia», pero no «por decisión propia» (67), que al padre que nunca ha visto. Este abuelo le ha legado la mezcla de castellano/italiano constatada en las cartas que le escribió a su hija, Julia (111).

Sin embargo, el abuelo falleció cuando Julieta tenía once años, y su mayor herencia creativa viene por línea matriarcal envuelta en una imaginación que Julieta concluye «es la forma artística de la mentira» (31). Ella se da cuenta de que su castellano, como el de su abuela y su madre «es el de la llanura», «Le han quedado en la boca, en las palabras, muchos rastros de la tierra donde se crió» (61). Los dichos cotidianos, de pueblo provinciano, salpimentan las cartas de la abuela, por ejemplo «en todos lados se cuecen habas» (78), y hasta el dicho de la bisabuela de Julieta queda registrado en una carta de su tía, Lina, a su madre: «Lo que para algunos es trapo, para otros es bandera» (129). A Julieta le toca releer esta escritura de mujeres, estas cartas que «abre, lee, perfora y coloca en una carpeta» (195). Ella es una intérprete de «signos, marcas...de mujeres, en papeles, en pañuelos, fotografías, dibujos y tarjetas...como en el idioma secreto de las mujeres chinas», y por medio de esa lectura logra insertarse «en una genealogía de la que es parte» (155).

Andruetto, como las otras autoras mencionadas, lee, interpreta y asimila a sus influencias; las reconfigura en la tierra y la lengua de su propia madre patria. Ellas viven y escriben el principio delineado por Canal Feijóo, tomado de Thomas Mann, «'Para poder conservar el carácter nacional el escritor debe vivir en su país natal'» (CO: 130). Ellas se quedan en el interior, no en Buenos Aires, y presentan personajes que asimilan el pasado abigarrado para construir un futuro esperanzado.

El sociólogo egipcio Samir Amin (n. 1931) es una voz contemporánea que concuerda con el pensamiento de Canal Feijóo y muestra como esta voz local toma la palabra en una conversación internacional. Amin en sus múltiples escritos afirma esas voces de adentro porque «la transformación del mundo les cae a los pueblos de la periferia» quienes pueden «desconectarse del desarrollo mundial» (*Eurocentrism*: 214) para «contribuir a la construcción de un mundo verdaderamente policéntrico» (215). Como Graciela Roffenelli explica, el «'desconectarse' significa someter los vínculos con el exterior a las prioridades del desarrollo

interno» (76). Y hacer valer el desarrollo del interior de la Argentina para restaurar un equilibrio al país es un tema a lo largo de la escritura de Canal Feijóo (véase TCA: 154-55, por ejemplo).

Justamente al examinar las especificidades de dos tiempos históricos, manifiestas en la vida y obra de Tejeda y en las obras de Andruetto, y a Canal Feijóo mismo como sujeto protagónico y a la par un intelectual elaborando las pautas de ese protagonismo, vemos la proyección del margen, de lo particular del interior que afirma la identidad de esta nación para tomar su voz entre el coro polifónico de los pueblos del mundo. Porque, como afirman los cineastas y actores cordobeses citados al principio de esta ponencia: «la identidad se construye en el lugar».

Obras citadas

- ~AMIN, Samir, *Eurocentrism*, Segunda edición, New York, Monthly Review Press, 2009.
- ~ANDRUETTO, María Teresa, *Lengua madre*, Buenos Aires, Mondadori, 2010.
- ~ARIAS SARAVIA DE PERRAMON, Leonor. «Bernardo Canal Feijóo: la 'autenticación' de la cultura». Sitio web: *El pensamiento latinoamericano del siglo XX ante la condición humana*. Coor. Hugo Biagini. <http://www.ensayistas.org/critica/generales/C-H/argentina/canal-feijoo.htm>.
- «Desterritorialización/reterritorialización, parámetro identitario de la argentinidad», en *El pensamiento alternativo en la Argentina del siglo XX, Tomo I Identidad, utopía, integración (1900-1930)*, Dir. Hugo E. Biagini, Arturo A. Roig, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2004, pp. 259-78.
- ~BIXIO, Beatriz, «El quichua prehispánico en la súbarea occidental de la provincia de Córdoba», *Comechingones* 3.5, 1985, pp. 125-35.
- «Figuras étnicas coloniales (Córdoba del Tucumán. Siglos XVI y XVII)», *Indiana* 22, 2005, pp. 19-44. Internet. 20 junio 2011.
- «Políticas lingüísticas de la corona española como factor de control social y dominación étnica», manuscrito de la autora, 1987.
- ~BURDICK, Michael, *For God and the Fatherland: Religion and Politics in Argentina*, Albany, SUNY Press, 1995.
- ~CAIERO, Oscar, «El comienzo de una diversidad lingüística en la obra del poeta colonial Luis de Tejeda», *III Congreso Internacional de la Lengua Española, Identidad Lingüística y Globalización*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 2004, pp. 195-209.
- ~CANAL FEIJÓO, Bernardo, *Burla, credo, culpa en la creación anónima, sociología, etnología y psicología en el folklore*, Buenos Aires, Editorial Nova, 1951.
- *Confines de occidente: Notas para una sociología de la cultura americana* (1954), reedición con prólogo de Horacio González, Buenos Aires, Las cuarenta, 2007.
- *El reverso humorístico de la tristeza criolla*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, Instituto Social, 1940.
- «Radiografías fatídicas», *Sur* 37, octubre 1937, pp. 63-77.
- *Teoría de la ciudad argentina: Idealismo y realismo en el proceso constitucional*, Buenos Aires, Sudamericana, 1951.
- ~CARRANZA TORRES, Luis, «Los indios que fundaron América», *La voz del interior*, Domingo 25 de noviembre de 2007, Internet, 24 de junio de 2011.
- ~CARRERAS, Fernan Gustavo, *Autoafirmación y autocomprensión del sujeto argentino en la obra de Bernardo Canal Feijóo*, Tesis doctoral, Arturo Andrés Roig, director, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, Argentina, 2005.
- ~CORVALÁN, Octavio, *Bernardo Canal Feijóo o la pasión mediterránea*, Santiago del Estero, UN de Santiago del Estero, 1988.
- ~GORELIK, Adrián, «Mapas de identidad: La imaginación territorial en el ensayo de interpretación nacional: de Ezequiel Martínez Estrada a Bernardo Canal Feijóo», *Prismas, Revista de historia intelectual* 5, 2001, pp. 283-311.
- ~KUSCH, Rodolfo, *Obras completas*, Tomo II, Rosario, Santa Fe, Editorial Fundación Ross, 2007.
- ~MARTÍNEZ PAZ, Enrique, «Prólogo», en *Prólogos a Luis de Tejeda*, ed. Félix Gabriel Flores, Córdoba, Dirección de Historia, Letras y Ciencias, 1980, pp. 75-125.

- ~MARTÍNEZ VILLADA, Luis, «Adición a la 'Genealogía' de los Tejeda», *Revista de la Universidad Nacional de Córdoba* IV, 8 Oct 1917, pp. 104-09.
- ~MIGNOLO, Walter, «Introduction: Immigrant Consciousness», en *Indigenous and Popular Thinking in América*, Rodolfo Kusch, trad. María Lugones y Joshua M. Price, Durham, Duke UP, 2010, pp. xiii-iv.
- ~MOLINARI, Beatriz, «Encantados por el cine», *La voz del interior*, 24 de abril del 2011, <http://vos.lavoz.com.ar/content/encantados-por-el-cine-0>, 19 junio 2011.
- ~MONTES, Aníbal, *Indígenas y conquistadores de Córdoba*, comp. Carlos J. Freytag, Buenos Aires, Ediciones Isquiti, 2008.
- ~OCAMPO, Beatriz, *La nación interior: Canal Feijóo, Di Lullo y los Hermanos Wagner. El discurso culturalista de estos intelectuales en la provincia de Santiago del Estero*, Buenos Aires, Editorial Antropofagia, 2005.
- ~ROFFINELLI, Gabriela, *La teoría del sistema capitalista mundial. Una aproximación al pensamiento de Samir Amin*, Panamá, Ruth Casa Editorial, 2005.
- ~TEJEDA, Luis de, *Libro de varios tratados y noticias*, ed. Jorge M. Furt, Buenos Aires, Conti, 1947.
- ~VALDIVIA, Javier, «Estudio demuestra que parte de dominicanos conserva genes taínos», *La República*, 7 octubre 2008, <http://www.listindiario.com.do/la-republica/2008/10/7/76515/Estudio-demuestra-que-parte-de-dominicanos-conserva-genes-tainos>, 21 junio 2011.
- ~VIDELA DE RIVERO, Gloria, «Los problemas de la cultura argentina según Bernardo Canal-Feijóo», *Revista de Literaturas Modernas*, Universidad Nacional de Cuyo XVI, 1983, pp. 161-67.

Contra la saturación: Isaac Rosa, Kevin Vennemann y la literatura de la memoria

Juan Antonio Ennis

IdIHCS – CONICET/UNLP

Néstor Bórquez

UNPA/UARG

I

Il est aisé de comprendre qu'une mémoire saturée soit une mémoire menacée dans son effectivité même. Il est plus difficile de savoir ce qu'il faut faire pour dé-saturer la mémoire par autre chose que de l'oubli (DIDI-HUBERMAN, 2010: 12).

La afirmación contenida en el epígrafe corresponde a un interrogante de orden a la vez epistémico, ético y estético que persiste en buena parte de la obra de Georges Didi-Huberman: el de cómo recordar *pese a todo*. Este interrogante se instala en el centro de *Images malgré tout* (2004) y recorre buena parte de sus trabajos recientes, dialogando en este caso con el dictamen de Annette Wieviorka: la memoria está *saturada*, hay en la recurrencia de ficciones y otros modos de apropiación discursiva del pasado traumático del siglo XX una «fascination perverse pour l'horreur, goût mortifère du passé, instrumentalisation politique des victimes»¹. Esta «saturación de la memoria» constituye tanto el disparador como el terreno sobre el que se desenvuelven buena parte de los discursos y debates sobre el pasado traumático en la actualidad. Se trata, nuevamente, del problema que presentan las decisiones sobre la forma, el entramado del relato del pasado traumático, un interrogante que ya fuera planteado oportunamente por H. WHITE (1997: 32):

Are there any limits on the *kind* of story that can responsibly be told about these phenomena? *Can* these events be responsibly emplotted in any of the modes, symbols, plot types and genres our culture provides for «making sense» of such extreme events in our past?

Nos interesa, por eso, explorar aquí dos poéticas cuya mirada sobre el pasado ominoso del siglo XX europeo resulta particularmente crítica o renovadora con respecto a los empleos usuales del mismo en la literatura contemporánea. En ambos casos, se trata de narradores jóvenes (Kevin Vennemann nació en 1977, Isaac Rosa en 1974), distantes en el tiempo del pasado que habita sus novelas, pero que han crecido en sociedades atravesadas, si no muchas veces obsesionadas, asediadas, para tomar el término de Henry ROUSSO (*La hantise du passé*, 1998) por los problemas que la elaboración de ese pasado traumático presenta como lo definiera Aleida Assmann al estudiar la *Erinnerungsliteratur* alemana: «We live in the shadow of a past that still reaches into the present in many forms and haunts succeeding generations with emotional discord and moral dilemma» (ASSMANN, 2006: 40). Se trata, sin dudas, de dos poéticas en muchos aspectos divergentes, dos modos diversos de volver a pensar la relación de la literatura con la memoria del pasado reciente, que comparten sin embargo, en una lógica dominada por el retorno o *revenge*, al menos dos rasgos, además de su ubicación generacional: el primero, el de la interpelación de ese pasado desde su lugar en los discursos del presente –no se trata de des-

velarlo o de revelar lo desconocido, sino de reescribirlo—; el segundo, una suerte de retorno a ciertos fueros y filiaciones de la literatura de prosapia más moderna en el siglo XX, que se apartan nuevamente de la vuelta al relato que había hecho suya la novela posmoderna, y con ella las novelas de la historia y la memoria: sin abandonar por ello, en última instancia, algunos de sus procedimientos compositivos predilectos.

La convergencia de voces en *El vano ayer*, los distintos lectores, escritor y actores que intervienen en la construcción intrincada del relato y sus obstáculos, es el vehículo para hacer de la pregunta por la posición de la literatura asunto de la novela: postular una memoria saturada no significa abandonar su ejercicio:

¿Conseguiremos que ese retrato sea más que una fotografía fija, sea un análisis del período y sus consecuencias más allá de los lugares comunes, más allá del pintoresquismo habitual, de la pincelada inofensiva, de la épica decorada y sin identidad? ¿Será posible, en fin, que la novela no sea en vano, que sea necesaria? (ROSA, 2004: 17)

La ambición de escribir una novela «necesaria» puede parecer desmesurada, aunque no es en absoluto discordante frente a los modos habituales de presentarse la ficción en la serie en la cual la literatura de Rosa se viene a inscribir crítica, corrosivamente. La literatura revela, muestra, hace visible algo que estaba oculto, muchas veces en la portada misma de los libros, otras codificado en la ficción o entramando en ella el documento o el testimonio oral. La desmesura, en este caso, es un gesto que emula el de sus predecesores. Novela escrita desde la agobiante conciencia de ese momento de saturación, *El vano ayer* trabaja sobre el cliché y sus riesgos («[t]oday's horror is tomorrow's cliché – in life as well as in art», según la fórmula de Kirby Farrell), apunta con mordacidad la cristalización de una fórmula de éxito para escribir ficciones de la memoria, en un constante y polifónico rodeo por las trampas de la memoria domesticada:

La guerra civil, en la que nuestros literatos y cineastas recaen a gusto una y otra vez, inagotable fuente de epopeyas individuales, de contextos trágicos para historias personales, de venganzas ancestrales y heroísmos sin igual, poco importan el rigor, la verdad histórica, la memoria leal o mellada, la falsificación mediante tópicos generados por los vencedores, estamos construyendo una ficción, señoras y señores, relájense y disfruten. (ROSA, 2004: 220)

Todos estos tópicos se encuentran reseñados en una novela que contiene el relato de su elaboración, de las posibles vertientes de un relato sobre el franquismo y sus víctimas. Una ficción de la memoria que es a la vez una poética (metaficción) crítica del género. Que, como refiere en el final de; *Otra maldita novela...!* lleva una «responsabilidad añadida» al menos en el caso español (dada la «lectura historiográfica» de la que es objeto, dado, dice Rosa al final de *¡Otra maldita novela...!*, que «debido a las peculiaridades del caso español, a la defectuosa relación que tenemos con nuestro pasado reciente, la ficción viene ocupando, en la fijación de ese discurso, un lugar central que tal vez no debería corresponderle, al menos no en esa medida», ROSA, 2007: 445), que tiende a diluirse ante la conversión del procedimiento del montaje anacrónico en mecanismo para la producción en serie de ficciones de la memoria.

El lector avezado en las características del género puede coincidir en que la literatura de la memoria, particularmente en España, se ha desarrollado en los últimos años en torno a un intercambio permanente entre ficción e historia, introduciendo documentos, bibliografías, referencias a la literatura historiográfica o al testimonio y la historia oral (v. ENNIS & BÓRQUEZ, 2010), en un procedimiento que deviene frecuentemente operación de intervención en las políticas de la memoria en el presente. La receta misma que comienza a cobrar forma en el comienzo de *El vano ayer* parece funcionar aún perfectamente, incluso en una cadena bastante más inmediata y menos trabajosa que la planteada allí. Como puede verse en el último Premio Nadal, *Donde nadie te encuentre* (2011) de Alicia Giménez Bartlett, y en innumerables novelas de la época (empezando por *Soldados de Salamina* (2001) y encontrando un ejemplo paradigmático en toda la producción literaria, televisiva, gráfica y cinematográfica en torno a las trece rosas), existe una relación de dependencia o genética con publicaciones previas sobre el mismo asunto en ámbitos que demarcan, al menos en los anaqueles de la librería, los límites de la ficción literaria. Un sinnúmero de novelas basadas en previos trabajos documentales, indagaciones propias, best-sellers de no-ficción, documentales televisivos (como el caso de *Mala gente que camina* (2006), de Benjamín Prado, inspirado en el documental televisivo –y el correspondiente libro– *Los niños*

perdidos del franquismo (*Els nens perduts del franquismo*), de Montserrat Armengou y Ricard Belis o sencillamente historias estereotipadas en ese conjunto dan un lugar preeminente a la pregunta por el pasado de guerra civil y dictadura y su elaboración, más o menos virtuosa o defectuosa a partir de la transición (podría pensarse, por ejemplo, en la vindicación de las políticas de la memoria de la transición en *Anatomía de un instante* (2009), de Javier Cercas).

El tiempo presente de la novela no tiene que ver sólo con la impugnación y la parodia de los relatos serializados, de una memoria devenida *commodity* de la industria cultural (GÓMEZ-LÓPEZ QUIÑONES 2006), que encuentra su apoteosis en los «culebrones sobre la posguerra emitidos por la televisión pública» (COSSALTER, 2007: 359), sino también con la introducción de un tema o tópico particularmente problemático en los debates contemporáneos acerca de la elaboración pública de la memoria traumática de la guerra civil y el franquismo: la figura del «desaparecido» (v. ESPINOSA MAESTRE, 2010). El asunto mismo de la novela es la desaparición de André Sánchez, y muchas de las suspicacias que introducen las voces afines al régimen que intervienen en el relato recuerdan a la voz cínica del poder en la última dictadura militar argentina. Entre la multiplicidad de voces que atraviesan la novela, sobresale el silencio de los personajes principales.²

Lo que ha resultado llamativo en esta focalización de la figura del desaparecido es que no se trata de un método extendido en el aparato represor franquista de la época, sino más bien de un fenómeno relativamente aislado. El hecho de que la interrogación por el desaparecido, la variación de su suerte en el sencillo esfumarse en el destierro del profesor Denis, la desaparición forzada y rodeada de hipótesis (incluyendo las más suspicaces) de un André Sánchez del cual ni siquiera el nombre puede fijarse con exactitud, la imagen de la novia/viuda en su búsqueda inútil hasta mucho después de la muerte de Franco, recuerdan más a un relato de la barbarie del Cono Sur que a la propia de la dictadura franquista en sus últimos tramos (MACCIUCI, 2010: 255). Sin embargo, esta opción permite «conectar» el pasado con el presente, la memoria de los crímenes de la dictadura en España y los de las dictaduras del Cono Sur. No postula el libro una similitud o analogía, sino que opera, nuevamente, con el montaje del archivo y el periódico de la fecha. Su proceder tiene algo de anacronismo o desfase, que bien puede llegar a confundirse con los métodos parodiados en esa suerte de antipoética de la literatura de la memoria que propone desde el comienzo, si no fuera porque por allí precisamente pasa su límite.

II

Le désastre entendu, sous-entendu non pas comme un événement du passé, mais comme le passé immémorial (*Le Très-Haut*) qui revient en dispersant par le retour le temps présent où il serait vécu comme revenant. (BLANCHOT, 1980: 34)

Como apuntara una reseña consagratoria de Georg Diez en *Die Zeit*, con *Nahe Jedeneu* «Kevin Vennemann hace un relato de la culpa alemana y escribe la primera novela de guerra de una nueva generación» (DIEZ, 2006). Una generación que, sin dejar de tomar posición frente a él, re-posiciona la polémica en torno a la culpa alemana, aquella que se extiende al menos desde los tiempos del *Historikerstreit* hasta el debate Goldhagen y las exposiciones acerca de los crímenes de la Wehrmacht (cf. SCHNEPF, 2008)³. Una novela, insiste, que no es testimonial ni autobiográfica: «Wir atmen nicht. Der Ort ist nahe Jedeneu», comienza la novela, y en efecto, no deja respirar: no en el sentido exacto en el que lo hace un buen *thriller*, sino en el exasperado desasosiego de su prosa. El tiempo verbal casi exclusivamente utilizado, el presente, junto con el *tempo* recursivo de una conciencia que de la urgencia del presente va saltando a los recuerdos de un pasado común –tiempo, persona, ritmo, recuerdan frecuentemente a la *Todesfuge* de Celan–, motorizan un relato en primera persona del plural que sólo varía al trasladarse al pasado remoto o inmediato y reponer la voz de los que ya han caído. Las primeras páginas disponen ya esta combinación de presente constante de la rememoración, actualización de un pasado *vivido* en el relato y *tempo* marcado, en principio, por los adverbios que hacen saltar al lector de la trama central hacia los antecedentes más o menos inmediatos o distantes: *abends/nachts*,

abends/nachts trazan la divisoria entre una reunión familiar en apariencia normal y la irrupción inexplicable, aunque esperada de los vecinos convertidos súbitamente en perseguidores implacables, sombras deshumanizadas en la distancia del refugio que van cobrándose una a una las vidas de la familia. *Nahe Jedewew* no es una novela documental ni una reconstrucción de la historia, un cruce entre géneros, prácticas y registros como es habitual en las ficciones de la memoria contemporáneas. Menos aún se aboca este pequeño volumen a las indagaciones metaliterarias tan comunes en la literatura de la memoria en España, que alcanza su paroxismo en las novelas de Rosa antes mencionadas. Relato en primera persona del plural (plural que sólo se abandona en la última frase, en simetría con la primera: no respiramos/no respiro) del aparentemente subrepticio y sistemático asesinato de una familia judía por parte de sus vecinos en un poblado próximo a un lugar llamado Jedewew, la novela pone en escena un presente constante para el relato de un pasado individual que, sin embargo, pudo ser leído de inmediato como un relato de la culpa colectiva (de la culpa colectiva como relato).⁴

Marcada por la recurrencia, la fragmentariedad, la constante elipsis, prolepsis y analepsis, extendiendo una hipótesis de Katrin Just⁵ podría pensarse en la de Vennemann como una suerte de «prosa traumática». Una noción de este tipo puede encontrarse en los trabajos en los cuales D. LaCapra retoma los estudios de C. Caruth sobre trauma y narración (CARUTH, 1996) para intentar describir lo que denomina «escritura traumatizada o postraumática», cuyos ejemplos más célebres encuentra en Kafka, Blanchot, Celan y Beckett: «una suerte de escritura de desempoderamiento aterrizado lo más cercana posible a la experiencia de las víctimas abyectas o traumatizadas sin pretender ser idéntica a ésta». De acuerdo con LaCapra, este procedimiento resuena [...] en la construcción del trauma que hace Cathy Caruth en términos de literalidad como incomprendibilidad precisa y detallada. Este procedimiento podría considerarse una forma de repetición discursiva compulsiva de sucesos, con una irresoluble relación con su ritualización o enunciación encantadora. (LACAPRA, 2006: 187).

Esta repetición compulsiva, recurrente, es lo que marca el relato en primera persona del plural de *Nahe Jedewew*. El asedio, la proximidad amenazante de los campesinos de Jedewew, que tocan el acordeón y cantan canciones de partisanos, se reitera una y otra vez, los saltos en el tiempo van completando una imagen, no una sucesión de causalidades cuyo orden sólo hay que restituir, sino antecedentes sueltos, indicios posibles de la causa del recelo, un recelo ancestral alimentado por sucesos menores: la sospecha por la peste porcina, el casamiento mixto, sólo poco a poco van reconstruyendo el cuadro que da sentido al subrepticio encono de los vecinos, al cambio de lenguas, al pogrom desatado sobre las familias de los veterinarios cerca de Jedewew.

Por otra parte, es esa lista, agregando a Sebald y Thomas Bernhard, precisamente la de las filiaciones literarias que la crítica ha percibido y que se escuchan resonar en primer lugar en la prosa de Vennemann⁶. Es ese circuito (Suhrkamp, Gallimard, Melville House, Pre-Textos), el de una literatura selecta, el de la prosa moderna más enjundiosa, el que recorre la novela, con el valor agregado de la consagración, aunque juvenil, tardía con respecto a la aparición de la novela y los tiempos del mercado. En consonancia con esta estirpe literaria, la resolución del problema de la forma no se dará a partir de un discurso metaliterario o metaficcional, sino a través de la forma, más cerca de los planteos modernistas como el de la *écriture du désastre* de Blanchot, signada por la fragmentariedad, y sin rehuir al mito, a la fábula. Finalmente, la pregunta por la voz (esa pregunta crucial en tantos relatos de la generación de los sobrevivientes, que puede encontrarse en distintas modalidades en el libro de Blanchot) se resuelve en la última frase: «ich atme nicht [no respiro]». Si la recursividad, *revenance* como principio formal de la memoria, es la lógica que domina la prosa de *Nahe Jedewew*, es un *revenant* el que toma a su cargo esta palabra. No es un testimonio de sobreviviente, es la palabra de un muerto (como el Coronel Chabert de Balzac al final de *Austerlitz* de W.G. Sebald). Desde luego, y retomando nuevamente la lectura de Diez, la escritura del desastre es en este caso también la escritura de una fábula, y podría pensarse también por qué no un uso más de la historia traumática. Como dijo Helmut Böttiger en su reseña para *Deutschlandradio Kultur*, de lo que se trata aquí es, antes que nada, de literatura.

Sin embargo, esta escritura literaria trabaja también a partir del montaje del documento del pasado y el debate contemporáneo en torno a su exhumación. En este caso, el nombre de Jedenew, sumado a la onomástica, el carácter de los hechos (los vecinos cristianos con los que no sólo se ha convivido sin conflicto, sino que han compartido confianza y afecto con ellos se convierten súbitamente en verdugos, animados por la presencia de los soldados alemanes que ocupan la casa de la familia) y la ubicación en el tiempo y la geografía (el noreste de Polonia, cerca de Lituania, al comienzo del verano, poco después de la retirada de las tropas soviéticas y al poco tiempo o al momento de la llegada de los soldados alemanes, es decir, alrededor de julio de 1941) hicieron ver, a pesar de que no constan manifestaciones al respecto de parte de Vennemann, una clara alusión a la masacre ocurrida en el pueblo de Jedwabne, cuya investigación por parte de Tomasz Gross diera lugar a una severa controversia acerca de la participación civil en el Holocausto en Polonia, una suerte de debate Goldhagen al otro lado del Oder, calificado de «bomba atómica»⁷ que habría hecho que Polonia se convierta, según las palabras del mismo autor, en el primer país centroeuropeo que, tras el fin de la URSS, «se ha confrontado con la participación de la propia población en la aniquilación de los judíos de Europa perpetrada por los nazis» (GROSS, 2011). El libro de Gross, así como las investigaciones sucesivas alrededor de los 60 y 70 aniversario de la masacre (2001/2011) y las «escenas del perdón» a que dieran lugar, han sido objeto de intensos debates, alrededor de aspectos sensibles como el número de las víctimas, la participación de las fuerzas de ocupación en la incitación o concreción de la masacre, la participación masiva y voluntaria de la población gentil de Jedwabne y sus alrededores, hasta la misma acusación de artículo de la «Holocaust industry» por parte del mismo Norman Finkelstein (2011), autor por los mismos años del controvertido volumen que lleva ese nombre (FINKELSTEIN, 2000). «The story I am about to tell», dice la introducción de Gross, y su misma retórica parece justificar sospechas como la de Finkelstein, desde la presentación esquemática de la primera página en la que todo el mal del siglo se sintetiza en Hitler y Stalin hasta la frase inmediata que resume la «historia» como *story*: «one day, in July 1941, half of the population of a small East European town murdered the other half – some 1,600 men, women, and children» (GROSS, 2001: 7). Sin embargo, el libro se ocupa, también, de asumir una posición ante el relato establecido de la historia, tomando el caso puntual y extremo de Jedwabne como campo para rebatir, investigando, los clichés de la memoria colectiva de posguerra y post-URSS. Sobre todo, se trata en primer lugar de lo que Gross presenta como el prejuicio historiográfico que hace de la historia de los gentiles polacos y la de la aniquilación de la inmensa minoría judía vías diferentes, la historia del Holocausto y de la liquidación de Polonia. Por otro lado, presenta, también en la forma de una «story», de una fábula del pasado establecida, el relato que parece operar en el desencadenamiento de los hechos en la novela de Vennemann:

We will simply have to remember that according to the current stereotype Jews enjoyed a privileged relationship with the Soviet occupiers. Allegedly the Jews collaborated with the Soviets at the expense of the Poles, and therefore an outburst of brutal Polish antisemitism, at the time the Nazis invaded the USSR, may have come in the territories liberated from unde Bolshevik rule in 1941 a response to this experience. (GROSS, 2001: 10-11)

Si bien el libro de Vennemann no lleva consigo una bibliografía (como sí lo hace el de Rosa, reproduciendo el gesto que al mismo tiempo parodia), no es difícil leer entre líneas no sólo la presencia de un debate, o al menos de una historia que comienza a revolver, al igual que en Alemania, en la participación civil en los hechos más ominosos del siglo, sino especialmente mucha información proporcionada por Gross en su «Outline of the story». La filiación se hace más evidente al cotejar el pasaje en el cual, en el primer capítulo del libro, Gross cita extensamente el testimonio de Szmul Wasersztajn en abril de 1945 ante la «Jewish Historical Commission» acerca de los hechos de Jedwabne, mencionando cómo dos «local bandits», Borowski y Mietek Wacek «walked from one Jewish dwelling to another together with other bandits playing accordion and flute to drown the screams of Jewish women and children» (GROSS, 2001: 16). Desde las primeras

líneas de la novela de Vennemann, escuchamos, una y otra vez, a los campesinos cerca de Jedenew vociferar, cantar, tocar el clarinete y el acordeón durante el asedio a sus vecinos.

Así, en los campesinos de Jedenew, y sobre todo en su particular política de la lengua se vislumbra la historia de una participación civil activa junto a los soldados alemanes. El granjero que habla ruso probablemente para burlarse de sus vecinos que además del polaco dominan probablemente el alemán o el yiddish canta en alemán, un alemán que se oye «curioso», recién aprendido, aunque lo hablan hace siglos

Wir hören, sie lassen unser Haus hinter sich, wir hören, weiter unter auf der Straße singen, spielen sie ein uraltes deutsches Wanderlied, ihr Singen ist uns ein Kompaß, und ihr Deutsch hört sich merkwürdig an dabei, als hätten sie es vor kurzem erst gelernt, heute gestern, zufällig irgendwo ganz nebenbei aufgeschnappt, dabei sprechen sie Deutsch schon seit Jahrhunderten. (11)

[Escuchamos, dejan nuestra casa tras de sí, escuchamos, calle abajo cantan, tocan una antiquísima canción alemana, su canto es un compás para nosotros, y su alemán suena raro, como si lo hubieran aprendido recién, hace poco, como si lo hubieran cazado accidentalmente al vuelo en algún lado, siendo que hablan alemán hace siglos.]⁸

El mismo alemán que usan luego para hablar con los soldados, un alemán torpe, esforzado, que no se deja entender sobre el fondo crepitante de la granja incendiada:

Wir hören sie reden, die Jedenewer Bauern reden Polnisch untereinander, sie reden auf holprigem Deutsch mit den Soldaten, Wasznars Hof knistert, wir verstehen nichts, wir finden nichts heraus. (20-21)

[Los escuchamos hablar, los granjeros de Jedenew hablan polaco entre ellos, hablan en un alemán áspero con los soldados, la granja de Wasznar crepita, no entendemos nada, no podemos sacar nada en claro.]

El alemán recién aprendido, y la historia que se va presentando al lector poco a poco, en arranques fragmentarios y recursivos de memoria que reponen las horas y días previos a la irrupción, que desde el comienzo se revela como esperada («sie kommen», dice Antonina y todos salen corriendo dejando libros, vasos y ponche desparramados por el suelo) en la voz de aquellos que han ido cayendo antes de que Anna y la voz narradora alcancen la inacabada casa del árbol. Los granjeros cerca de Jedenew, con los que han convivido amistosamente toda su vida, sospechan de los veterinarios, uno judío y el otro católico (pero que ha permitido que su hija se case con el hijo de su vecino judío), que debido a la peste porcina deben sacrificar numerosos animales en las granjas de la zona, acusándolos, como se lee al final, de estar trabajando para los rusos («Die Schweinepest, ja ja», es el latiguillo que anuncia la sospecha).

El presente constante, que no se abandona en ningún momento del relato, sólo sirve para hablar del acontecimiento traumático del pasado. Se trata, así, de un presente asediado y ocupado por ese acontecimiento del pasado, un tiempo verbal presente que no señala en ningún momento al presente de la enunciación. Esta primera novela de la memoria de una nueva generación se enfrenta al problema de la relación mediada con la historia de un modo diverso al de la necesidad de la historia y del archivo habitual en narradores contemporáneos: *Nahe Jedenew* es el «libro de una generación que ya no se plantea la pregunta acerca de cómo debería comportarse ante la culpa alemana –esta historia es para ellos, y eso es lo que dice *Nahe Jedenew*, sobre todo una historia», en gran medida, un cuento hecho con la historia (story/history) (DIEZ, 2006), lejos de cualquier posibilidad tranquilizadora o neutralizadora, pero ficción al fin que sólo encuentra su correlato historiográfico en la alusión que lo instala, en su recepción, en el entramado de debates mencionado.⁹

Los límites de esta presentación no nos permiten ir más allá de la exposición sumaria de algunas líneas iniciales de indagación sobre un terreno abonado por las tensiones entre literatura, historia, política y mercado y en el que cobra sentido la continuación de la discusión en torno a las coordenadas generacionales de la literatura de la memoria, tal como se viene planteando, por

ejemplo, desde los trabajos de Marianne Hirsch sobre el concepto de «posmemoria». De todas formas, interesa subrayar cómo en este caso el planteo inicial, tomado en este caso de Didi-Huberman, encuentra en las dos vías diversas que ofrecen las novelas de Rosa o la de Vennemann a una literatura de la memoria, una respuesta que retorna sobre fueros modernos, específicos de la literatura, traducible en los términos del mismo autor en tanto «toma de posición»¹⁰. Se trata de pensar una «posición» (como distancia extrañada) frente a la historia que es a la vez una búsqueda del lugar de la literatura. Allí, probablemente, resida el terreno común para la definición de esa «otra cosa» que pretende aportar la literatura en la construcción del discurso sobre el pasado: no sólo se vuelve sobre formas, recursos, métodos y estilos propios de la modernidad literaria, sino que también se deja sentir cierta nostalgia o anhelo de los límites que, al menos de manera ilusoria, ésta presupone.

Bibliografía

- ~ASSMANN, Aleida, «Limits of unsertanding: Generational identities in recent German memory literature», en COHEN-PFISTER, Laurel & Dagmar WIENROEDER-SKINNER (eds.), *Victims and Perpetrators: 1933-1945. (Re)Presenting the Past in Post-Unification Culture*, Berlin & New York, Walter DeGruyter, 2006, pp. 29-48.
- ~BLANCHOT, Maurice, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.
- ~BÓRQUEZ, Néstor y Juan ENNIS, «El urgente legado. Presencias de la historia oral en la narrativa y el cine de España», MACCIUCI, Raquel & Ma. Teresa POCHAT (Dir.), *Entre la memoria propia y la ajena. Tendencias y debates en la narrativa española actual*, La Plata, Del lado de acá, 2010, pp. 261-280.
- ~BÖTTIGER, Helmut, «Zerfallen aller Sicherheiten», *Deutschlandradio Kultur*, 28-12-2005.
- ~CARUTH, Cathy, «Unclaimed Experience: Trauma and the possibility of History», en *Yale French Studies*, n.º 79, Nouvet, Claire (ed.), *Literature and the Ethical Question*, 1991, pp.181-192.
- ~CARUTH, Cathy, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1996.
- ~COSSALTER, Fabrizio, «A propósito de la escritura del pasado. Notas sobre la representación de la guerra civil», *Cuadernos de Historia Contemporánea* 28, 2007, pp. 359-367.
- ~DIDI-HUBERMAN, Georges, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Barcelona, Paidós, 2004.
- *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia I*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2008.
- *Remontages du temps subi. L'oeil de l'histoire II*, Paris, Gallimard, 2010.
- ~DIEZ, Georg, «Die schönste traurige Geschichte», *Die Zeit*, 12/01/2006.
- ~ELEY, Geoff (ed.), *The «Goldhagen Effect». History, Memory, Nazism – Facing the German Past*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2000.
- ~ESPINOSA-MAESTRE, Francisco, «Sobre el concepto de desaparecido». MACCIUCI & POCHAT, *op. cit.*, 2010, pp. 305-310.
- ~FARRELL, Kirby, *Post-traumatic Culture: Injury and Interpretation in the Nineties*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1998.
- ~FINKELSTEIN, Norman, *The Holocaust Industry. Reflections on the Exploitation of Jewish Suffering*, London, Verso, 2000.
- «Goldhagen for Beginners: A Comment on Jan T. Gross's *Neighbors*», 2001, publicado originalmente en una versión sintética en el periódico polaco *Rzeczpospolita*, el 20/6/2001, <http://www.normanfinkelstein.com/article.php?pg=3&ar=7>.
- ~GÓMEZ LÓPEZ-QUIÑONES, Antonio, *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española*, Madrid/Frankfurt (M.), Iberoamericana/Vervuert, 2006.
- ~GROSS, Jan Tomasz, *Neighbors. The Destruction of the Jewish Community in Jedwabne, Poland*, Princeton University Press, 2000.
- «Das kollektive Schweigen», *Die Welt*, 16/04/2011.

- ~JUST, Katrin, *Wir-Perspektive und problematische Identität*, München, GRIN Verlag, 2008.
- ~LA CAPRA, Dominick, *Historia en tránsito. Experiencia, identidad, teoría crítica*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- ~LEWIS-KRAUS, Gideon, «The village. A young German novelist reinvents the Holocaust novel», *Tablet. A new red on Jewish life*, 04/09/2008, <http://www.tabletmag.com/arts-and-culture/books/993/the-village/>.
- ~LUQUE, Alejandro, «Hay que darle la vuelta a la memoria», Entrevista a Isaac Rosa, *El país digital*, 29/09/2004.
- ~MACCIUCI, Raquel, «El pasado sin red. Poética y moral de la memoria en *El vano ayer* de Isaac Rosa», MACCIUCI & POCHAT, *op. cit.*, 2010, pp. 231-259.
- ~SCHNEPF, Robert, «¿Cómo comprender la realidad? Problemas y perspectivas en la investigación reciente sobre el Nacionalismo», *Espacios Nueva Serie*, N° 3-4, 2008, pp. 259-273.
- ~WHITE, Hayden, «Historical Emplotment and the Problem of Truth», en *The Postmodern History Reader*, London & New York, Routledge, 1997.
- ~ZAKOWSKI, Jacek, «Jeder Nachbar hat einen Namen», *Gazeta Wyborcza*, 18./19. November 2000, im Original S. 57 ff. Extraído de *TRANSODRA* 23, Dezember 2001, „Die Jedwabne-Debatte» in Polen – Dokumentation, <http://www.transodra-online.net/de/de/transodra23>.

Notas

¹ Annette WIEVIORKA, *Auschwitz, 60 ans après*, Paris, Laffont, 2005; 9, cit. en DIDI-HUBERMAN (2010: 11).

² Como señala Raquel MACCIUCI (2010: 250-251): «Presentados con rasgos diversos y hasta inconciliables por múltiples testigos, el profesor y el estudiante desaparecido nunca se muestran por sí mismos, ni a través de sus palabras ni de sus acciones. Denis y Sánchez nunca «hablan», no están, son un vacío; no hablan porque no están: *El vano ayer* gira en torno a dos ausentes».

³ Para una discusión en torno al llamado «debate Goldhagen», v., además de GOLDHAGEN (1996); ELEY (2000).

⁴ «One can't help reading this as a reflection on the German storyteller's anxiety that in writing about the Holocaust- in writing a story, in Vennemann's case, about an event in which there are no survivors-he has pilfered from here and there and devised what has become his story. But, Close to Jednew says, that might, by now, be okay; there is no other choice but to inhabit the invention. This is what it means to be the first Holocaust book from a generation of writers who do not feel burdened by guilt. It is a harrowing, remarkable, serious novel, in part because it is not a guilty one. This is no «never forget» platitude. This is new remembrance» (LEWIS-KRAUS, 2008).

⁵ Katrin JUST (2008: 51) sostiene que el presente del relato en *Nahe Jednew* no debe confundirse con un presente histórico destinado a ofrecer al lector un relato lo más vivo posible de lo sucedido, sino que se manifiesta como la realización formal de las experiencias traumáticas sin distinción precisa de los estratos temporales.

⁶ The combination of a certain sinuousness, a preoccupation with memory, and extended-remix sentences have led some German critics to compare Vennemann to Sebald-Germans, who tend not to like Sebald all that much, are still eager to produce his successor for Anglophone audiences-but I think the more useful comparisons are to the Austrian novelist Thomas Bernhard and the poet Paul Celan. Vennemann's prose is fugal; like Bernhard's, its insistent repetitiveness creates a lull of grayness against which minor variations are set off like flares. But where Bernhard's repetitions are strategies of evasion and reticence, Vennemann's style creates a hungry atmosphere of lack: There is simply not enough memory for a sixteen-year-old trapped in a treehouse to retrace. There is not enough memory because there was not enough time-for actual events and for those events to be compressed and insinuated as memory-and there will not be enough time. The narrative «we» treads the grounds of the recent past in smaller and smaller rotations» (LEWIS-KRAUS, 2008).

⁷ «Dieses Buch ist eine Atombombe mit Spätzündung. So war es von Jan Tomasz Gross geplant und so hat er es ausgeführt. Gross verhehlt übrigens keineswegs, daß es ihm darum geht, die in „Nachbarn» steckende emotionale Ladung in die polnischen Gewissen eindringen und dort detonieren zu lassen. Das soll das Ende der Selbstgefälligkeit der Polen sein, das Ende des falschen Dünkels, die Gerechten dieses Krieges in Europa zu sein, das Ende des Mythos, als einzige nichts mit den Verbrechen Hitlers zu tun gehabt zu haben» (ZAKOWSKI, 2000).

⁸ En todos los casos, la traducción es nuestra.

⁹ Se trata, sobre todo, de lo planteado en el primer volumen de *El ojo de la historia*, titulado *Cuando las imágenes toman posición*. Allí puede leerse: «La exposición por el montaje [...] renuncia por adelantado a la comprensión global y al «reflejo objetivo». *Dys-pone* y recompone, por lo tanto interpreta por fragmentos en lugar de creer explicar la totalidad. Muestra las brechas profundas en lugar de las coherencias de superficie. [...] Su valor político es por lo tanto más modesto y más radical a la vez, porque es más experimental: sería, hablando estrictamente, *tomar posición* sobre lo real modificando justamente, de manera crítica, las posiciones respectivas de las cosas, de los discursos, de las imágenes» (DIDI-HUBERMAN, 2008: 127-8).

Roberto Bolaño y Jaime Gil de Biedma: poesía y ficción

Maria Eugenia Fernández

UNMdP (Centro de Letras Hispánicas)

Leer, lo dijo Gil de Biedma, es más natural que escribir

Roberto Bolaño

La vida del chileno Roberto Bolaño (1953-2003) estuvo signada por los viajes y su posibilidad transformadora, dentro de Chile primero, después en Latinoamérica y por último desde aquí hacia Europa, donde se radicó y terminó sus días en un pueblito español, Blanes. Si bien lo más conocido de su obra es su narrativa, Bolaño se inició como poeta en el movimiento vanguardista mexicano denominado *Infrarrealismo*, que fundó junto a Mario Santiago en 1976. Bolaño sabía que para «comenzar a escribir de nuevo», había que despojarse de «todo», nuevamente. En su manifiesto ponderan: «prueben a dejarlo todo diariamente. (...) hacer aparecer las nuevas sensaciones –subvertir la cotidianeidad. Déjenlo todo, nuevamente, láncense a los caminos» (BOLAÑO, 1976). Pero no se trataba de negar el pasado, sino de revisitarlo para escribir «como si» se comenzara desde cero; ésta será una propuesta que Bolaño mantiene vigente hasta sus últimos textos. Ese regreso al pasado hace de su obra una red articuladora de géneros, registros y discursos, donde otros textos y voces se cruzan para producir nuevas significaciones. Los textos bolanianos serían, así, efectuaciones de un discurso que produce «de nuevo» sobre la base de la transformación de otros discursos y textos. Uno de los nudos de la red intertextual que constituye la obra de Bolaño sería la poesía del español Jaime Gil de Biedma (1929 – 1990), gran lector, como él, de poesía francesa, en particular de Baudelaire y Mallarmé. Si bien la crítica sostiene que los temas cotidianos de la poesía bolaniana surgen bajo el prisma irónico heredado del poeta chileno Nicanor Parra, sin negar esta vinculación pensamos que Bolaño también recupera la ironía, la idea de autoficción, la concepción de la vida y la escritura como viajes, presentes en la poesía de Gil de Biedma.

El título del poemario de Bolaño *Los perros románticos* (2000) refiere a los poetas coetáneos y amigos de Roberto Bolaño –sus compañeros del movimiento *Infrarrealista*–; pero si bien el término «románticos» remite al apasionamiento y el sentimiento propios del hombre, se ve un contraste con la otra palabra, ya que «perros» orienta a lo salvaje, lo rudo e indómito. Resulta un gesto irónico, ya que todos los poemas agrupados bajo ese título rebaten la falacia del Romanticismo del siglo XVIII –la expresión directa y espontánea, sin mediación alguna, de la subjetividad– a través del juego con los límites entre verso y prosa, poesía y ficción, sujeto del enunciado y sujeto de la enunciación. Del mismo modo, *Compañeros de viaje* de Jaime Gil de Biedma refiere a los poetas que acompañaron su tránsito por la vida y los que conformaron su archivo como lector; también se percibe el gesto irónico, no en este título, sino en el que el autor elige para reunir su obra completa, *Las personas del verbo*, que anticipa un juego con los límites entre la primera persona «yo» y la tercera «él», donde el sujeto del enunciado es un personaje de ficción que irónicamente se llama Jaime Gil de Biedma y muere en el último volumen llamado *Poemas póstumos*.

En ambos poemarios, *Los perros románticos* y *Compañeros de viaje* percibo una conciencia de ficcionalización que funciona como mediadora entre la emoción y el artificio. Así, a diferencia del Romanticismo, los poemas son el producto de una construcción racional de la subjetividad y, por lo tanto, admiten también un vínculo con la categoría de ficción. En cuanto este último concepto comienza a operar en la poesía, se anula el pacto de confesionalidad y se sustituye por el pacto ficcional. La poesía de Bolaño como así también la de Gil de Biedma

deberían analizarse no ya como una expresión y exaltación espontánea (sin mediación del intelecto) de la emoción de una experiencia, sino como un «relato», una experiencia graduada por el pensamiento y trasladada al lenguaje.

Foucault¹ señala que cada práctica discursiva diseña su propio concepto de sujeto, entonces esta nueva práctica de la poesía asociada al pensamiento diseñaría a un nuevo sujeto poético. Éste es el problema que aquí nos ocupa ya que en el caso de Bolaño y Gil de Biedma se presenta la tensión entre sujeto poético y ficción, dos categorías o conceptos que generalmente no se pensaban asociados para la lírica, ya que la ficción conllevaba cierta exclusividad del género narrativo y no del poético, atravesado por la identificación entre poeta y sujeto poético o entre sujeto del enunciado y sujeto de la enunciación. Con este deslinde, se comenzó a pensar el sujeto poético de otra manera, se consideró la construcción de un personaje, una ficción, en poesía. En consecuencia, recorro a la nueva categoría, propia de la narrativa, para reflexionar acerca del modo de construcción de la ficción en poesía: la autoficción. Y si bien el objeto aquí no es detenerme específicamente en el concepto de autoficción, realizaré una breve traza que permita articular el vínculo entre la poesía de Bolaño y la de Gil de Biedma. La crítica actual ha diferenciado la autoficción de la autobiografía; en el primer caso, el sujeto de enunciación se construye como un personaje que, aunque parecido a dicho sujeto, no deja de ser una ficción y sostiene un pacto ficcional con el lector quien acepta su identidad sólo en los límites del texto; y, en el segundo caso, hay una pretensión de equivalencia entre sujeto de enunciación y de enunciado que erige un pacto de confesionalidad con el lector quien acepta esa identidad dentro y fuera del texto.

Esta nueva práctica de escritura, la autoficción, aún no ofrece una definición definitiva pero me interesan dos acercamientos: Vincent Colonna sostiene que «una autoficción es una obra literaria por la cual un escritor se inventa una personalidad y una existencia, conservando su identidad real (su verdadero nombre)»²; surge desde aquí el concepto de ‘invención’, tan caro a la obra de Jaime Gil de Biedma y de Bolaño. El primero inventa una identidad que conserva su propio nombre real y el segundo reinventa su identidad a la manera de Gil de Biedma, pero de una forma nueva. Recordemos además, que el título de su primer volumen en el dominio poético es *Reinventar el amor*: la poesía de Bolaño reinventa porque produce «de nuevo» sobre la base de la transformación de otros discursos y textos que antes inventaron, por ejemplo, los de Gil de Biedma. Por su parte, Jacques Lecarmeanota que «la autoficción es un dispositivo muy simple: un relato cuyo autor, narrador y protagonista comparten la misma identidad nominal»³; si bien es similar a la definición de Colonna, ésta interesa en particular porque toma la idea de relato que nos permite pensar el vínculo entre los dos poetas que nos ocupan. Esta categoría, la autoficción, se relaciona estrechamente con el problema que plantea la poesía de Jaime Gil de Biedma y de Bolaño: el del sujeto de la escritura. Un sujeto «pensado», construido racionalmente, por el autor como un «producto acabado», un «personaje creado», dice Gil de Biedma: «voy a hablaros / del producto acabado / o sea yo» (60); un personaje de ficción protagonista de su época, dice Bolaño: «Es 1976 y la Revolución ha sido derrotada / pero aún no lo sabemos. / Tenemos 22, 23 años / Mario Santiago y yo caminamos por una calle en blanco / y negro» (40).

Los «personajes poéticos» de Gil de Biedma y Bolaño en tanto construcción de un «otro», con mirada, perspectiva y fisonomía textual se acercan y se apartan del sujeto protagónico de la enunciación. Esta construcción de un «otro» asimilable al «yo» implica un gesto irónico en ambos poetas; *Compañeros de viaje* de Gil de Biedma se presenta como la historia de un hombre que es su autor, ésta no es más que una ficción, una representación: «muy pobre hombre ha de ser uno si no deja en su obra algo de la unidad e interior de su propio vivir. Un libro de poemas no es otra cosa que la historia del hombre que es su autor, pero elevada a un nivel de significación donde la vida de uno es ya la vida de todos los hombres» (GIL DE BIEDMA: 26). Por su parte, *Los perros románticos* de Bolaño es una narración, una reescritura, en tanto que ficción, de la juventud del autor, pero que tampoco es más que una representación: «En aquel tiempo yo tenía veinte años / y estaba loco. / Había perdido un país / pero había ganado un sueño» (BOLAÑO: 13).

El tema general de la obra de Jaime Gil de Biedma es la figuración de la subjetividad: el tema del «yo» se somete a un proceso de meta-figuración en busca de la propia «invención» poética. De modo que tanto sujeto poético como experiencia son una ficción, una construcción del pensamiento. El «personaje poético» hace evidente constantemente que su vida, sus

experiencias, son reconstrucciones mediadas por la memoria y el lenguaje, y, por lo tanto, construyen una ficción; «Jaime Gil de Biedma», en el poema «Ampliación de estudios», se pregunta por las experiencias vividas y la distancia entre ellas y el momento en que son recordadas: «¿Os ha ocurrido a veces / cuando consideráis / vuestro estado y pensáis en momentos vividos, / sobresaltaros de lo poco que importan?» (60); luego, agrega que esos momentos vividos «no carecen de un cierto interés retrospectivo / tal vez sentimental / pero la acción / el verdadero argumento de la historia, / uno cae en la cuenta de que fue muy distinto» (61). La experiencia es pura reconstrucción de la memoria, el recuerdo de lo vivido es muy distinto a la verdadera experiencia vivida; es interesante la elección de palabras para evocar esta distinción: «acción», «argumento», «historia»; todas palabras ligadas al terreno de la literatura, la ficción, y más especialmente de la narración. La experiencia es un relato, su condición de existencia es la posibilidad de ser contada, ella misma tal cual ha sucedido no puede ser recuperada más que por medio del lenguaje.

La invención de una identidad de poeta admite el gesto irónico y, con la invención del personaje poético «Jaime Gil de Biedma», Gil de Biedma establece, como ya hemos indicado, una mirada opuesta a la poesía confesional, exige un distanciamiento y la emergencia de una subjetividad conscientemente separada del autor. La ironía radica en el contraste entre la intención autoral de ficcionalización y los reiterados trazos autobiográficos de los poemas. Me parece que, al convertirse el sujeto poético en un personaje, podríamos pensar en una poética de la ficcionalización atravesada por la categoría de relato. En consecuencia, esta poética adhiere los usos del habla común, la adopción de registros coloquiales y la contaminación del poema con estrategias de la mimesis narrativa (uso de conectores temporales, circunstanciación: descripción de los espacios y ubicación temporal).

Por su parte, el tema general de *Los perros románticos* de Bolaño no es sólo la figuración de la subjetividad sino también de la escritura; ésta, del mismo modo que el «yo», se somete a un proceso de meta-figuración en busca ahora de la «reinención». Para Bolaño, la experiencia máxima es la de la escritura e intentará «representarla», «ficcionalizarla», «referirla», de algún modo en el poema mismo, como así también construir la figura del sujeto productor de esa escritura en tanto «personaje». La escritura de poesía para Bolaño es una actividad marginal en el México del '76 y los poetas, los marginados, son como perros salvajes que van solos y se adentran en la poesía, en un terreno vacío, laberíntico y enfermizo. En el poema «Sucio, mal vestido» tenemos la cara en espejo del sujeto poético de Baudelaire y Mallarmé, el viajero enfermo a quien ya no le queda nada por hacer más que dirigirse al abismo de la muerte, de la escritura:

En el camino de los perros mi alma encontró
a mi corazón. Destrozado, pero vivo,
sucio, mal vestido y lleno de amor.
En el camino de los perros allí donde no quiere ir nadie.
Un camino que sólo recorren los poetas
cuando ya no les queda nada por hacer.
(...) Un chileno educado en México lo puede soportar todo,
pensaba, pero no era verdad.
(...) Sólo la fiebre y la poesía provocan visiones.
Sólo el amor y la memoria.

No estos caminos ni estas llanuras.

No estos laberintos.

Hasta que por fin mi alma encontró a mi corazón.

Estaba enfermo, es cierto, pero estaba vivo. (32)

Así, Bolaño erige su figura como un personaje, un viajero poeta que relata, reconstruye, la experiencia de su juventud en México, inventándose a sí mismo; a pesar que, a diferencia de Gil de Biedma, Bolaño no utilice en este volumen (en *La universidad desconocida* sí lo hace) su nombre propio, con unas mínimas referencias de su biografía (vivencia de la dictadura, itinerario desde Chile a México, pertenencia al movimiento Infrarrealista, etc.) se observa el juego irónico de autoficción. En «Autorretrato a los veinte años», es evidente la intención de autoconstruirse en un momento preciso, la dictadura en Chile, instante previo a sus inicios como poeta, el origen del viaje:

Me dejé ir, lo tomé en marcha y no supe nunca
hacia dónde hubiera podido llevarme. Iba lleno de miedo,
se me aflojó el estómago y me zumbaba la cabeza:
yo creo que era el aire frío de los muertos.
No sé, me dejé ir, pensé que era una pena
acabar tan pronto, pero por otra parte
escuché aquella llamada misteriosa y convincente.
O la escuchas o no la escuchas, y yo la escuché
y casi me eché a llorar: un sonido terrible,
nacido en el aire y el mar.
(...) Y me fue imposible cerrar los ojos y no ver
aquel espectáculo extraño, lento y extraño,
aunque empotrado en una realidad velocísima:
miles de muchachos como yo, lampiños
o barbudos, pero latinoamericanos todos,
juntando sus mejillas con la muerte. (14)

Compañeros de viaje, primer libro de Jaime Gil de Biedma, construye la ficción de la vida del personaje «Jaime Gil de Biedma» junto a *Moralidades* y *Poemas Póstumos* en *Las personas del verbo*; cada uno de sus títulos permite reflexionar sobre la «experiencia» de la vida como un viaje relatado por el «personaje poético» «Jaime Gil de Biedma» construido, «inventado», por Gil de Biedma en un proceso de autoficción. La construcción del «yo» que erige Gil de Biedma conlleva no sólo la ficción sobre las etapas de la vida de un hombre, infancia y adolescencia, por ejemplo, en *Compañeros de viaje*, sino también, como sucede en el volumen de Bolaño, de la iniciación y juventud del proceso de crecimiento de un poeta. Podría leerse en ambos volúmenes

no solo la referencia a la vida de un hombre y las personas que acompañaron ese tránsito, sino el viaje por la literatura y con aquellos compañeros, otros escritores, que forjaron su destino de lector y escritor. Los 'compañeros de viaje', 'los perros románticos', serán los compañeros en el viaje de la vida y los compañeros en el viaje de la literatura; así la «experiencia» que intentará ficcionalizar la voz del «personaje poético» es la de la vida como un viaje y la vida como literatura, finalmente, completando la ecuación, el viaje por la literatura y la escritura.

En el capítulo «Leer: una cacería furtiva» de *La invención de lo cotidiano*, Michel De Certeau delinea la idea de que «toda lectura modifica su objeto y que una literatura difiere de otra menos por el texto que por la forma en que se le lee» (DE CERTEAU: 181). Para De Certeau un sistema de signos verbales «es una reserva de formas que esperan sus sentidos del lector» (DE CERTEAU: 181) a tal punto que el libro es un efecto, una construcción del lector. Como Barthes, De Certeau sostiene que el lector «no pretende el sitio de autor sino que inventa en los textos algo distinto de lo que era su 'intención', los separa de su origen, combina sus fragmentos y crea algo que desconoce en el espacio que organiza su capacidad de permitir una pluralidad indefinida de significaciones» (DE CERTEAU: 182). Como sostiene Blanchot en *El espacio literario*, la obra literaria no es ni acabada ni inconclusa: es. La obra expresa todo y por ello, nada; expresa tantos significados como lectores exista y al mismo tiempo no expresa ninguno, ya que el escritor no pertenece al dominio magistral donde expresarse significa expresar la exactitud y la certeza de las cosas. Por eso, escribir consiste en romper el vínculo entre el «Yo» y los otros distintos de él, en retirar el lenguaje del curso del mundo.

Los textos de Gil de Biedma y de Bolaño aquí mencionados, combinan poesía y experiencia en un proceso de racionalización, y permiten el surgimiento de una nueva conciencia que funciona como mediadora entre la emoción y el artificio. Esta nueva práctica poética admite un vínculo con la categoría de ficción que se estrecha cuando la autoficción se abre paso como el principal procedimiento de esta *nueva* poesía. Estos poemarios de Gil de Biedma y Bolaño pueden pensarse como un «relato», una experiencia graduada por el pensamiento y trasladada al lenguaje. Así, ambos poetas logran construir una ficción del mundo, de los hombres, al construirse ellos mismos como ficción, crean, inventan un 'yo' que se convierte en un espacio azaroso y posible por el cual autor y lector viajan. Síntesis de estas consideraciones es la «Nota autobiográfica» redactada por Gil de Biedma para la segunda edición de *Las personas del verbo* en 1982 y que aparece al final de la edición que aquí hemos manejado:

(...) ¿Por qué escribí? Al fin y al cabo, lo normal es leer. Mis respuestas favoritas son dos. Una, que mi poesía consistió –sin yo saberlo– en una tentativa de inventarme una identidad; (...) Otra, que todo fue una equivocación: yo creía que quería ser poeta, pero en el fondo quería ser poema, y en parte, en mala parte, lo he conseguido (GIL DE BIEDMA: 208).

En buena parte Gil de Biedma y Bolaño consiguieron «ser poema», ellos mismos se descubrieron personajes poéticos de sus ficciones, se inventaron a sí mismos en el lenguaje.

Bibliografía

- ~ROMANO, Marcela, *Almas en borrador. Sobre la poesía de Ángel González y Jaime Gil de Biedma*, Mar del Plata, Ed. Martín, 2003.
- ~GIL DE BIEDMA, Jaime, *Las personas del verbo*, Barcelona, Ed. Lumen, 1998.
- ~MONTELEONE, Jorge, «Prólogo», en *El relato de viaje. De Sarmiento a Umberto Eco*, Bs. As., Argentina, El Ateneo, 1998.
- ~DE CERTAU, Michel, *La invención de lo cotidiano. I Artes de hacer*, México, D.F., Universidad Iberoamericana e Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 2000.
- ~BLANCHOT, Maurice, *El espacio literario*, Barcelona, España, Paidós, 1992.

Notas

¹ Marcela Romano profundiza este tema en el apartado «Guía sucinta para el viaje» de su libro *Almas en borrador* (p. 13).

² *L'autofiction, essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, Mémoire de doctorat, EHESS, 1989, I, p. 34.

³ «L'autofiction: un mauvais genre?», *Autofictions et Cie*. Cahiers RITM, Université de Paris X, n.º 6 (1993), pp. 227-249, p. 227.

Algunas cuestiones acerca de la constitución de la nación en *Nostramo. A Tale of the Seaboard* de Joseph Conrad

Lic. Silvana N. Fernández

Universidad Nacional de La Plata (Argentina)

Resumen Este artículo se propone analizar la operatividad del moderno concepto de nación y del principio de la nacionalidad en el contexto latinoamericano imaginado por el escritor polaco-inglés Joseph Conrad en su novela *Nostramo* (1904). A partir de los conceptos de identidad, territorio y nación indagaremos la representación de los procesos políticos, sociales y económicos que participan en la constitución ficcional de la República Occidental de Sulaco.

Palabras clave II Nación | Identidad | Territorio | América Latina | *Nostramo* | Conrad

Abstract This article intends to probe into the modern concept of the nation and the principle of nationality in the Latin American context imagined by the Polish-English writer Joseph Conrad in his novel *Nostramo* (1904). By resorting to the notion of identity, territory and nation, we will look into the representation of the political, social and economic processes which are involved in the fictional constitution of the Occidental Republic of Sulaco.

Keywords II Nation | Identity | Territory | Latin America | *Nostramo* | Conrad

Eric Hobsbawm comienza su estudio *Naciones y nacionalismo desde 1780* sosteniendo que «[l]a característica básica de la nación moderna y de todo lo relacionado con ella es su modernidad» (HOBSBAWM, 2004: 23). La existencia a lo largo de la historia de grupos humanos culturalmente homogéneos y con conciencia de un sentimiento de identidad es innegable; la novedad en el siglo XIX no obstante es la formulación política de un vínculo necesario entre ese rasgo y la existencia en forma de Estado independiente. Dada la novedad histórica del moderno concepto de «la nación» y la supuesta existencia de un nexo necesario entre sentimientos de identidad y la génesis de las naciones, componente sustancial del llamado principio de la nacionalidad, nos interesa analizar su operatividad en un contexto latinoamericano. Ese contexto es la América Latina imaginada por el escritor Joseph Conrad en su novela *Nostramo. A Tale of the Seaboard* (1904).

En *Nostramo* Conrad ficcionaliza la inestabilidad política en Costaguana y el surgimiento de la república independiente de Sulaco. En esa pintura de la vida política, social y económica de un país, que abarca sumariamente desde la Conquista hasta aproximadamente 1900, se perfilan cuestiones en torno a la constitución de una nación y la instauración de un estado territorial, la nacionalidad y la autodeterminación.

Creemos que es pertinente para el análisis que proponemos referir someramente las circunstancias biográficas del escritor. El polaco Józef Teodor Konrad Korzeniowski (Ucrania 1857-Inglaterra 1924), Joseph Conrad para los círculos literarios, ingresa y se inscribe ambiguamente en el canon de la literatura inglesa. Hijo de un aristócrata y revolucionario polaco, Conrad nace en Berdyczów, Ucrania, y muere en el condado de Kent en 1924. Después de la muerte de sus padres, deportados a Rusia, queda al cuidado de su tío materno, Tadeuz Brobowski. Su deseo de hacerse marino, que se manifiesta a los catorce años, comienza a realizarse cuando la necesidad imperiosa de dejar Polonia se vuelve impostergable ya que como ciudadano ruso e hijo de un deportado político le esperaban no menos de veinticinco años de servicio en las filas del ejército zarista.

El lugar elegido por Conrad es el país tradicionalmente elegido por los exilados polacos, Francia. Allí pasa cuatro años, los años formativos que van de los diecisiete a los veintiuno. Se inicia en la profesión de marino pero nuevamente se ve forzado a dejar el país. Gran Bretaña, contrariamente a Francia, no tenía servicio militar y los requisitos formales concernientes a la

contratación de marinos extranjeros eran virtualmente inexistentes. De este modo, es en Gran Bretaña donde comienza realmente su vida de marino a bordo de barcos mercantes a vela.

Conrad inicia su carrera literaria tardíamente y en una lengua cuyo aprendizaje es no menos tardío. Como se recordará, la lengua materna del escritor es el polaco, el francés, su segunda lengua y el inglés se ubica en tercer lugar, aunque el crítico Ian WATT (1981) considera que debe ubicarse en cuarto lugar después del ruso; de 1889 a 1894, once años después de haberse instalado en Gran Bretaña, escribe su primera novela en inglés, *Almayer's Folly* [*La locura de Almayer*] (1895). De allí en más su producción será profusa.

Sin embargo, la entrada e inclusión de Conrad y su obra en el campo literario inglés de fines del siglo XIX y principios del XX se presenta de manera problemática. Él es un *outsider*, en tanto extranjero que habla inglés con un marcado acento foráneo y que escribe una prosa influenciada por el polaco y el francés en el léxico, la sintaxis y el estilo retórico. Las reseñas de sus contemporáneos oscilan entre lo laudatorio y un tono de reserva que se evidencia al remarcar que él es un extranjero que escribe en inglés. Virginia Woolf en el obituario que escribe para *The Times* llama a Conrad *nuestro huésped* (WOOLF, 1984) y al hacerlo pone de manifiesto esta ambigüedad en la recepción del escritor y el hecho de que, aún en el momento de su muerte, la concesión del título de inglés no es más que honorífico. A la vez su figura revela una tensión potencial entre posición y disposición ya que, como arribista y extranjero, la necesidad de producir obras más comerciales entra en conflicto con la necesidad impostergable de establecer su posición en el campo literario.

Conrad logra cimentar su identidad como novelista cuando imagina y crea a partir de su propia experiencia. Él escribe en un momento histórico en el que Gran Bretaña se transforma en una sociedad predominantemente industrial y urbana, involucrada en un intrincado proceso de interacción económica y control político con las tierras de las colonias y en el que la tradicional relación campo-ciudad se reconstruye a escala internacional. El efecto sobre la imaginación inglesa es tan profundo que desde alrededor de 1880 hay un aumento notable en la representación de paisajes y relaciones sociales así como un marcado desarrollo de la idea de Inglaterra como *hogar* en el sentido de recuerdo e idealización. De igual manera, Conrad puede dar cuenta de una experiencia no arraigada dentro de modos nacionales ni raigambres lingüísticas puesto que él no se halla limitado por la preocupación de erigirse en novelista nacional y tiene la libertad de observar los lugares donde se produce la interacción de países, sistemas y valores. El desvanecimiento del sólido anclaje deíctico de la novela inglesa y la obliteración de las condiciones de estabilidad lingüística y conciencia nacional conforman así para Conrad una experiencia propia a partir de la cual imaginar y crear.

En el ámbito de la tradición literaria inglesa que ostenta una impronta no constreñida por la infranqueabilidad de fronteras territoriales nacionales, Conrad marca un punto de inflexión. Si bien esta literatura se nutrió a lo largo de su historia de los aportes de escritores de culturas distintas de la específicamente inglesa, tales como la escocesa, irlandesa y galesa, es a partir de fines del siglo XIX y a lo largo del siglo XX que tiene lugar un cambio fundamental dentro de la *tradición inglesa* (WILLIAMS, 1997) ya que un nuevo elemento proveniente de otras naciones y otras conciencias de nacionalidad entran en juego. La presencia de los irlandeses W. B. Yeats, G. B. Shaw, J. Joyce, J. M. Synge y S. O'Casey y los estadounidenses H. James, T. S. Eliot y E. Pound es ineludible dentro de la *tradición inglesa* del periodo en cuestión puesto que las obras más importantes vienen de estos inmigrantes, de estos *outsiders*.

Nostromo. A Tale of the Seaboard [*Nostromo. Relato de un Litoral*] (1904), pertenece junto con «Heart of Darkness» [*El corazón de las tinieblas*] (1899) y *Lord Jim* (1900) a lo que Jacques Berthoud denomina su *fase mayor* (BERTHOUD, 1978). «Heart of Darkness», la más renombrada y controversial de sus ficciones, relata las peripecias de Marlow en su búsqueda del comerciante en marfil, Kurtz, río arriba en lo que entonces era el Estado Libre del Congo, dominio colonial africano propiedad privada del rey Leopoldo II de Bélgica. *Lord Jim*, en cambio, engloba los desplazamientos de Jim –desde la rectoría de su padre en Essex por el Mar Árabe, el Mar de Java, Bombay y Sumatra– en pos de su sueño heroico y romántico de una vida de aventura en los Mares del Este. Ambas novelas tematizan la hegemonía europea, especialmente sobre África y el

sudeste asiático, así como el más extendido entramado de comercio y comunicaciones internacionales, el mar.

Nostramo, por el contrario, desplaza el eje geopolítico de la narrativa y se centra en los efectos que los *intereses materiales* simbolizados en la mina de plata San Tomé -propugnados ahora por el naciente poder de los Estados Unidos- tienen sobre la constitución de un país imaginario en Latinoamérica y el trágico desenlace para aquellos atrapados en los hechos históricos.

En *Nostramo*, en las novelas *The Secret Agent [El Agente Secreto]* (1907) y *Under Western Eyes [Bajo la mirada de Occidente]* (1911), en el cuento «Prince Roman» [«Príncipe Roman»] (1911), y en los ensayos «The Crime of Partition» [«El crimen de la partición»] (1919), «Autocracy and War» [«La autocracia y la guerra»] (1905) y «A Note on the Polish Problem» [«Una nota sobre el problema de Polonia»] (1916), Conrad examina el rol de la nación en la historia. En «Autocracy and War», «A Personal Record» (1908), y *Under Western Eyes*, Conrad aborda el tema de su identidad polaca y revela su origen a los lectores ingleses.

La posición de Conrad como polaco, sostiene Richard NILAND, en *Conrad and History* (2009), contribuye a la vinculación de *Nostramo* con discursos del nacionalismo en la Europa decimonónica (104). El escritor se hallaba inmerso en la filosofía de su país nativo, una filosofía desarrollada en reacción al gobierno de Metternich de una parte de la Polonia histórica. Sus máximos pensadores Cieszkowski, Buszczyński, Korzeniowski, Mickiewicz proponían una concepción romántica de la nación polaca que después de la Partición de 1795 se manifestó en un nacionalismo de corte cultural, étnico y lingüístico que, en el caso de Lelewel y Cieszkowski, abogaba por la diversidad y la pluralidad.

El movimiento filosófico polaco, de neto corte romántico, que abrevaba en Herder y su *Ideas for a Philosophy of the History of Mankind (1784-1791)*, impulsaba un nacionalismo cultural como paliativo para la desposesión política. En consonancia con estos principios, Conrad propone en «The Crime of Partition» que el resurgimiento del estado polaco, en tanto entidad geopolítica, esté sostenido por el espíritu nacional, el cual posibilitará la continuidad histórica de Polonia y justificará su derecho a la restitución política. La Partición de 1795 había dado origen a un sentimiento nacionalista que se tradujo en el anhelo de un alma nacional que suplantara la desaparición política:

Poland deprived of its independence, of its historical continuity, with its religion and language persecuted and repressed, became a mere geographical expression. (CONRAD, 1949)

La representación que Conrad ofrece de Polonia en «The Crime of Partition» según Niland, aboga por la nación como un constructo ideal comprendido por el espíritu de su patrimonio cultural, de existencia superior, aunque siempre consciente de los confines de toda realidad política (107).

Es en este marco que nos preguntamos hasta qué punto es pertinente analizar la secesión de la Provincia Occidental de Sulaco de la República de Costaguana en términos de un programa nacionalista de creación de estado-nación atendiendo a criterios como, por ejemplo, el territorio y los recuerdos históricos comunes.

Nos referiremos en primer lugar a la formulación liberal de la nación. Según la escuela histórica de economistas alemanes encabezada por Friedrich List, la nación para adquirir entidad como tal «tenía que ser del tamaño suficiente para formar una unidad de desarrollo que fuese viable». Así, «una población numerosa y un territorio extenso dotado de múltiples recursos» (HOBSBAWM, 2004: 39) garantizaba alcanzar el umbral de la justificación histórica. El principio de la nacionalidad, nos dice Hobsbawm, era aplicable sólo a nacionalidades de cierta importancia.

Si atendemos a este criterio, Sulaco entonces tiene asegurado en la mina de San Tomé el potencial para convertirse en nación. La existencia de la ingente montaña de plata con su lugar en el escenario de la economía-mundo y los sentimientos de pertenencia y orgullo que esto en teoría genera permitirían la emergencia de una región autónoma con la posibilidad intrínseca de ser nación. La mina de San Tomé es «big enough to take in hand the making of a new state»

(CONRAD, 1995: 380) y Sulaco es «the land of future prosperity, the chosen land of material progress, the only province in the Republic of interest to European capitalists» (388).

La fuerte presencia de la mina en los cimientos de la construcción de identidad de un lugar propio se proyecta a largo plazo en la construcción del Estado-nación. El impacto de la mina San Tomé en la construcción de la República de Sulaco ilustra la creencia de Gellner que el nacionalismo es ni más ni menos que un componente esencial de la modernización, de la transición de una sociedad agraria a otra industrial (GELLNER, 1988: 79-82). La influencia de la mina, según Decoud «the greatest fact in the whole of South America» (CONRAD, 1995: 214), es manifiesta:

For the San Tome mine was to become an institution, a rallying point for everything in the province that needed order and stability to live. Security seemed to flow upon this land from the mountain gorge ... the mine was a power in the land. (110)

El Capitán Mitchell al exponer la más o menos estereotípica relación de los eventos históricos ante uno de los tantos distinguidos invitados apunta que «Sulaco without the Concession was nothing» (473). En ocasión de la revolución liderada por el General Montero y su hermano Pedrito, Charles Gould decide volar la mina si los sublevados triunfan. El General Barrios, leal a Ribiera, reconocerá que sin la mina «Sulaco no habría valido una batalla» (477).

Asimismo, el viajero desconocido del Capítulo VIII Parte Primera reconoce la importancia crucial de la mina en la provincia:

Those of us whom business or curiosity took to Sulaco in these years before the first advent of the railway can remember the steadying effect of the San Tome mine upon the life of that remote province. (95)

De igual manera, Sir John, el gerente de la comisión del ferrocarril, articula de manera elocuente las implicancias del progreso:

«We can't give you your ecclesiastical court back again; but you shall have more steamers, a railway, a telegraph cable –a future in the great world which is worth infinitely more than any amount of ecclesiastical past» (36).

Este personaje atribuye a la mina de San Tomé no solo atribuye el rol de promocionar los intereses materiales, sino que además le asigna un papel capital en la estabilización política:

Serious, well-informed men seemed to believe the fact, to hope for better things, for the establishment of legality, of good faith and order in public life ... There was a loan to the State, and a project for systematic colonization of the Occidental Province, involved in one vast scheme with the construction of the National Central Railway. Good faith, order, honesty, peace were badly wanted for this great development of material interests. (117).

Así, las bases económicas del nuevo orden, que descansa en la mina, el ferrocarril y todos los adelantos de la modernización, conllevan una era de consolidación política. Esta consolidación económica que inaugura una era de «orden y progreso» y consolidación política como una nación unificada, sostiene F. Safford, en relación con la mayor parte de América Latina después de 1870, se sustenta por un lado en «[l]a creciente demanda europea y norteamericana de materia primas latinoamericanas», y por otro, «en una afluencia de préstamos e inversiones extranjeras en ferrocarriles, minas, y en el sector agrícola de exportación» (BETHELL, 2000: 103). En el caso de Argentina y Uruguay, señala Safford, este proceso se da simultáneamente con «la llegada de inmigrantes europeos» (BETHELL, 2000: 103).

A la hora de evaluar la formación de la nueva nación es necesario considerar el papel que jugaron los factores estructurales geográficos, económicos y sociales. Siguiendo nuevamente a Safford diremos que ellos podían desestabilizar los sistemas políticos o permitir su estabilidad (100). Como ya hemos señalado, la estabilidad en Sulaco vino de la mano de los intereses económicos.

En términos de articulación geográfica, Sulaco se conformó con base en un ideario de orientación hacia la mina y de frontera. En consecuencia, la integración de Sulaco se vivió, por un lado, alrededor del eje colonial minero de San Tomé, de su paisaje económico y humano; y por otro, en términos de frontera y articulación con la economía-mundo.

En *Nostromo* encontramos lo que B. Anderson llamó un parecido entre la extensión territorial de cada nacionalismo y la de la anterior unidad administrativa imperial (ANDERSON, 2006: 162). Anderson concluye, a partir de la observación de Lynch en *The Spanish-American Revolution* (1973), que si bien la configuración inicial de las unidades administrativas americanas había seguido criterios fortuitos y arbitrarios puesto que marcaban los límites espaciales de conquistas militares particulares, éstas desarrollaron a través del tiempo una realidad más sólida «bajo la influencia de factores geográficos, políticos y económicos» (84). En la novela el jefe de la compañía de ferrocarril expresa su asombro ante el carácter aislado de la Provincia Occidental de Sulaco, cuya capital Sulaco es además un puerto, «"What an out-of-the-way place Sulaco is!– and for a harbour too! Astonishing!"» (CONRAD, 1995: 35). La respuesta de Mrs Gould, «"Ah, but we are very proud of it. It used to be historically important. The highest ecclesiastical court, for two viceroalties sat here in olden time"» (*ibíd.*) ancla, por un lado, la importancia de la región en un tiempo anterior y, por otro, establece lazos de continuidad con una estructura administrativa precedente.

Anderson señala que esta semejanza entre la extensión territorial de cada nacionalismo y la de la anterior unidad administrativa imperial no es fortuita sino que se relaciona con la geografía de todas las peregrinaciones coloniales. Para Anderson la diferencia reside en el hecho que los contornos de esas peregrinaciones criollas del siglo XVII no obedecían sólo a las ambiciones centralizantes del absolutismo metropolitano sino también a los problemas de comunicación y transporte y a un primitivismo tecnológico en general. La misma vastedad del imperio hispanoamericano, la diversidad enorme de sus suelos y climas y, sobre todo, la dificultad inmensa de las comunicaciones en una época preindustrial tendían a dar a estas unidades un carácter autónomo (ANDERSON: 84). Durante las guerras de la Independencia se redefinió la antigua jerarquía territorial de la América española puesto que salieron a flote tensiones entre provincias que subordinaban a otras desde el punto de vista político, administrativo y económico. La pugna territorial así originada y la apertura económica permitió que las «comunidades territoriales» o «regiones naturales» (TERÁN: 16) se fortalecieran frente a sus antiguas cabeceras políticas, tal y como sucede con Costaguana y la Provincia Occidental de Sulaco. El jefe de la compañía de ferrocarril le asegura que si bien ellos no pueden devolverles las cortes eclesiásticas, «you shall have more steamers, a railway, a telegraph-cable –a future in the great world which is infinitely more than any amount of ecclesiastical past» (CONRAD, 1995: 36). La apertura económica, el desarrollo de los «intereses materiales» y la tecnología pondrán a los occidentales en contacto con mucho más que dos virreinos.

El rol del ferrocarril es primordial para el desarrollo de la Provincia Occidental, la cual había quedado «lying for ages ensconced behind its natural barriers, repelling modern enterprise by the precipices of its mountain range, by its shallow harbour opening into the everlasting calms of a gulf full of clouds, by the benighted state of mind of the owners of its fertile territory» (37). Sin embargo, debemos recordar, siguiendo a Anderson, que «*por sí mismas* las zonas de mercado, las zonas «naturales» geográficas o político-administrativas no crean adeptos» (ANDERSON: 85).

Para analizar la constitución y formación de la República Occidental de Sulaco en términos de nacionalidad debemos tener presente la naturaleza incierta y debatible del carácter fundacional de los sentimientos de identidad. Según B. Anderson, en Sudamérica y Centroamérica, los nuevos Estados americanos de fines del siglo XVIII y principios del XIX no pueden ser explicados recurriendo a las teorizaciones europeas acerca del surgimiento del nacionalismo; por otro, lo que Nairn llama «el bautismo político de las clases bajas» (citado en ANDERSON: 77) asociado al surgimiento del nacionalismo europeo no se asociaba en estas latitudes a los movimientos independentistas (77, 78). Anderson subraya, sin embargo, que a pesar de cierta «delgadez

social» en los movimientos independentistas latinoamericanos, ellos de hecho « *fueron movimientos de independencia nacional*» (80).

Quizás en *Nostramo* lo que se manifiesta es un escepticismo general en relación con el nacionalismo inspirado en América Latina, es decir, a la aplicabilidad universal del concepto «nacional». La evidencia en *Nostramo* parece refrendar la observación que hace Hobsbawm acerca de «la propagación de sentimientos y movimientos nacionalistas más allá de las regiones donde aparecieron por primera vez» (HOBSBAWM, 1990: 160) puesto que la mirada de Conrad parece ajustarse a la de los observadores imperiales para los cuales «el mundo dependiente a menudo era una importación intelectual, adoptada por minorías de *évolués* desconectados de la masa de sus compatriotas, cuyas ideas de la comunidad y la lealtad política eran muy diferentes» (161). La voz narradora filtrada por la perspectiva del *boulevardier* Decoud se hace eco de esta consideración:

As the great Liberator Bolívar had said in the bitterness of his spirit, «América is ungovernable. Those who worked for her independence have ploughed the sea» (CONRAD, 1995: 186).

En *Nostramo* nada es menos aplicable que el supuesto de que la nación y el individuo convergen por medio de los lazos de la geografía y la historia compartida. La retórica secesionista de Decoud «hace que una coincidencia de la geografía local reemplace los intereses geopolíticos del capitalismo multinacional» (GOGWILT, 1995: 211). Decoud, el *boulevardier* amante de Antonia Avellanos devenido editor del periódico ribierista *El Porvenir*, invoca la razón geográfica para fundamentar la idea de que la Provincia Occidental de Sulaco debería separarse del resto de Costaguana y convertirse en una república independiente: «Look at the mountains! Nature itself seems to cry to us «Separate!» (CONRAD, 1995: 184). El motivo que da origen a su plan de secesión es, sin embargo, egoísta y no obedece a sentimientos patrióticos:

«Yes, separation of the whole Occidental Province from the rest of the unquiet body. But my true idea, the only one I care for, is not to be separated from Antonia... I am not deceiving myself about my motives. She won't leave Sulaco for my sake, therefore Sulaco must leave the rest of the Republic to its fate... I cannot part with Antonia, therefore the one and indivisible Republic of Costaguana must be made to part with its western province» (215).

Lo interesante de la lectura de Decoud es que, más allá de sus motivos personales, interpreta políticamente la disposición de la cordillera. El plan de acción que propone es, de resultas, un plan de acción sensato para salvaguardar de la anarquía la parte más rica y fértil (215):

«We Occidentals,» said Martín Decoud, using the usual term the provincials of Sulaco applied to themselves, «have always been distinct and separated... In all our troubles no army has marched over those mountains. A revolution in the central provinces isolates us at once. Look how complete it is now! The news of Barrios' movement will be cabled to the United States, and only in that way will it reach Sta Marta by the cable from the other seaboard. We have the greatest riches, the greatest fertility, the purest blood in our great families, the most laborious population. The Occidental province should stand alone. The early Federalism was not bad for us. Then came this union which Don Henrique Gould revisited. It opened the road to tyranny; and, ever since, the rest of Costaguana hangs like a millstone round our necks. The Occidental territory is large enough to make any man's country». (184)

Si la nación está, como sostiene Gellner, ligada a la modernización, ésta a su vez requiere un Estado que pueda producir una cultura común (GELLNER, 1988: 79-82). En lo que concierne a la instauración de la legitimidad del nuevo estado de la República Occidental de Sulaco, ésta sigue el vector señalado por Hobsbawm acerca de los mecanismos que aseguran la cohesión e identidad sociales y que estructuran las relaciones sociales (HOBSBAWM, 1983: 273). En su recorrido por la moderna Sulaco el Capitán Mitchell observa que «[t]here isn't much time if you are

to see everything in a day» (474) Esa «puesta en escena del pasado en el presente» (CANDAU, 2001: 156) contribuye a definir la identidad nacional en tanto que los monumentos junto con los edificios son una de las formas más visibles de establecer una nueva interpretación de la historia. El progreso ha modificado la fisonomía de la ciudad:

«Lot of building going on as you observe. Before the separation it was a plain of burnt grass smothered in clouds of dust, with an ox-cart track to our jetty. Nothing more» (CONRAD, 1995: 475).

El recorrido que Mitchell efectúa por la ciudad nueva resulta instructivo acerca de los mecanismos que operan en la construcción de la nueva nación pues su exposición revela la función identitaria de los lugares: el Amarilla Club con sus miembros de rancia estirpe, la Casa Avellanos, la Plaza, el periódico *El Porvenir* y otros.

La constitución de la identidad de la nueva república y la estructuración y cimentación de su memoria histórica se fija y consolida en lo que Candau denomina «lugares destacados» dotados de valor simbólico (CANDAU: 153).

En otras épocas el límite de la ciudad era Harbour Gate; ahora la ciudad ha crecido y Mitchell apunta que «We enter now the Calle de la Constitución» (CONRAD, 1995: 476). La antigua Intendencia es ahora «President's Palace-Cabildo, where the Lower Chamber of Parliament sits» (CONRAD: 476).

Mitchell, a pesar de no ser nativo de Sulaco, reivindica un patrimonio histórico y nacional, bajo la forma de huellas y testimonios que «sirve[n] de reservorio para alimentar las ficciones históricas que se construyen acerca del pasado» y, en particular, «la ilusión de la perduración de la continuidad» (CANDAU, 154).

Los edificios y los monumentos, según Hobsbawm nos dice con respecto a la invención de las tradiciones del imperio alemán, son la forma más visible de establecer una nueva interpretación de la historia (HOBSBAWM, 1983: 285). En el Sulaco independiente de España la estatua de Carlos IV a la entrada de la Alameda no tiene razón de ser y debe ser reemplazada:

«The equestrian statue that used to stand on the pedestal over there has been removed. It was an anachronism.» (CONRAD, 1995: 481)

Después de la Independencia la continuidad de la memoria histórica se ha roto. El monumento sustituto funciona como mecanismo de una pedagogía cívica tendiente a ensalzar los valores y principios republicanos:

«[T]here is some talk of replacing it by a marble shaft commemorative of separation, with angels of peace at the four corners, and bronze Justice holding an even balance, all gilt, on the top». (482)

El monumento, en tanto manifestación explícita del trabajo de la memoria y la identidad que se organiza alrededor de los muertos, tiene como función «excitar, por emoción, una memoria viva», hacer ver la perennidad y mantener así «la identidad de una comunidad étnica o religiosa, nacional, tribal, o familiar». Aun si esta comunidad de la memoria es ilusoria, el monumento, como la arquitectura, es «la imagen de un arte de la memoria compartida» (CANDAU, 142).

«Names are to be engraved all around the base. Well! They could do no better than begin with the name of Nostromo. He has done for Separation as much as anybody else, and,» added captain Mitchell, «has got less than many others by it –when it comes to that.» (CONRAD, 1995: 482).

El lector puede ver a través de las palabras rimbombantes de Mitchell el carácter imaginado de esa comunidad de la memoria. El lector sabe que Nostromo ha robado el cargamento de plata, que ha abandonado a Decoud y que se ha convertido en un traidor. Al comienzo de la novela las palabras de la Signora Viola, «I know him. He thinks of nobody but himself» (20) prefiguran el desenlace.

Esta condición ficticia de la comunidad de la memoria también se vuelve ostensible en el desconocimiento por parte del pueblo de la identidad de la figura ecuestre:

The big equestrian statue of Charles IV at the entrance of the Alameda, towering white against the trees, was only known to the folk from the country and to the beggars of the town that slept on the steps around the pedestal, as the Horse of Stone. (48)

A modo de conclusión, Joseph Conrad nos muestra en la novela *Nostromo* el avance de la modernidad con la metonimia de sus signos materiales (la mina, el ferrocarril y el teléfono) en la América Latina de finales del siglo XIX y la naturaleza como la principal fuente de conflictos (SISKIND, 2006: 141). Si consideramos que la noción de frontera remite a la idea de límite, es decir, a la línea que separa los territorios de diferentes Estados, la fusión de esa línea imaginaria con una cadena montañosa garantizaría su asimilación a la naturaleza. Así, el proceso de definición de los límites a partir del criterio de frontera natural implicaría desligar al límite de cualquier tipo de acción política y se asociaría enteramente a algún accidente natural.

En *Nostromo*, sin embargo, la adopción de la concepción de la cordillera como frontera natural, la elección de un elemento de la naturaleza para apoyar el límite político, no despolitiza el acto, esto es, no le quita el carácter político presente y no promueve la paulatina aceptación de los límites establecidos como parte de la naturaleza. Lejos de eso, Conrad en *Nostromo* deconstruye la imagen de la frontera como línea demarcatoria que define los confines de un territorio y pone en evidencia los procesos políticos, sociales y económicos que participan en su constitución.

En síntesis, en el espacio ficcional de dos países imaginados Conrad corre el velo acerca de los lazos endeble entre identidad, territorio y política y todo lo que conlleva la consideración del territorio como base y recurso político del proceso de construcción nacional en un mundo constituido por estados. Si uno de los rasgos más característicos de la ideología y del movimiento nacionalista es su habilidad para redefinir el espacio, politizándolo y tratándolo como un territorio histórico distintivo (Nogué, 2006: 206), Conrad en *Nostromo* socava de forma palmaria la naturalización de la comunión entre nación, territorio e identidad.

Bibliografía

- ~ANDERSON, B., *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- ~BERTHOUD, J., *Conrad: The Major Phase*, Cambridge, CUP, 1978.
- ~CANDAUI, J., «El juego social de la memoria y la identidad (2): fundar, construir». *Memoria e identidad*, Buenos Aires, Del Sol, 2001.
- ~CONRAD, J., «Prince Roman», en *Tales of Hearsay*, 1911, Proyecto Gutenberg [3/5/11], <http://www.gutenberg.org>.
- ~CONRAD, J., *A Personal Record*, 1912, Proyecto Gutenberg [3/5/11], <http://www.gutenberg.org>.
- ~CONRAD, J., *Under Western Eyes*, London, J.M. Dent, 1947.
- ~CONRAD, J., «Autocracy and War», *Notes on Life and Letters*, London, J. M. Dent, 1949.
- ~CONRAD, J., «Note on the Polish Problem», *Notes on Life and Letters*, London, J. M. Dent, 1949.
- ~CONRAD, J., «The Crime of Partition», *Notes on Life and Letters*, London, J. M. Dent, 1949.
- ~CONRAD, J., «Heart of Darkness», England, Penguin Books, 1986.
- ~CONRAD, J., *Lord Jim*, England, Penguin Books, 1994.
- ~CONRAD, J., *Nostromo. A Tale of the Seaboard*, Oxford, Oxford University, 1995.
- ~CONRAD, J., *The Secret Agent*, London, Wordsworth, 2000.
- ~GELLNER, E., «¿Qué es una nación?», *Naciones y nacionalismo*, Madrid, Alianza, 1988.
- ~GELLNER, E., «Una tipología de los nacionalismos», *Naciones y nacionalismo*, Madrid, Alianza, 1988.
- ~GOGWILT, C., *The Invention of the West. Joseph Conrad and the Double-Mapping of Europe and Empire*, California, Stanford University Press, 1995.
- ~HOBSBAWM, E.; RANGER, T. y, *La invención de la tradición*, Barcelona, Crítica, 1983.
- ~HOBSBAWM, E., *Naciones y nacionalismo desde 1780*, Barcelona, Crítica, 2004.
- ~KNOWLES, O.; MOORE, G. y, *Oxford Reader's Companion to Conrad*, Oxford, Oxford University Press, 2000.
- ~NILAND, R., *Conrad and History*, Oxford, Oxford University Press, 2009.

- ~NOGUÉ, J., «Geografía Política», HIERNAUX, D.; LINDON, A. y. *Tratado de Geografía Humana*, Barcelona, Anthropos Editorial, 2006.
- ~SAFFORD, F., «Política, Ideología y Sociedad», BETHELL, L. *América Latina independiente 1820-1870. Historia de América Latina*, Barcelona, Crítica, 2000, v. VI.
- ~SISKIND, M., «Imágenes de Sudamérica en dos textos de Joseph Conrad» en CORDERY, L.; VEGH, B y, *Melville, Conrad: Imaginarios y Américas. Reflexiones desde Montevideo*, Montevideo, Universidad de la República, Serie Montevideana N.º 3, Montevideo, Facultad de Humanidades y Cs. de la Educación, Departamento de Letras Modernas, 2006.
- ~TERÁN, M. y SERRANO ORTEGA, J. A., «Presentación. Mirando una instantánea», *Las guerras de independencia en la América Española*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia y Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2002.
- ~WATT, I., *Conrad in the Nineteenth Century*, Berkeley, University of California Press, 1981.
- ~WATTS, C., *Conrad*, China, Pearson Education Limited, 1993.
- ~WILLIAMS, R., *Solos en la ciudad. La novela inglesa de Dickens a D. H. Lawrence*, Madrid, Debate, 1997.
- ~WOOLF, V., *The Common Reader*, United States of America, Harvest Books, 1984.

Stevie Smith y los ecos con la voz del Rey Hamlet

Lic. Silvana N. Fernández

UNLP/ISFD 97

Voz memorable, así califica Seamus Heaney en *Preoccupations* a la voz de Stevie Smith. Voz memorable es también la del Rey Hamlet que se filtra y corporiza en el poema «King Hamlet's Ghost» (SMITH, 1983: 360):

King Hamlet's Ghost

«It would be spoke to».
Poor noble Ghost that comes from place of pain
Of so much pain and foul and fiery,
To tread again in mournful armour clad
Thy soft gray fields upon a winter's night
Thou wouldst be spoke to, for unless one speaks
Thou canst not; *must* be spoke to then or go
Unheard, uncomforted to Misery.
I pity thy royal brow, thy temper too,
Thy crownèd brow and the sharp savagery
That, when thy son had spoke, found out in words
A long expression of revengefulness,
«Kill, kill the murderers». All those who go
In midnight fields of melancholy thought
Where friends pass distantly and do not speak
As set upon by silence and quite killed.
«Speak, speak to me» they cry, «I would be spoke to»
But oh the friends speak not, they have too much to do.

El título del poema nos remite sin dilación a la figura del Viejo Rey Hamlet e inmediatamente el epígrafe nos hace oír las palabras de Bernardo a Horacio: «It would be spoke to» (SHAKESPEARE, 1982: I.I.48). Se le debe hablar primero.

La pregunta que nos hacemos es: ¿de qué manera retoma Smith la voz del fantasma? Hay, sin lugar a dudas, intertextualidad pero ésta no puede ser interpretada en términos de mera alusión. La lectura y el análisis del poema mostrarán que la explícita representación de este personaje y la inclusión de las famosas líneas a modo de epígrafe se convierten en una estrategia que conlleva la recategorización de circunstancias y experiencias. Dicha estrategia resultará en la articulación de una subjetividad singular.

En este sentido, la intertextualidad que se establece con el texto de Shakespeare no tiene que ver únicamente con la cita más o menos explícita o encubierta de un texto dentro de otro, pues la relación intertextual informa el texto en su conjunto. La misma Stevie Smith intentará apartarse de aquellas interpretaciones que leen sus alusiones en términos de préstamos a la tradición. Smith apunta en la versión estadounidense de *Selected Poems* que '[t]here may be echoes in her work of past poets –Lear, Poe, Byron, the gothic romantics, and Hymns Ancient and Modern– but these are deceitful echoes ... (BARBERA, Jack & MCBRIEN, William. *Stevie: A Biography of Stevie Smith*: 244 en HUK, 2005: 19)

El título y epígrafe parecen preanunciar una representación y dramatización del asunto que involucra al Rey Hamlet; sin embargo, nos encontramos con una reflexión que trasciende lo

circunstancial y anecdótico. El poema es una meditación en verso blanco acerca de algo más que la frase «Se le debe hablar primero» puesto que alude al hilo argumental para introducir cuestiones inherentes a la comunicación y a la expresión de la subjetividad, dos preocupaciones temáticas constantes en Stevie Smith (STEVENSON, 1992: 27).

La remisión a las palabras de Bernardo, que como sostiene Stevenson en sí mismas constituyen un gesto simbólico (STEVENSON: 42), delinean el movimiento ulterior del poema. El punto de vista y la voz asumen en un enunciado declarativo una actitud de contemplación y conmiseración hacia el Rey.

Si cada enunciado está lleno de ecos y reflejos de otros enunciados con los cuales se relaciona por la comunidad de esfera de la comunicación discursiva; si asumimos que 'todo enunciado debe ser analizado ... como respuesta a los enunciados anteriores de una esfera dada (en un sentido amplio: los refuta, los confirma, los completa, se basa en ellos, los supone conocidos, los toma en cuenta de alguna manera, entonces esa apropiación de ese enunciado «It would be spoke to» que se transforma a partir del a operatoria del poema en «Thou wouldst be spoke to», es decir el yo lírico se posiciona como interlocutor del espectro, al hacerlo adopta una determinada posición en el problema en cuestión. La mirada y el sentir expresados en las primeras líneas nos revelan la empatía que el alma errabunda procedente de lugares de pena, infectos y ardientes, condenada a vagar en armadura de luto por campos oscuros y fríos moviliza en el yo lírico.

De las primeras líneas pasamos al vocativo posesivo «thy» y al nominativo «thou». El punto de vista externo, que observa y contempla, da lugar a la cercanía con el fantasma al dirigirse a él como interlocutor. La reminiscencia lejana de la situación se torna cercana y personal por medio del procedimiento. En tanto la empatía se construye sobre la conciencia de uno mismo, el yo lírico marca con el uso del «thou» la relación dialógica que establece con el fantasma a partir de la identificación con el estado de ánimo del viejo Rey. Debe hablársele para no quedar confinado al silencio y a la desdicha, no obstante, la necesidad del habla del otro, de la pregunta, de la interpelación son retomados por la persona al tiempo que repudia y condena el carácter de su respuesta vehiculizando su clamor de venganza «So art thou to revenge when thou shalt hear» (SHAKESPEARE, 1982: I.V.7).

El paralelismo que se establece entre el rey y aquellos destinados a morar en campos de pensamientos melancólicos y de silencio introduce un viraje en el que se homologa el silencio impuesto resultante de un asesinato y la indiferencia y desinterés por la comunicación. La morada en la melancolía es una de las imágenes recurrentes para representar estados alienados o subhumanos producto de una falta de respuesta vital, de una inexistente relación yo-tú (STEVENSON: 42).

Si el silencio de los otros, el no ser interpelado, ataca y asesina (ver línea) entonces todos aquellos que son ignorados pueden hacer suyo el reclamo de venganza.

Como hemos visto, el enunciado en el epígrafe «it would be spoke to» es revaluado a lo largo del poema a partir de redefiniciones del aspecto temático (de objeto y de sentido) y por la actitud valorativa del hablante hacia ese momento temático. Así la posición del enunciado es, de resultados, no estática ya que es resignificada en el poema al correlacionarse con otros enunciados. La última línea del poema pone de manifiesto el interjuego del discurso al aportar un dramatismo muy intenso que viene determinado por su orientación. El hecho de prefigurar el destinatario determina muchas facetas tales como sintaxis, registro, tono, es decir, la composición y el estilo.

La crítica ha señalado que la voz de Smith es incongruente y que dicha incongruencia se vuelve evidente en su verso asimétrico e incómodo, una voz narrativa cambiante y «divertidos cambios de punto de vista» (THADDEUS, Janice en HUK, 2005: 5) Sus poemas tragicómicos con su, en apariencia, voz simple que habla infiltrada por los conflictivos e incongruentes discursos que interfieren con sus formas poéticas a menudo más bien tradicionales, dejaban perplejos tanto a admiradores como a detractores (HUK: 1).

Creemos que la cuestión de la voz está siempre presente en Smith, pero no como falencia estilística o exotismo en un estilo que es a la vez inolvidablemente distintivo y excéntrico, sino como una de sus preocupaciones ineludibles y uno de los ejes vertebradores en sus poemas. Críticos como Stevenson han considerado a Stevie Smith una dramaturga de la voz (STEVENSON, 1992: 27). Romana Huk sostiene que el entorno retórico de Stevie Smith es complejo (HUK, 2) y afirma que esa complejidad la observamos en su característico empalme con un eco distorsionado

de la tradición (28) y en la intrincada disonancia sobre la que se sustentan sus poemas. Esta conceptualización nos permite abordar las voces corporizadas que se oyen como una exploración de los problemas y posibilidades del habla, el dolor, y la atracción del silencio.

Reiteramos entonces que la intertextualidad en este poema no puede ser interpretada en términos de mera alusión. Las estrategias que Smith desarrolla operan mediante el empalme, la parodia, la alteración y la distorsión de las voces establecidas que dan forma a su expresión del yo o que la dicen: «speak her».

Vemos cómo en Smith los eventos discursivos manifiestan una conciencia lingüística escindida que demuestra la naturaleza compleja, culturalmente mediada y construida aún de la más íntima manifestación lírica, y por lo tanto la imposibilidad de hablar directo desde el corazón (HUK, 2005: 19-20). Lo que su poema representa es el enunciado: especialmente la estratificación del lenguaje antes que un intento de auto-expresión unificada en el modo lírico.

En tanto que en «King Hamlet's Ghost» Smith insta a hablarle al solitario, en otros poemas escribe con elocuencia acerca de la necesidad de escapar al habla y a las relaciones. En los poemas «Voice from the Tomb» (SMITH: 461-63) la estrategia se vuelve evidente nuevamente:

Voice from the Tomb (3)

Such evidence I have of indifference
Were surely enough to break the coldest heart,
But this heart is not cold, it never has been cold,
It never, never, never has been cold.

Voice from the Tomb (4)

I died for lack of company
Did my dear friends not know?
Oh would they not speak to me
Yet said they loved me so?

Estos dos poemas escenifican discursos postmortem que resaltan el fracaso de la comunicación y la irrefrenable necesidad de hablar, reiterada por los insistentemente audibles hablantes muertos.

La poesía, a la que Bakhtin describió como un género mayormente confinado a la expresión monológica¹, puede en el caso de Stevie Smith, sin embargo, proveer el medio para encuentros dialógicos entre contradictorios discursos internos y externos.

En Stevie Smith las líneas de su propia textualidad registran de manera indeleble el eco que se establece con la voz del fantasma, con la de tantas otras tantas voces y ritmos, y su lucha agónica por la expresión y la subjetividad. Sus ecos ilustran la naturaleza atormentada de la conciencia, conciencia que ella constantemente expone al colapsar voces literarias perdurables, modismos contemporáneos y locuciones prestigiosas (un estilo que originó una comparación inicial con Joyce), permitiendo extrañas combinaciones, colisiones y contradicciones que aparecen en un mismo poema o párrafo.

Dichos eventos discursivos *traumatizan*, de acuerdo a su propósito, las formas simples o tradicionales en las que ella elige escribir o, antes bien, las sacude para dar un atisbo del trauma psicosocial encubierto por su convencional felicidad. Su estallido de las formas unificadas –ya sea por medio de una última línea rastrera, una estrofa aberrante, o un diálogo interno sostenido entre aspectos de una conciencia lingüística escindida, en términos de Bajtin– demuestra la naturaleza compleja, culturalmente mediada y construida aún del más íntima pronunciamiento lírico, y por lo tanto la imposibilidad de hablar directo desde el corazón.

Queremos, a modo de conclusión, hacer referencia a otro de sus poemas, 'Old Ghosts' ya que éste revela con la contundencia del epigrama las operaciones complejas que corporizan la

voz de la poeta: «I can call up old ghosts, and they will come, / But my art limps, / I cannot send them home» (SMITH: 211).

Bibliografía

- ~BAJTÍN, Mijail, 'La palabra en la novela', *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.
- ~BAJTÍN, Mijail, 'El problema de los géneros discursivos', *Estética de la creación verbal*, Méjico, Siglo Veintiuno, 1982.
- ~HEANEY, Seamus, *Preoccupations. Selected Prose 1968-1978*, London, Faber & Faber Ltd, 1980.
- ~HUK, Romana, *Stevie Smith. Between the Lines*, Great Britain, Palgrave Macmillan, 2005.
- ~SHAKESPEARE, William, *Hamlet*, JENKINS, H. (Ed.), Italy, Methuen & Co. Ltd, 1982.
- ~SMITH, Stevie, *Collected Poems*, New York, A New Directions Book, 1983.
- ~SPALDING, Frances, *Stevie Smith. A Biography*, New York & London, W.W. Norton, 1988.
- ~STERNLICHT, Sanford, *In Search of Stevie Smith*, Syracuse Univ. Press, New York, 1991.
- ~STEVENSON, Sheryl, 'Stevie Smith's Voices', *Contemporary Literature* XXXIII, 33, 1992.
- ~THADDEUS, Janice, 'Stevie Smith and the Gleeful Macabre', *Contemporary Poetry* 3.4, 1978.

Notas

¹ «En la imagen poética, en sentido restringido (en la imagen tropo) toda la acción (la dinámica de la imagen palabra) tiene lugar entre la palabra y el objeto (en todos sus aspectos). La palabra se sumerge en la riqueza inagotable y en la contradictoria diversidad del objeto, en su naturaleza «virgen», todavía no expresada; por eso no representa nada fuera del marco de su contexto». BAJTÍN, «La palabra en la novela», *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, p. 95.

...en la mayoría de los géneros poéticos (en el sentido estrecho de la palabra) la dialogización interna de la palabra no se utiliza desde el punto de vista artístico, no se incorpora al «objeto estético de la obra», se apaga de manera convencional en la palabra poética. *Ibid.* p. 101-102.

Weltliteratur en acción: La escuela de poetas de Sajonia

Martina Fernández Polcuch

Universidad de Buenos Aires / IES en *Lenguas Vivas* «J.R. Fernández»

Los poemas son ventanas. Nuestra mirada las atraviesa. ¿Qué vemos? El mundo, reflejado en un yo que se erigió en vocero de todos, sean quienes fueran «todos» para este yo. (R. KIRSCH, 1976)

1. Literatura y mundo

El 31 de enero de 1827, en una conversación registrada por su discípulo Johann Peter Eckermann, Goethe anuncia una época de la Welt-Literatur. Esta palabra no es acuñada por Goethe, según indican los especialistas¹, ni es utilizada siempre con el mismo sentido, ni siquiera por Goethe. Cobra vida propia a partir de la publicación de las *Conversaciones con Goethe* y se independiza de la idea del autor, incluso cuando en ocasiones se lo mencione a él como fuente. Los dos sustantivos que la conforman, mundo y literatura, son susceptibles de diversas interpretaciones y su puesta en relación también es potencialmente múltiple. En traducción a diversos idiomas, en particular a los latinos, se detecta una oscilación entre los adjetivos «mundial» y «universal», dos usos que ya indican orientaciones diversas. Según Lamping, «la mutabilidad del concepto parece ser condición de su éxito»².

No rastreamos aquí las ocurrencias de este término en textos de Goethe³. Nos atendremos a delinear parte de su derrotero, para destacar una de sus posibles acepciones e ilustrarla con un fenómeno del espacio literario de la antigua República Democrática Alemana (RDA) en la década del 60.

El espectro semántico del concepto original sufre ampliaciones y recortes. Si Goethe se refería a su presente y a su futuro al proclamar el «inicio» de esa época, en algunos casos se utiliza para manifestaciones literarias anteriores, incluso para la historia de la literatura desde sus comienzos. Así sucede cuando se lo interpreta en sentido cuantitativo como la suma de todas las literaturas del mundo (que en algunos casos se reduce a las occidentales o incluso europeas). En ocasiones, pierde, además, su carácter histórico y empírico para volverse un concepto normativo, como cuando se lo interpreta con un sentido cualitativo: la «literatura universal» como aquella conformada por las grandes obras, que perduran en el tiempo. La grandeza de tales obras se basará necesariamente en juicios estéticos a priori. La primera acepción, de carácter enciclopédico, puede parecer por tanto más democrática e igualitaria, pero a la vez es irrealizable en toda su extensión. Los intentos suelen alistar meramente diversas literaturas nacionales, unidas solo materialmente en formato de libro o en colecciones.

Por otro lado, mientras Goethe tenía en mente los contactos entre autores y textos, con el transcurso del tiempo las relaciones estudiadas se limitan generalmente a los textos.

Un aporte interesante que a nuestro juicio trasciende las miradas cualitativas y cuantitativas (que responden solo parcialmente al concepto de Goethe, pero son preponderantes en el uso no especializado) es el de David Damrosch, que lo utiliza para designar las obras «que circulan fuera de la cultura de origen, ya sea en traducción o en idioma original»⁴. Damrosch piensa en términos de ganancia para la obra, ya que la complejidad de esta se manifestaría «en la riqueza de perspectivas de la recepción internacional», que convierte la variabilidad en una de sus características constitutivas. Goethe había reconocido esta ampliación de la mirada que ofrece la internacionalización de las obras (ajenas y propias), pero no se refería a eso con el concepto en cuestión. Pero Damrosch recupera así el factor de vitalidad presente en las expresiones de

Goethe, al considerar que una obra solo tiene vida efectiva como Weltliteratur siempre y cuando esté presente activamente en un sistema literario más allá de su cultura original. Así, en lugar de pensar en un canon infinito e inabarcable (o limitado y arbitrario), ambas opciones representadas por el adjetivo «universal», piensa en términos de modos de circulación y de lectura dentro de un espacio definible, concreto, al que le cuadra mejor el adjetivo «mundial», algo más modesto.⁵

Dieter Lamping precisa esta estructura o red al utilizar la expresión «remisión» intencional⁶ más que la de relación, y suma las relaciones sociales a las remisiones textuales. Lecturas son reconvertidas en textos, y a su vez vuelven a manifestarse en lecturas renovadas. Crean una red poética inmensa y en expansión con numerosos nudos e hilos, que permitirían (re)construir la historia de la literatura desde otra perspectiva. Permite reconocer que los textos se encuentran en contextos que trascienden la lengua y la cultura respectivas. También para Goethe, el sistema de la Weltliteratur incluía reseñas y críticas que dan a conocer obras y sus interpretaciones, intercambios epistolares entre poetas de diversas naciones (en tanto den testimonio del intercambio intelectual), viajes a países que desembocan en escritos literarios, la teoría literaria universal.⁷

Así, si tomamos las ideas de Damrosch y Lamping inspiradas en Goethe, podemos entender la Weltliteratur como una estructura intertextual y potencialmente interautorial intencional, que trasciende fronteras nacionales y lingüísticas con una presencia activa.

2. Literatura en la RDA

Aun definiendo así el concepto de Weltliteratur, hay que afirmar que, como sostiene Damrosch, «los modelos globales de la circulación de la Weltliteratur toman forma en sus manifestaciones locales».⁸ No hay una Weltliteratur, cada espacio literario tiene la suya propia. Nos ocupa aquí el fenómeno de la literatura mundial situada en un contexto histórico determinado: la «literatura internacional de la RDA»⁹, aquella literatura que lograba franquear fronteras visibles e invisibles para ingresar a la Alemania socialista. Según la coyuntura política, cultural y también económica, los libros eran evaluados mediante un procedimiento que involucraba a editoriales, académicos y funcionarios del ministerio de cultura en función de la utilidad de los textos o, en momentos de mayor flexibilidad, su carácter no perjudicial para la sociedad donde se pretendía hacerlos circular. Si lo lograban, hacían las veces de «ventanas hacia el mundo»¹⁰: ofrecían a la población, con severas restricciones de viajar, libros que traían a la RDA países y regiones inalcanzables o de difícil acceso. Esta función venía de la mano de la concepción de realismo que dominó el discurso oficial y la política cultural del país en sus 40 años de existencia. Pero ese discurso oficial, aunque se sostiene, va perdiendo relevancia y carácter ejemplar para los productores de la cultura. Con respecto a la poesía, la crítica literaria germano-oriental Silvia Schlenstedt afirma en 1974 que, si a comienzos de los 50 todavía dominaba el pathos del nuevo comienzo, de los albores del socialismo, la poesía de los años 60 «expresa la percepción de la complejidad e interrelación del progreso histórico».¹¹ Desde una perspectiva actual, Daniela Schmeiser afirma que la literatura de la RDA conservó «su pretensión enfática de poder y deber emitir enunciados racionales, intersubjetivamente verificables sobre la realidad extra estética incluso cuando, en particular a partir de fines de los 60, cobran paulatina relevancia aspectos genuinamente modernos en sentido de mayor complejidad y apertura de la configuración formal y de un criticismo lingüístico en aumento».¹² Esta cesura (no abrupta ni generalizada) situada en la década del 60 es pertinente para el caso ilustrativo de la llamada Escuela de poetas de Sajonia.

3. Provincia y mundo

A comienzos de los 60, en el transcurso de una serie de lecturas públicas y posteriores debates organizados por el autor, poeta y traductor Stephan Hermlin, de la Academia de Artes, cobran notoriedad algunos poetas jóvenes (nacidos en la década del 30), muchos de los cuales participarán también de proyectos de traducción. El término «Sächsische Dichterschule», traducido aquí como Escuela de poetas de Sajonia, fue introducido a posteriori, sin pretensión de seriedad, por uno de sus integrantes, Adolf Endler. Quienes han estudiado este fenómeno, entre quienes se destaca Gerrit-Jan Berendse, han incluido a 19 autores, de los cuales mencionaré aquí principalmente a Elke Erb, Rainer y Sarah Kirsch, Karl Mickel y el mismo Endler.¹³ En términos de Raymond Williams, nos encontramos ante una formación¹⁴, cuyo nombre remite, paradójicamente, a una institución: el Instituto de literatura de Leipzig (Sajonia)¹⁵, émulo del Instituto de Literatura

Universal Maxim Gorki, fundado en Moscú en 1933. En efecto, muchos de los que integran esta formación habían pasado por las filas del instituto, como el matrimonio Kirsch, Endler, Volker Braun y otros. En palabras de R. Kirsch, lo que los unía no era haber sido alumnos del instituto sino haber aprendido de uno de sus principales docentes, el poeta y ensayista Georg Maurer (260).¹⁶ A posteriori se autodenominan «nuestro elenco» (S. Kirsch) y «círculo» (A. Endler), por ejemplo.¹⁷ Berendse los caracteriza como «red de comunicación» establecida entre «poetas en libre flotación» y sostiene:

Lo que esta «nueva poesía» comparte, según afirman los poetas, no se limita a adaptar mutuamente textos y fragmentos textuales (...), sino que se extiende con llamativa similitud a la elección de los temas, a la conciencia por las formas y al interés por el versionado de determinada literatura extranjera¹⁸.

Durante este período de auge de la poesía (la llamada «Lyrikwelle») desde 1961 no solo obtuvieron publicidad –pese y debido a la crítica oficial, que no solo se dirigió a los poemas sino que se concretó en la destitución del cargo en la Academia de Artes de Hermlin¹⁹–, sino que se conocieron entre ellos. Rainer Kirsch afirma: «No creo que sin la posterior amistad con Mickel y Endler yo hubiera arribado a la nueva modalidad discursiva y la nueva postura ante el mundo en mis poemas». ²⁰ Esta amistad se ve plasmada en los contenidos de los poemas, sus dedicatorias y los mutuos retratos.²¹ Los textos poéticos cobran carácter dialógico por la heterogeneidad de voces incluidas, y se vuelve más frecuente un habla personalizada que incluye primeras y segundas personas gramaticales.²² En los enunciados poetológicos acerca de la práctica de la traducción y el versionado descubrimos una red igual de densa de relaciones entre mentores, correspondencias poéticas y apropiación de formas y tradición.²³

Dice Berendse:

En ninguna literatura actual en lengua alemana, el trato con los clásicos y la literatura contemporánea es tan amplio y productivo como en aquella poesía. (...) Esta conciencia de la tradición, que tiene diversas facetas, y el dialoguismo activo tanto con el texto ajeno como con la monosemia real que lo rodeaba en el socialismo, que trasciende la imposición del modelo, dio lugar al abierto carácter dialógico de la poesía de la Escuela de Sajonia (...).²⁴

4. *Nachdichtung* como práctica de la traducción

Las traducciones de la generación aquí estudiada, que empiezan a aparecer a mediados de los 60, se destacan en varios aspectos frente a las realizadas en la década anterior: el método empleado, las obras traducidas, la actitud estética con que se emprenden, la cantidad de volúmenes publicados, la variedad de temas y formas, entre otros. De este modo, el campo literario que en algún momento se presentó como homogéneo, como un frente cerrado de grandes poetas desde Aragon hasta Pablo Neruda, se convierte en «campo de fuerzas en el que están representados tanto Maiakovski como sus antípodas artísticos Ajmátova y Esenin». ²⁵

El método de esta transferencia es llamado *Nachdichtung*, que en este contexto se utiliza principalmente para referirse a la traducción indirecta, a partir de versiones interlineales, literales y comentadas (con referencias a giros idiomáticos, imágenes y contexto social). Mickel lo llamó traducir «del alemán al alemán». ²⁶ El «renacimiento del versionado», constatado por Heinz Kahlau en 1972²⁷, se debería a una necesidad de recuperar el tiempo perdido, por un lado, y al deseo de enriquecer el propio arte poético incorporando lo valioso de otras tradiciones. Ya no se trata de la imitación de modelos propia de la década del 50 (con Maiakovski), sino de una apropiación productiva. Así lo recuerda Endler, que considera que «era casi una necesidad abrirse a los movimientos poéticos del mundo e integrarlos a la propia obra»²⁸, en un gesto anti provinciano. En esa década se publican muchas ediciones completas y antologías de poesía rusa en lengua alemana, y la mayoría de los traductores son poetas de la RDA. En uno de los casos, dedicado a la «nueva poesía soviética» –se trata de *Mitternachtstrolleybus. Neue sowjetische Lyrik*, ed. por Fritz Mierau, 1965–, los traductores/versionadores (mayormente por encargo) fueron en su

totalidad poetas. El responsable de las versiones interlineales era el especialista en literaturas eslavas Oskar Törne, de las que Endler sostiene que «están entre las mejores de Alemania en toda su historia»²⁹.

En su posfacio, Fritz Mierau, compilador y editor, impulsor de esta antología (el principal importador, en términos de Wilfert, que además se autodenomina un «hacedor de proyectos»³⁰), se refiere a las relaciones que se establecen entre estos pares: así como el versionador añade algo al original (en los textos «resuenan» obras de los poetas), el poema traducido también devuelve algo al traductor (aunque esto se perciba con menor inmediatez).³¹ Pero Berendse lo ve con mayor claridad en la traducción de poesía rusa más antigua, prerrevolucionaria. Ahí la traducción significa también una recuperación cultural y socio-política. Es en esa década que empiezan a ser traducidos los autores que antes del discurso anti-Stalin de Jrushchov en 1956 no habían tenido cabida. Entre ellos se encuentran los acmeístas (cuyos representantes principales son Anna Ajmátova y Osip Mandelstam³²), un movimiento paralelo al futurismo ruso, que respondía con lenguaje claro y con función referencial al carácter hermético del simbolismo. Otros «rehabilitados» son Serguéi Esenin, Boris Pasternak, Alexander Blok y Marina Tsvetáieva.

Algunos, como Mickel, tomaron esta actividad como un mero aprendizaje, cuyos frutos a posteriori no considera dignos de atención. Erb, en cambio, reconoce la influencia de sus traducciones (fragmentadas) de Pasternak y Tsvetáieva, y recuerda su primera traducción como una tarea más ardua que la de la propia escritura.³³ Sarah Kirsch reconoce afinidades de temperamento con Ajmátova y Blok, y resalta una suerte de plusvalía que genera la traducción: escribir poesía propia para utilizar lo que queda afuera de las traducciones. Rainer Kirsch, por su parte, destaca el encuentro con otras técnicas poéticas que genera la traducción, y con respecto a su vínculo con Esenin menciona la «honestidad incondicional, pero que no lleva a la autodestrucción».³⁴ El hecho de que hayan sido ellos los traductores de los acmeístas lo justifica por el momento de la destabuización, que coincide con el momento en que empiezan a publicar, y la orientación clásica de traductores y poetas.

Renate Lachmann señala que muchos textos de los acmeístas, así como de Tsvetáieva y Pasternak, se caracterizan por la gran cantidad de poemas dedicados o de retratos. Aquí se encuentra otra afinidad entre traducidos y traductores. Los jóvenes poetas alemanes no solo se vinculan entre ellos en sus textos poéticos, sino establecen un trato especial con la poesía traducida en sus propias publicaciones. Incluyen poemas traducidos en sus propios textos o mantienen una correspondencia poética con un «compañero» ruso. Mickel, Leising, Erb e Inge Müller incluyen traducciones y/o adaptaciones (Evtuchenko, Blok, Tsvetáieva, Maiakovski) en volúmenes de poesía propia, reforzando la hipótesis de Fritz Mierau, según quien «la Ajmátova de S Kirsch, la Tsvetáieva de Erb, el Mandelstam de Kirsch, Esenin de Endler y Maiakovski de Müller pertenecen a la literatura alemana».³⁵ Endler y Rainer Kirsch, además, no solo tratan en sus textos temas vinculados a sus colegas georgianos (del pasado y del presente), a los que tradujeron, sino que han viajado al país de origen de estos autores y se han relacionado con el campo literario correspondiente. Todos ellos establecen así redes de referencia distintas a las promulgadas desde el círculo oficial, que hace a la representación de ellos como poetas y a su modo de concebir la literatura: como un ente en gran medida autónomo, ajeno a reglamentaciones externas.

5. La figura del importador

Fritz Mierau constituyó lo que Blaise Wilfert llama un «importador literario»:

El sentido material y económico de «importación» permite centrarse en el estudio de transferencias precisas –transferencias de textos o de saberes sobre los textos– en las que los actores comprometen una parte de su identidad social, al asociar su nombre a los objetos importados y erigirse, por lo tanto, en garantes de su interés.³⁶

Muchos contemporáneos destacan su compromiso con la difusión de poesía moderna proscripta, en particular, la de origen soviético. De su experiencia como promotor de traducciones

y antologista, en 1974 se propuso publicar un libro con testimonios de estos poetas traductores (Endler, Kirsch, Czechowski, Mickel, Erb, Kirsch, Rennert, Jentzsch y Braun), pero su proyecto no fue aceptado por la editorial.

Mierau no solo redacta posfacios, también escribe artículos en revistas especializadas, como la *Zeitschrift für Slawistik*, en particular sobre traducciones de poesía rusa al alemán. Allí sostiene algunas hipótesis que fundamentan su elección de los poetas versionadores. Considera que es imposible traducir poesía soviética desde una posición poética superada por la propia poesía a traducir³⁷. Así elogia también en particular las traducciones de R. Kirsch de 1965, que dejando de lado la imposición de recrear la rima, logra un lenguaje menos forzado, «libre de particularidades extranjeras» (remitiendo para esta última expresión a la *Estética* de Hegel), que permite reconocer al poeta, en este caso, Esenin, como «el poeta de una transición en la historia universal, de una nueva era, que es la 'era de las revoluciones'».³⁸

6. Kirsch como generador de Weltliteratur

Si, para concluir, tomamos la figura de Rainer Kirsch, vemos que condensa una serie de elementos esperables en el sistema de la Weltliteratur según la hemos concebido aquí: en tanto traductor (según el idioma, del original o a partir de versiones interlineales) hace circular obras más allá de su ámbito cultural de origen, en tanto poeta, establece un diálogo con ellas y sus autores a partir de sus propios textos poéticos, en sus artículos críticos construye el aparato importador para sus traducciones y en tanto ensayista produce reflexiones teóricas sobre estos actos de transferencia, surgidas, según él mismo afirma, de la práctica misma. En cuanto a la dialoguicidad interna al grupo, Kirsch redacta perfiles de Mickel, Leising, Endler y S. Kirsch, escribe un poema dirigido a Czechowski. Las remisiones textuales –la intertextualidad– se completan con las relaciones sociales que se agregan por su viaje a Georgia –facilitado por la Asociación de Escritores, donde los traductores tenían su sección propia– y su relación con el círculo literario de la cultura fuente. Su experiencia como traductor la vuelca en su ensayo de 1976 –por el que recibe en 1983 el premio F.-C.-Weiskopf (premio literario otorgado a obras que ofrecen una reflexión crítica sobre el lenguaje)–, donde siguiendo las tesis de Christopher Cudwell interroga el postulado de la traducibilidad. Una de sus conclusiones prácticas es que, si los traductores son quienes posibilitan la circulación «que convierte la literatura verdaderamente en Weltliteratur», «no traducir poesía significaría excluir el género del sistema de la Weltliteratur».

Notas

¹ Según H.-J. Weitz, el término «Weltliteratur» aparecería por primera vez en un texto de Wieland [Cfr. H.-J. WEITZ, «'Weltliteratur' zuerst bei Wieland», *Arcadia* N° 22, 1987, pp. 206-208].

² LAMPING, Dieter, «WELTLITERATUR: Die Wandlungen eines Begriffs», en *Die Idee der Weltliteratur. Ein Konzept Goethes und seine Karriere*, Stuttgart, Kröner, 2010.

³ Al respecto cfr. Fritz STRICH, *Goethe und die Weltliteratur*, 2ª ed. aumentada y corregida, Berna, Francke, 1957 [1ra ed. 1946] (Strich registra 20 apariciones del término en Goethe), LAMPING, *op. cit.*, David DAMROSCH, *What is World Literature?*, Princeton University Press, 2003 y otros.

⁴ David DAMROSCH, «Introduction: Goethe Coins a Phrase», en *op. cit.*, p. 4.

⁵ *Ibid.*, p. 4 y s.

⁶ Cfr., LAMPING, *op. cit.*, p. 3. Lamping se refiere a tres tipos de remisiones: la traducción, la transmisión y la reelaboración (*op. cit.*, p. 112).

⁷ Cfr. STRICH, pp. 21 y ss. Allí Strich descarta el término «literatura comparada» porque considera que también al interior de una literatura nacional se trabaja con comparaciones.

⁸ DAMROSCH, *op. cit.*, p. 27.

⁹ Siegfried LOKATIS, «Nimm den Elefanten – Konturen einer Verlagsgeschichte. Editorische Vorbemerkung» en Barck, Simone y S. L.: *Fenster zur Welt. Eine Geschichte des DDR-Verlages Volk & Welt*, Berlín, Christoph Links, 2003, p. 19.

¹⁰ Título del libro de BARCK Y LOKATIS (*op. cit.*) sobre la editorial «de literatura internacional» Volk und Welt, y la misma expresión aparece en DAMROSCH, p. 15. Pese a que el término Weltliteratur había ingresado al vocabulario marxista a partir de su utilización por Marx y Engels en el *Manifiesto* (1848), la editorial mencionada elige el término «literatura internacional» para definir su perfil.

¹¹ Silvia SCHLENSTEDT, «Weltbezüge sozialistischer Lyrik. Internationale Aspekte in neueren Gedichten der DDR», en SCHLENSTEDT *et al.* (comp.), *Welt im sozialistischen Gedicht. Poeten, Methoden und internationale Tendenzen im Gespräch*, Berlín/Weimar, Aufbau, pp. 19-40 (25).

¹² Daniela SCHMEISER, «Das Konzept der Metaphorik in der Poetologie der DDR-Literatur», en K.M. RICHTER y A. LARCATI (comps.), *Der Streit um die Metapher: poetologische Texte von Nietzsche bis Handke*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998, pp. 249-264 (249).

¹³ Los autores que la integran son Kurt Bartsch, Wolf Biermann, Thomas Brasch, Volker Braun, Heinz Czechowski, Adolf Endler, Elke Erb, Uwe Greßmann, Bernd Jentzsch, Rainer Kirsch, Sarah Kirsch, Wulf Kirsten, Reiner Kunze, Richard Leising, Kito Lorenc, Karl Mickel, Inge Müller, B.K. Tragelehn y Walter Werner.

¹⁴ Williams entiende por formaciones «las relaciones variables en las que los «productores culturales» han sido organizados o se han organizado a sí mismos» [en R. W., *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*, Barcelona/Buenos Aires, Paidós, 1981, p. 33].

¹⁵ Aunque Wolfgang Emmerich atribuye el nombre al hecho de que muchos de ellos son oriundos de la región de Sajonia [en W. E., *Kleine Literaturgeschichte der DDR*, 2ª ed. ampliada, Leipzig, G. Kiepenheuer, 1997, p. 225].

¹⁶ R. KIRSCH, «Georg Maurer zum 60. Geburtstag (1967)», en R.K., *Ordnung im Spiegel*, Leipzig, Philipp Reclam, 1985, p. 260.

¹⁷ Cfr. EMMERICH, *op. cit.*, p. 224.

¹⁸ Gerrit-Jan BERENDSE, Die „Sächsische Dichterschule«. Lyrik in der DDR der sechziger und siebziger Jahre, Frankfurt/M *et al.*, Peter Lang, 1990, p. IX y p. 94.

¹⁹ Cfr. Gudrun GEIBLER: «Stephan Hermlin und die junge Lyrik» en G. ADGE (comp.), *Kahlschlag. Das 11. Plenum des ZK der SED 1965. Studien und Dokumente*, Berlín, Aufbau, 1991, pp. 213-230.

²⁰ En una conversación con Rüdiger Bernhardt de 1980, en R.K., *op. cit.*, p. 213.

²¹ Kirsch dirige un poema a Czechowski, Mickel a Leising, Endler escribe sobre Mickel, S. Kirsch sobre Endler y Erb, y Braun sobre Jentzsch y S. Kirsch, entre otros (cfr. EMMERICH, *op. cit.*, 225 y s.).

²² Cfr. EMMERICH, *op. cit.*, p. 227.

²³ BERENDSE, *op. cit.*, p. 96.

²⁴ *Ibid.*, p. XIII.

²⁵ Adolf ENDLER, «Einige Randbemerkungen, einige Binsenweisheiten!», en S. SCHLENSTEDT *et al.* (comps.), *op. cit.*, pp. 319-329 (325). Fritz Mierau, en el mismo volumen, habla de «campo de batalla» [en «Lose Notizen zum Erben», pp. 311-319 (312)].

²⁶ «Über die Kunst des Nachdichtens» en *Weimarer Beiträge* 8/1973, pp. 34-74 (51).

²⁷ *Ibid.*, p. 72.

²⁸ Adolf ENDLER, «Lyrik international – Die Weiße Reihe» en BARCK/LOKATIS, *op. cit.*, 237-242 (240).

²⁹ *Ibid.*, p. 241.

³⁰ En Siegfried LOKATIS e Ingrid SONNTAG (comps.), *Heimliche Leser in der DDR. Kontrolle und Verbreitung unerlaubter Literatur*, Berlín, Christoph Links, 2008, p. 77.

³¹ Posfacio de Fritz Mierau, citado en BERENDSE, *op. cit.*, p. 125.

³² Acerca de Mandelstam, Mierau cuenta como le fue sugerido presentar a este poeta, ya traducido por Paul Celan y por lo tanto conocido en la RFA: «no como un gran representante de la modernidad europea del siglo XX, sino como fenómeno marginal de la literatura soviética» (*Ibid.*: 77).

³³ Elke ERB, «Übersetzungen – Mein Gesellenstück Marina Zwetajewa» en BARCK/LOKATIS, *op. cit.*, p. 367.

³⁴ R. KIRSCH, cit. en BERENDSE, *op. cit.*, p. 126.

³⁵ BARCK, Simone, «Nachdichtungen I: Verfemte Poeten und die sächsische Dichterschule», en BARCK/LOKATIS, *op. cit.*, pp. 314-315 (315).

³⁶ Blaise WILFERT, «Cosmopolis et l'homme invisible. Les importateurs de littérature étrangère en France, 1885-1914», *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, Le Seuil, nº 144, 2002-2, pp. 33-46 (citado según la versión castellana mimeografiada de Gabriela Villalba).

³⁷ Cfr. F. MIERAU, «Zum Problem der deutschen Übersetzung sowjetischer Lyrik», *Zeitschrift für Slawistik*, Akademie-Verlag Berlin, pp. 755-765 (764 y s.).

³⁸ F. MIERAU, «Deutsche Esenin-Übersetzungen», *Zeitschrift für Slawistik*, 1966, pp. 317-330 (329).

Mitre y Battistessa, traductores e intérpretes de Dante: el problema de Ugolino

Claudia Fernández Speier

0. Introducción

La historia de la traducción poética en Argentina tiene un comienzo memorable a fines del siglo XIX, cuando Bartolomé Mitre dedica diez años de trabajo a su versión en endecasílabos rimados de la *Divina Comedia*. Luego de cuarenta y cinco reediciones, que hacen de Dante el clásico más leído en nuestro país, la traducción de Mitre pierde su hegemonía en 1965, cuando en ocasión de un aniversario de la muerte de Dante se publica en edición bilingüe la traducción de Ángel Battistessa, que es hasta hoy la de mayor difusión en Argentina.

Entre ambos trabajos transcurren años ricos de estudios filológicos y críticos sobre Dante, en Italia, en Argentina y en el mundo; años que modifican también la concepción de poesía, la noción de fidelidad, la relación entre autor y traductor, entre texto fuente y texto traducido. En este breve trabajo, se intentará relevar algunos de estos cambios, a partir del análisis puntual de un pasaje del *Infierno* dantesco en ambas traducciones.

Siendo la *Comedia* un texto de difícil acceso, presentado al lector desde el comienzo de su tradición lectora con la glosa de notas explicativas, la traducción de muchos de sus pasajes se revela particularmente significativa en lo que concierne a la labor interpretativa del traductor. Así, se ha elegido para el análisis un fragmento hermenéuticamente problemático, cuya traducción implica una actitud notablemente distinta por parte de los dos traductores argentinos. Se trata del episodio central del canto XXXIII del *Infierno*; en particular, se estudiará el problema exegético que ha suscitado y aún hoy suscita el verso 75: este ha sido objeto de numerosas intervenciones críticas que los traductores argentinos no se limitan a exponer, sino que juzgan tomando posición de manera explícita.

En el episodio en cuestión, Dante y Virgilio se encuentran, en el fondo helado del Infierno que castiga a los traidores de la patria, con el conde Ugolino della Gherardesca, personaje toscano casi contemporáneo de Dante: en una tremenda unión que los aísla de los demás pecadores de su círculo, Ugolino roe, en su condena eterna, el cráneo del arzobispo Ruggeri. Ante el espectáculo atroz, Dante personaje lo interroga acerca de su identidad y de la causa de su gesto bestial. El conde Ugolino comienza allí el relato más patético de todo el *Infierno*. Luego de referirse a cómo fue traicionado y perseguido por el arzobispo, le anuncia a Dante que le contará cuán cruel fue su muerte: confirmando un sueño profético de esa misma madrugada, Ugolino y sus hijos oyen cómo clausuran su prisión, y comienzan a padecer hambre y desesperación. Luego de varios días de ayuno, en los cuales los hijos le ofrecen al padre sus carnes para alimentarse, Ugolino los ve morir uno por uno de inanición; al finalizar su relato, declara, precisamente en el verso 75, que *poscia, piú che il dolor, poté il digiuno* (literalmente: «después, más que el dolor, pudo el ayuno»).

El verso 75, en época de Dante y en los siglos siguientes, fue interpretado por la casi totalidad de los comentaristas en estrecha relación con la promesa por parte de Ugolino, en los versos 20 y 21, de contarle a Dante su propia muerte (*come la morte mia fu cruda, / udirai*): dado que se trata del final del relato, se lo leyó como «lo que no pudo hacer el dolor, es decir matarme, lo pudo el hambre». A partir del siglo XIX, comienza a abrirse camino una nueva interpretación, en base a una sugerencia antigua, según la cual este verso se referiría al hecho de que Ugolino, no

pudiendo reprimir el hambre con el dolor, devoró a sus hijos muertos¹. Independientemente del problema crítico en cuestión, cuyo estudio excede el análisis del presente trabajo, lo que interesa aquí es relevar que el debate estaba instalado en el contexto histórico de las dos traducciones examinadas. Veamos entonces cómo tratan el tema ambos traductores.

1. La solución de Bartolomé Mitre

En coherencia con una actitud de gran responsabilidad interpretativa que se refleja en toda la traducción, también en este caso Mitre expresa su posición acerca del problema crítico. Desatendiendo a su tradicional interpretación, adhiere explícitamente a la de la antropofagia, expone sus razones en nota y altera el verso en su traducción, de manera que desestima, de hecho, cualquier otra posibilidad interpretativa: «Algunos comentaristas italianos, en contradicción con otros, han procurado interpretar este verso de manera de atenuar el horror del cuadro. Boccaccio, Robiola, Bianchi y Camerini, opinan debe entenderse así: «que más que el dolor, pudo el hambre que lo mató» [...] Para decir esta simpleza, no habría empleado el poeta los más enérgicos colores del claro oscuro de su paleta, que pone de relieve las figuras en la sombra, ni apelar al elemento dramático del fatalismo antiguo, que en los sueños y en los presentimientos, envuelven un desenlace obligado de conformidad con las palabras sugestivas que lo acompaña. [...] Empero, admiten que «tal vez el poeta quiso hacer nacer artificiosamente en la mente del lector la sospecha de que el conde en su desesperación se comió a sus hijos muertos». Esta es la versión universalmente adoptada, de acuerdo con la tradición, y ésta es la que hemos seguido, procurando hacer más conceptuosa la reticencia, de modo de comprender su doble intención. El sentido ampliado de la traducción es éste: «que el hambre pudo más que los sentimientos morales y naturales, y los sofocó». En esta explicación, Mitre altera la tradición: incluyendo a Boccaccio entre quienes «contradicen» esta tesis, sugiere su tradición antigua, subestima el debate a favor de su propia impresión y presenta una traducción que la acentúa de manera mucho más pronunciada que el original: «y el hambre sofocó mis sentimientos». Si bien Mitre en su versión no nombra explícitamente el hecho de que Ugolino se coma a sus hijos, al establecer una relación directa, inexistente en el texto fuente, entre el hambre y los sentimientos, impide atribuirle otro sentido al verso, que originalmente podía significar, como de hecho significó durante siglos, que el ayuno pudo hacer lo que el dolor no había podido, es decir matar a Ugolino.

Dos gestos del traductor resultan hoy particularmente llamativos. El primero es el carácter fuertemente axiológico de la nota: en ella el traductor no se limita a exponer las distintas tesis de los estudiosos, sino que le atribuye a Dante una intención, ausente en el texto italiano, que infiere del «claro oscuro de su paleta, que pone de relieve las figuras en la sombra» y del «fatalismo antiguo» del episodio, características no sólo evidentemente subjetivas, sino también en todo caso no exclusivas del episodio estudiado (de hecho, la metáfora de la paleta del pintor es central en la introducción de Mitre, llamada «Teoría del traductor», para referirse a todo el poema). Fuertemente valorativos son también los sintagmas «elemento dramático» y «universalmente adoptada», utilizados en este contexto sin su valor específico de «elemento teatral» y «adoptada por los críticos de todas las épocas y naciones» respectivamente. Como consecuencia de esta explícita toma de posición en el debate, aparece el segundo gesto llamativo del traductor: el desplazamiento de la labor interpretativa de la nota al texto mismo de la traducción. Justificada por la voluntad de «hacer más conceptuosa la reticencia, de modo de comprender su doble intención», Mitre se aleja voluntariamente de la literalidad, y propone un verso que anula, en la comprensión de los lectores que no se detengan a leer la nota, la posibilidad de interpretar el verso de manera distinta de la elegida por él.

Los dos gestos mencionados resultan significativos de una actitud general del traductor, que se manifiesta en numerosas ocasiones. Por un lado, la subjetividad en la exposición de las interpretaciones es signo del fuerte componente docente que la actividad de la traducción poseía para la Generación del 80 (cfr. WILLSON, 2005); por otro lado, es evidente una actitud específica del traductor respecto del texto fuente, ante el cual en muchas ocasiones asume el rol de corrector. Como observa Patat, «la idea de que la traducción supera al original aparece varias veces en las notas. Es una exasperación de la obra de Mitre que autocelebra, sobre todo en 1891, la propia empresa» (PATAT, 2004 y 2009). En efecto, el texto de la propia traducción resulta para Mitre, en algunas ocasiones, superior al texto italiano. Si bien difícilmente Mitre habría explicitado su superioridad individual respecto de Dante, las numerosas correcciones que se permite, y las

notas en las que declara haber mejorado el texto fuente, suponen la superioridad de la cultura a la que él pertenece respecto de la cultura en la que el genio de Dante vio la luz. Esta superioridad implica además un juicio de valor sobre la lengua de Dante, que permite que la lengua de la traducción se proponga como correctiva: este juicio es producto de una tradición nacida en Italia en el siglo XVI, según la cual la lengua de la *Comedia* es imperfecta en tanto contiene elementos dialectales y de registro popular, claramente ajenos al modelo estético representado por la lengua homogénea de Petrarca. En el contexto argentino, podría también pensarse que esos rasgos de popularidad excluidos del canon europeo (y del texto de la traducción de Mitre) asumen también la connotación del habla de los inmigrantes, cuya imagen se mantiene totalmente distante del de la Italia unida, gloriosa e itálfona del ideal del Risorgimento y de la alta cultura. Mitre explicita este juicio en su «Teoría del traductor»: «Esta epopeya [...] fue pensada y escrita en un dialecto toscano, que brotaba como un manantial turbio del raudal cristalino del latín, a la par del francés y del castellano y de las demás lenguas románicas, que después se han convertido en ríos. [...] Esto, que constituye una de sus originalidades y hace el encanto de su lectura en el original, es una de las mayores dificultades con que tropieza el traductor». La consideración de la lengua de Dante como «dialecto toscano» y «manantial turbio», que se basa en un error histórico², justificará, entre tantas otras decisiones de Mitre, las «correcciones» en sentido clarificador de lugares problemáticos del texto fuente, como el aquí examinado, que podrían resultar ambiguos, según el criterio del traductor, debido a impericia o inmadurez lingüística del autor.

Es evidente que de estas operaciones puede inferirse una noción de fidelidad (término muy presente en la «Teoría del traductor») que difiere notablemente de la de literalidad: la responsabilidad interpretativa que consiste en guiar al lector hacia el verdadero sentido del texto conlleva una libertad análoga en la traducción de pasajes que, vertidos literalmente en su ambigüedad, podrían generar interpretaciones «erróneas».

2. La solución de Ángel Battistessa

La traducción de Battistessa del verso 75 propone una solución coherente con la mayor literalidad que caracteriza, en general, a su versión del poema dantesco. El verso en cuestión se traduce como «después, más que el dolor, pudo el ayuno»: como se ve, su literalidad conserva la ambigüedad del texto fuente, dando lugar a la diversidad de interpretaciones que ha suscitado la lectura en italiano. Se manifiesta en este caso no sólo una noción de fidelidad mucho más cercana a la de literalidad respecto de la de Mitre, sino también una concepción más moderna de poesía que puede considerar a la ambigüedad de un verso como un efecto voluntario. Se manifiesta también, en oposición a la señalada actitud correctiva de Mitre respecto del texto fuente, la nueva valorización, típica del siglo XX, de la extrema precisión y expresividad de la lengua de la *Comedia*.

En coherencia con la tradición crítica italiana, el problema exegético se plantea, en este caso, sólo en el paratexto. En la nota al verso 75, Battistessa declara: «Verso justamente famoso por su patética concisión no menos que por el cúmulo de comentarios que han suscitado las ocho palabras del texto italiano y que hemos conservado en la versión española. Sólo esta línea de la *Divina Comedia* ha dado motivo para una impresionante bibliografía. De fecha relativamente temprana no faltó quien aseverase que Ugolino, movido por el hambre, había terminado por comer la carne de los cadáveres de los suyos. Todos los puntos de vista posibles en pro o en contra de esta hipótesis se han sostenido desde entonces acá. La interpretación más sencilla, la más coherente con el relato no puede ser otra que la atinadamente aceptada por la mayoría de los intérpretes italianos y extranjeros. El ayuno, esto es, el hambre, el dolor físico, pudo hacer con Ugolino lo que el dolor moral no había conseguido: darle muerte.»

Como se ve, a diferencia de Mitre, Battistessa se apoya en el carácter tradicional de la interpretación que prefiere, omitiendo el dato (que conoce por lo menos a través de las ediciones citadas) de su fugaz aparición en la Edad Media. Battistessa caracteriza esta interpretación, además, como «más sencilla» y «más coherente con el relato». Evidentemente, estas dos características no están justificadas en su texto: difícilmente pueda atribuirse a Dante la sencillez,

y existen de hecho algunos elementos del relato (el hecho de que Ugolino se esté comiendo eternamente a su enemigo, el hecho de que los hijos le hayan ofrecido a Ugolino sus propias carnes para calmar el hambre) que permitirían incluir coherentemente la tesis de la antropofagia. Claramente, el objetivo del traductor es el de desestimar la «impresionante bibliografía» acerca del tema, tomando posición explícitamente. En este sentido, su actitud es análoga a la de Mitre: ninguno de los dos se limita a exponer el problema en la nota; ambos asocian la actividad de traducir a la responsabilidad de interpretar. Esta actitud propone de hecho la figura de un traductor-comentador, análogo al estudioso que glosa las ediciones italianas³.

A diferencia de Mitre, sin embargo, Battistessa evita la subjetividad del sintagma «universalmente aceptada», eligiendo la menos hiperbólica «atinadamente aceptada por la mayoría de los intérpretes italianos y extrajeros». Además del carácter evidentemente axiológico del adverbio «atinadamente», es interesante el uso deíctico, por parte de un emisor argentino, del término «extranjero» con el significado de «no italiano». Dado que el paratexto de la traducción de Battistessa es particularmente rico en referencias a nuestro país (sobre todo a ecos dantescos en la literatura argentina del siglo XIX), resulta significativo que justamente en este caso el traductor omita una referencia que en 1965 debía estar fuertemente presente, en relación con el episodio del canto XXXIII del *Infierno*, en el imaginario intelectual argentino: me refiero al ensayo de Borges «El falso problema de Ugolino», publicado en *La Nación* el 30 de mayo de 1948. En este texto, que notablemente es citado también por críticos italianos, Borges propone una solución original al problema de la antropofagia, que se inscribe en un elemento de su propia poética, el de la identidad entre el material de la literatura y el sueño. Así, para Borges en el relato dantesco, como en los sueños, coinciden un hecho y la negación de ese hecho: «En la tiniebla de su Torre del Hambre, Ugolino devora y no devora a los amados cadáveres, y esa ondulante imprecisión, esa incertidumbre, es la extraña materia de que está hecho. Así, con dos posibles agonías, lo soñó Dante y así lo soñarán las generaciones».⁴

Si bien analizar las ausencias en un texto comporta riesgos de arbitrariedad, dada la fuerte presencia en las notas de Battistessa de los escritores argentinos que de algún modo se relacionan con Dante, creo que puede considerarse relevante la ausencia de la interpretación de Borges en la nota de Battistessa, que claramente jerarquiza las tesis italianas, oponiéndolas a las extranjeras, y omite al célebre compatriota incluyéndolo implícitamente en «todos los puntos de vista posibles en pro o en contra de esta hipótesis [que] se han sostenido desde entonces acá».⁵ A diferencia de Mitre, que es llevado por la responsabilidad interpretativa a la corrección del texto fuente, Battistessa ejerce esta responsabilidad en el paratexto. Hereda sin embargo de su antecesor la actitud, ausente de la tradición crítica italiana, de juzgar las tesis de los estudiosos, de tomar partido por una de ellas, de seleccionar, jerarquizar, sintetizar, desestimar y «olvidar» interpretaciones con el fin de guiar al lector a la que considera preferible.

3. Conclusiones

El análisis de las distintas soluciones que a los pasajes más controvertidos de la Comedia dieron los dos traductores evidencia, por un lado, la historicidad de la noción de fidelidad, y los distintos aspectos del texto de Dante que cada generación leyó con mayor énfasis. Battistessa, lector del texto de Mitre, ve su propia mirada como superadora de la anterior: «Conforme con su credo estético desprendido de toda contingencia pragmática, sólo la generación subsiguiente, la propiamente modernista más que la del 80, concluyó por frecuentar en Dante los puros valores poéticos, entallados como es natural en las implicaciones psicológicas, históricas, teológicas y morales de las tres Cánticas del poema».⁶ Como se ve, Battistessa no explicita la visión de su propia generación, pero supone lógicamente, para integrarlas o rebatirlas, las anteriores. La perspectiva histórica, la lectura de la crítica autorizada del siglo XX, el acceso a ediciones críticas de mayor rigurosidad filológica, le permiten evitar los gestos de Mitre que ya no están vigentes, lo que se manifiesta en el respeto de la letra aun en los casos en los que su interpretación resulte problemática.

Sin embargo, un rasgo permite trazar la filiación entre ambos traductores: la fuerte presencia de la responsabilidad interpretativa en el paratexto, guiada por la evidente voluntad de ofrecerle al lector argentino una síntesis de las posiciones hermenéuticas existentes, que contiene juicios de valor que, ante la polisemia de un pasaje, funcionen como indicaciones de lectura unívoca.

Bibliografía

- ~MANNI, P., *Il Trecento toscano. La lingua di Dante, Petrarca e Boccaccio*, perteneciente a la serie *toria della lingua italiana* dirigida por Francesco Bruni, Bologna, Il Mulino, 2003.
- ~PATAT, A., *L'italiano in Argentina*, Perugia, Guerra, 2004.
- ~PATAT, A., «La traduzione della letteratura italiana in Argentina», en AA.VV., *Buenos Aires italiana*, Buenos Aires, Comisión para la Preservación del Patrimonio Cultural de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2009.
- ~SERIANNI, L., *La lingua nella storia d'Italia*, Roma, Società Dante Alighieri, 2002.
- ~WILLSON, P., «Élite, traducción y público masivo», en *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales* 5, 2005, pp. 235-251.

Notas

¹ Una de las más difundida de las glosas decimonónicas, la de G.A. Scartazzini (1872-82 [2nd ed. 1900]) resume y juzga el problema de esta manera: «**Poscia**: passati i due dì, v. 74, **il digiuno** potè più che non avea potuto il dolore, mi uccise. Non àvvi verso in tutta la Commedia per lo quale si combattesse così a lungo e così fieramente come per questo. Il verso è chiarissimo, ma ingegni stravaganti vi vollero trovare il senso, che la fame avesse spinto Ugolino all'eccesso atroce di saziarla nelle esanime spoglie de' figli suoi. Dal canto nostro non vogliamo sprecare inchiostrì sopra questa controversia. Chi desidera occuparsi di tali inezie confronti la trentina di scritti relativi registrati dal *De Batines, Bibliografia Dantesca* Vol. I, pag 737 a 740, e dal *Ferrazzi, Manuale Dantesco* Vol. IV, pag. 401 e seg. La storia della deplorabile controversia è ritessuta con molta diligenza da G. Sforza nel *Propugnatore*, Vol. I, pag. 673-688. Dei difensori tutti della pretesa tecnofagia di Ugolino giova ripetere quanto il *Landino* diceva del primo di essi: *Dio accresca loro la prudenza, e diminuisca l'arroganza!*» Y las notas de T. Casini y M. Barbi, recomendadas por Battistessa, comentan el verso de este modo: «poi il digiuno mi uccise, facendo quello che non aveva potuto fare il dolore. Così intendono quasi tutti gli antichi commentatori, il pensiero dei quali è così riassunto da Benv.: «quasi dicat quod fames prostravit eum, quem tantus dolor non potuerat vincere et interficere»: ma moderni interpreti hanno invece fantasticato che Ugolino finisse cibandosi della carne dei figliuoli, che è contro la ragione della natura e della storia (cfr., per l'inutile controversia, G. Sforza, *Dante e i Pisani*, pp. 75-82); poiché le parole dell'antica cronaca fiorentina pubblicata dal Villari, *I primi due secoli della storia di Firenze*, II 251: «e qui si trovò che l'uno mangiò de le carni dell'altro» sembrano piuttosto l'eco di una leggenda, tanto più che seguono a queste altre: «E così morirono d'inopia fame *tutti e cinque*»; cfr. D'Ovidio, pp. 571-573.»

² El error consiste en haber establecido una analogía entre la lengua de Dante que será perfeccionada en un futuro, y la de los españoles anteriores a Garcilaso: «Según este método de interpretación retrospectiva, me ha parecido, que una versión castellana calcada sobre el habla de los poetas castellanos del siglo XV –para tomar un término medio correlativo– como Juan de Mena, Manrique o el marqués de Santillana, cuando la lengua romance, libre de sus primeras ataduras empezó a fijarse, marcando la transición entre el período ante-clásico, y el clásico de la literatura española, sería quizás la mejor traducción que pudiera hacerse, por su estructura y su fisonomía idiomática, acercándose más al original». Esta analogía entre los orígenes y la evolución de las lenguas romances y sus literaturas no es históricamente sostenible, ya que la lengua italiana posee una evolución del todo excepcional respecto de las demás lenguas romances: «Altre grandi lingue europee –il francese, lo spagnolo, l'inglese– si sono modellate sulla lingua della capitale politica e amministrativa. [...]. Nulla del genere per l'Italia. La lingua che oggi adoperiamo in ufficio, nei negozi, nelle conferenze è il dialetto fiorentino trecentesco, con le inevitabili modificazioni che il tempo intercorso gli ha impresso. Ma Firenze non è stato mai un centro politico con ambizioni superregionali; [...] Firenze è stata la città che ha dato vita a una grande letteratura, presto diffusa ed emulata altrove» (SERIANNI, 2002: 3-4). Excepcionalmente, a diferencia del resto de las tradiciones europeas, la literatura italiana encuentra a sus máximos autores, el primero de los cuales es el mismo Dante, en sus orígenes: «tale produzione, che matura in tre quarti di secolo [...] assume un significato assolutamente decisivo per le sorti della storia linguistica italiana» (MANNI, 2003: 62).

³ Es significativa, a propósito, la semejanza entre esta nota y la de la edición, recomendada por el mismo Battistessa, de G.A. Scartazzini y G. Vandelli (1929): **Poscia**: passati i due dì, **il digiuno** potè ciò che non aveva potuto il dolore: mi uccise. Ormai è abbandonata da quasi tutti l'interpretazione: 'La fame fu più forte del dolore e m'indusse a cibarmi delle carni de' figli'. Di tale antropofagia si fa cenno già in un'antiga cronaca (Villari, *I primi due secoli d. storia di Firenze*, II, p. 250); ma que el cenno corrisponda alla realtà, non è sicuro; eppoi non proprio d'Ugolino, ma di tutti e cinque i prigionieri si dice che «si trovò che l'uno mangiò delle carni all'altro», dopo aver detto que tutti e cinque morirono di fame. Circa la controversia sulla tecnofagia del Conte cfr. G. Sforza, *Dante e i Pisani*, 75 sg. e D'Ov., *St.* 25 e 571; e *N.*

St. II, 64 sgg. Per il *Pol.*, Ugolino vuol dire «non già che abbia mangiato la carne de' suoi, ma che, tratto dall'istinto e come fuor di sè, n'abbia fatto come un tentativo». No: Ugolino vuol raccontare *come la morte sua fu cruda*; epperò, descritte le tragiche sofferenze degli ultimi giorni, tocca del momento supremo di sua vita dicendo che più potente del dolore, da cui attingeva *la forza di muoversi e gridare* (D'Ov., N. St. II, 115), e che quasi lo nutriva, fu su di lui il digiuno: questo solo ebbe forza d'ucciderlo. Come ha detto della morte di ognuno dei quattro figli, così egli parla qui in fine della sua. «Dopo li 8 di ne furono cavati [dalla muda] e portati involuppati nelle stuoie al luogo de' Frati minori a San Francesco e sotterrati nel monimento che è allato alli scaloni a montare in chiesa alla porta del chiostro coi ferri in gamba; li quali ferri vid'io, cavati dal detto monimento»; *Buti*.

⁴ «El falso problema de Ugolino», hoy en *Nueve ensayos dantescos*.

⁵ Si se considera el trato que Borges le reserva a Battistessa en los mismos años, podría pensarse en una enemistad que tal vez haya motivado esta suerte de venganza. En el libro *Borges* de Adolfo Bioy Casares (Buenos Aires, Destino, 2006), la mayoría de las menciones orales a Battistessa son insultantes: «idiota» (pág. 348-349), «animal» (pág. 1116) «la puta que lo parió» (pág. 1591).

⁶ Ángel BATTISTESSA, «Dante y las generaciones argentinas», en *Dante*, Boletín de la Sociedad Argentina de Estudios Dantescos, Buenos Aires, año XIII, 1963, p. 23.

Figuras de la identidad en la obra narrativa de Jorge Luis Borges y Leo Perutz

Mariela C. Ferrari

UBA

Yo que soy el que ahora está cantando

Seré mañana el misterioso, el muerto [...]

Nuestra historia cambia, como las formas de Proteo

Jorge Luis BORGES, «Los enigmas» (916)

Todos nos parecemos a la imagen que tienen de nosotros

Jorge Luis BORGES, «El indigno»

El informe de Brodie es, entre otras cosas, y como muchos otros textos de Borges, un libro sobre la traición y la identidad en pugna. La oculta traición amorosa entre hermanos, y la fidelidad finalmente «recuperada», en «La intrusa», la traición del acólito en «El indigno», la traición del relato jurado secreto, en la narración del duelo de «El encuentro»; o la traición como excusa para otro duelo, y una final retirada, en «La historia de Rosendo Juárez»; la traición como claudicación del historiador nacionalista, una retirada ambigua frente a la voluntad inquebrantable del historiador extranjero, en esa duplicación de «Guayaquil». Todas estas formas de «traición», sutiles o abiertas, ambiguas y necesarias, en la economía del relato y en la configuración de la historia (y de la Historia con mayúsculas), se conectan a partir de la construcción de la identidad de sus narradores o protagonistas y del o los «otros». Todas refieren a la construcción o producción de una identidad¹ (y una diferencia) en tanto forma de delimitación o proceso textual de *autopoiesis*, aunque éste no se realice en primera persona, un proceso que se plantea como un conflicto de base, en relación con el otro de turno.

Así, la definición de quién (o qué) es quién en los textos, qué papeles nos toca jugar o performar en la historia, y de qué manera éstos dan forma a nuestros actos, se manifiesta problemáticamente en Borges, porque la identidad no es siempre igual a sí misma, sino que se encuentra en la definición del otro, en un proceso de diferenciación que sustenta el sí, pero que lo muestra también como una construcción, como una actuación o ficción, una performance, que cambia en el mismo acto del decir, del interpretarse e interpretar al «otro» como tal².

El enigma de la identidad, su problemática definición y delimitación, constituye una temática polifacética que recorre la literatura desde la Antigüedad mítica, en el Edipo de Sófocles, en clave trágica o cómica en el clásico *Anfitrión*, o en la figura de Proteo evocada por Borges. También en la literatura y en el ámbito intelectual del *Fin-de-Siècle* alemán y centroeuropeo, en la denominada crisis de la consciencia y el lenguaje y en la más cercana literatura argentina del siglo XX, el concepto de identidad resulta problemático³. En términos individuales o subjetivos, o colectivos, sociales o nacionales, en un sentido filosófico, ontológico o gnoseológico, en sus aspectos socio-políticos, jurídicos o psicológicos, la identidad se plantea como un enigma particularmente elusivo a la hora de cercarlo racionalmente, tanto en su propia definición, como en

la de sus «sosas» conceptuales, esas otras figuras del pensamiento que traducen la problemática identitaria en diversos ámbitos de la praxis, tales como, por ejemplo, el concepto jurídico de persona o el psicológico-social de sujeto⁴.

Frente a una estabilización o contraposición antinómica de sus ejes de definición (yo y el otro, inclusión frente a exclusión, etc.), el escritor austrohúngaro Leo Perutz (1882-1957) y Jorge Luis Borges (1899-1986) plantean la problemática identitaria como un proceso activo, elusivo en sus transformaciones déicticas, sintagmáticas y narratológicas. Su literatura articula la posibilidad de percibir en la identidad un proceso que se establece textualmente en dinámicas heterogéneas y en el transcurso de la(s) historia(s), pero que mantiene, simultáneamente, en su juego contradictorio de fijación y desplazamiento, la posibilidad de un anclaje definitivo. Desde este punto de vista, la identidad se define como un enigma, en términos borgianos, ambiguamente descifrado y planteado nuevamente, misterio que se sostiene en lo papeles o roles dentro de la historia a interpretar.

Son varios los aspectos recurrentes en la producción narrativa de ambos autores: en primer lugar, el cuestionamiento de lo histórico y de cualquier postulación sobre la realidad en tanto unívoca, en confrontación con la enfatizada multiplicidad de sus versiones, que remiten especularmente, a su propia recursividad infinita; las transformaciones de lo fantástico y sus temáticas asociadas, como las figuras del doble, el golem, el monstruo, etc.; las reelaboraciones del policial y las figuras ambivalentes del héroe y el criminal, una de las cuales constituye la del traidor; el problema del tiempo, la memoria y la narración; los espacios privilegiados de Praga y Buenos Aires, respectivamente, situados entre el mito y la historia, otras dos cuestiones en las que confluyen sus perspectivas, asociadas al interés y la ocupación respectiva con la cábala y la teología. Como leitmotif literario en diversos textos de ambos autores, la identidad, o, mejor dicho, las identidades en escena y en diálogo adquieren un estatuto polivalente en su multiplicidad narrativa y performativa. Abordamos en lo que sigue, muy sucintamente, la problematización de dicha temática identitaria como enigma, secreto o misterio, centrándonos en la figura del traidor, criminal o infame, en su confrontación histórica y actancial con respecto a la figura del héroe.

Tanto Perutz como Borges trabajan recurrente y explícitamente sobre la figura del traidor, en una confluencia que también remite a su caracterización teológica, a partir de la evocación bíblica de las figuras de Caín, el Judío errante y, sobre todo, de Judas. Esta «estirpe de los marcados» que recorre la obra de ambos autores se manifiesta en la conjunción entre crimen, traición y culpa, explícitamente desarrollada por ambos. Las siguientes observaciones despliegan otra versión, otra lectura posible de estos Judas de la historia.

El escritor austríaco admirado por Borges, y cuya novela fantástico-policial *El maestro del juicio final* será tempranamente publicada en la colección *El séptimo círculo*, configura bajo diversos semblantes el mismo rostro del traidor, en esta conjunción que, como dijimos, se define entre el ámbito teológico, el mítico, el histórico y el literario. Así, el protagonista de la mencionada novela, el barón von Yosch y el de *La tercera bala*, Grumbach, conde del Rin; el teniente Jochberg y sus compañeros de regimiento, en *El marqués de Bolívar*, y sobre todo el comerciante de caballos Behaim, en *El Judas de Leonardo*, todos poseen, como el primero de su estirpe bíblica, el fratricida Caín, la marca simbólica y material de su crimen o pecado: la traición.

En su última novela, publicada de manera póstuma, Perutz elabora explícitamente su versión doblemente artística de la figura de Judas, puesta en abismo. En ella, el comerciante de caballos Joachim Behaim se convierte en el rostro del Judas de *La última cena*, de Leonardo, luego de la traición a su amada Niccola. En la misma, la relación de representación se complejiza en diversos niveles y contradice cualquier postulación o teoría del reflejo unidireccional, de acuerdo con la cual el cuadro copia la realidad. Si Behaim es el modelo real del Judas pictórico, en realidad, él mismo es una imitación de aquel *Leitmotiv* mítico, el Judas del Nuevo Testamento, en un encadenamiento que desdice la supuesta contraposición entre nociones como original y copia, o realidad y ficción. La novela muestra la búsqueda del artista y la paulatina transformación de Behaim en Judas como procesos paralelos. La ambigüedad textual se manifiesta en la pregunta de si Behaim se convierte efectivamente en Judas, en algo diferente de lo que era, en aquel modelo ya existente, o si este proceso, un proceso artístico (pictórico y novelístico), tal como sostenía el mayor rival de Leonardo, sólo extrae del mármol la figura que ya se encuentra allí, latente, es decir, sólo saca a la luz sus verdaderos rasgos, que fueron siempre los del traidor,

aunque en este caso fuera por el mismo afán de «justicia» y equidad ciegas que mueve al *Michael Kohlhaas* (1811), de Heinrich von Kleist, su otro modelo literario (PERUTZ, [1959], 2005). En último lugar, la representación mítico-teológica y su recreación pictórica acaban transformando al modelo «real» y la perspectiva de los otros personajes sobre dicho modelo, como en el caso de su anterior enamorada, Niccola. Así, el texto finaliza con las palabras de ésta: «Créeme, nunca le habría amado si hubiese sabido que lleva el rostro de Judas»⁵ (PERUTZ, 2004: 218). La representación, como forma de duplicación, que funciona, paradójicamente, de manera bidireccional, completa el círculo de la transformación identitaria cuando Judas (Behaim) contempla a Judas frente a la *Última cena*, en el refectorio del monasterio (*ibíd.*: 204).

En la compilación publicada por Jean-Jaques POLLET y Jaques SYS, *Figures du traître. Les représentations de la trahison dans l'imaginaire des lettres européennes et des cultures occidentales* (2007)⁶, se analiza la individuación de la figura del traidor y el esclarecimiento de su motivación como un desarrollo de las literaturas modernas, que explotan la complementariedad entre las figuras de traidor y héroe, tal como representa Borges en el «Tema del traidor y del héroe» y sostiene, asimismo, en las «Tres versiones de Judas», que luego analizaremos. En el análisis específico de Pollet sobre *Der Judas des Leonardo*, el autor se centra en la idea de la necesidad, si no histórica, ciertamente artística, en términos figurativos, y narrativos, de la figura de Judas, tanto en el evangelio, y, de manera especular, en la obra de Leonardo y en el propio texto de Perutz. Para Pollet, Perutz desplaza el cuestionamiento ético de la problemática de la traición y del reconocimiento del traidor, enfatizando la configuración de una poética y su trazado. La figura del traidor, del Judas de turno, deviene indispensable en el éxito de un texto y en su plan artístico. La otra vuelta de tuerca, aquí es que tal como en Borges, esta complementariedad necesaria culmina invirtiendo la perspectiva sobre el referente mismo. De esta forma, la representación de Leonardo transforma al modelo de Judas, Joachim Behaim, en Judas mismo, en un *a priori* de la percepción de los otros sobre el personaje. Esta forma de recepción, ya no de la obra sino del original, el hombre que la inspira (que repite una vez más el acto de aquel primer traidor), deslee la propia identidad y asume aquella para la que éste ha servido de modelo artístico. Si la realidad brinda un modelo para la representación pictórica, el arte, a su vez, transforma la realidad presente, en la recepción, en tanto clave de «lectura» de la nueva perspectiva identitaria de Behaim, más verdadera que la propia e inmediata. En este caso, la problemática identitaria se encuentra en el centro de la novela de Perutz, en la temática de la representación artística se torna central junto con los aspectos asociados de la traición y la conjura, que Perutz trabaja no sólo en términos semánticos, en las figuras de los socios textuales, los *Doppelgänger*, al nivel de los actantes (BAL, 1995: 33ss.), sino que la obra de arte llega a invertir completamente la relación de representación, la vinculación entre el referente (la realidad o el modelo) y la forma artística.

Según Maria FINAZZI (1997), la *hybris* de algunos de los protagonistas perutzianos, su crimen, se percibe en el acecho de la memoria y la lesión de la culpa, que nosotros interpretamos en términos concretos en el registro de imágenes que corresponde a la caracterización de sus personajes principales. En la poética de Perutz, lo que Finazzi denomina la «lesión de la culpa» en un sentido metafórico es explícitamente representado, en términos materiales, en la «marca de Caín», la representación concreta de la marca en la frente que caracteriza a aquellos personajes asociados a «la estirpe de Judas». Este motivo conductor, tópico de la poética perutziana, reúne en una serie literaria también a otra figura mítico-religiosa, la del Judío errante, que tendrá relevancia en *Der Marquis de Bolibar* (1920). La constelación de estas diversas figuras del traidor o del maldito (Caín, Judas, el Judío errante) aúna lo fantástico, en términos mítico-religiosos, junto con la problemática histórica, en conexión con la historia del judaísmo y el cristianismo.

Por su parte, también en relación con las temáticas herético-teológica e histórica, y asimismo, a partir de una perspectiva mítico-fantástica, en las «Tres versiones de Judas», Borges reelabora esta figura teológica del traidor dándole un giro heterodoxo, que comparte en cierta medida otra forma de inversión paralela a la perutziana. El relato despliega la dilucidación de «el enigma de Judas» (BORGES, 2005: 315), a partir de las tres tesis de Runeberg, ambivalentemente

blasfemas, negligentes o decodificadoras de un misterio central de la teología, el crimen del Iscariote. La primera de las tesis, metafísica, en términos trascendentes, y simultáneamente necesaria, en un sentido literario, teatral, en cuanto a la trama de los acontecimientos del nuevo testamento, sostiene que «la traición de Judas no fue casual; fue un hecho prefijado que tiene su lugar misterioso en la economía de la redención» (*íd.*). Desde su título, *Kristus och Judas*, el heresiarca establece un paralelo «actancial» entre ambas figuras, donde cada una refleja a la otra, de acuerdo con una idea proveniente de la filosofía hermética según la cual el orden inferior refleja al superior. Para corresponder al sacrificio y la degradación divinas de Jesús, Judas debe merecer la mayor reprobación, la muerte voluntaria. Su segunda reelaboración, que presenta razones de orden moral antes que teológicas, refuta la codicia como móvil banal de las acciones de Judas, atribuida por los teólogos más torpes, y propone precisamente lo contrario: el ascetismo fundamental de Judas, un ascetismo que no envilece ni mortifica la carne, sino el espíritu, y que ha premeditado «con lucidez terrible sus culpas» (*íd.*). Entre todas las infamias posibles, Judas eligió, para ello, «aquellas culpas no visitadas por ninguna virtud: el abuso de confianza (Juan 12, 6) y la delación» (*ibíd.*: 516). Por considerarse indigno del bien, cualidad y acción exclusivamente divina, eligió el infierno.

La tercera reescritura del manuscrito no sólo dilata monstruosamente el epígrafe del primer original «No una cosa, todas las cosas que la tradición atribuye a Judas son falsas» (*íd.*), sino que invierte de manera rotunda e irónica el sentido del texto bíblico, colocando a Judas en el papel de «atroz redentor», como Lazarus Morell. Judas reemplaza a Cristo en esta última versión de la historia bíblica, y se convierte en Dios, o, mejor dicho, a la inversa, es Dios quien se convierte en hombre, «hombre hasta la infamia, hasta la reprobación y el abismo. Para salvarnos, pudo elegir cualquiera de los destinos que traman la perpleja red de la historia; pudo ser Alejandro o Pitágoras o Rurik o Jesús; eligió un ínfimo destino: fue Judas» (*ibíd.*: 517). Pero el enigma de Judas (que paradójicamente, no es otro que el enigma divino) también debe permanecer oculto, y esta es la explicación del escarnio del intérprete, del mismo Runeberg y su identificación inversa, infame en tanto heresiarca. La incomprensión del enigma de Judas, percibido tradicionalmente como traidor, enigma que oculta su identidad inversamente divina, se refleja en la misma incomprensión sobre la identidad del fiel y devoto intérprete. También aquí, aunque en otro sentido, la representación de la historia teológica implica una reinterpretación que trastoca los papeles y los desplaza, tornándolos ambiguos.

Contra la noción teológica de texto definitivo, último (cuestionamiento que también es rastreable en la postura borgiana acerca de la traducción y sus versiones), se manifiesta una idea de multiplicidad de las versiones, de reelaboraciones, que evidencian, en primer lugar, la pluralidad de perspectivas posibles sobre los acontecimientos y sobre la identidad, como una versión posible del ser; y, en segundo lugar, la imposibilidad de fijar de manera definitiva esta representación identitaria. Se presenta así el cuestionamiento de una definición unívoca y concluyente de lo real y de la identidad, cuestionamiento que Sarlo interpreta también en el concepto de identidad objetiva en términos filosóficos, desarrollado en «Tlön, Uqbar y Orbis Tertius» (SARLO, 2003: 137ss.). Y, de la misma manera en que no existe una versión definitiva de Judas, no la hay de la figura del Cristo, que se reedita en sus versiones prosaicas, como la narrada en «El evangelio según San Marcos».

Otros Judas y otros Redentores retornan en la obra de Borges, y reflejan la misma resurrección herética. En «La secta de los treinta», los únicos dos actores voluntarios de la Pasión son estos dos personajes, cuya identidad es resguardada por la oposición. Igualmente venerados por la secta, según su creencia, no hay un solo culpable, sino que todos son ejecutores «a sabiendas o no, del plan que trazó la Sabiduría» (BORGES I, 2005: 40). La alusión al plan del Creador, como un plan elaborado teatralmente en donde estas figuras míticas retornan históricamente y en el relato, tiene otros ecos que recuperan la temática en sus versiones particulares, en sus innumerables variaciones. Por un lado, en «La trama» matan a un gaucho y él «no sabe que muere para que se repita una escena» (BORGES I, 2005: 793), la escena de la traición de Bruto frente a César. Por otro lado, en el «Tema del traidor y el héroe» (BORGES I,

2005: 496ss.), la historia no sólo copia a la historia pasmosamente, sino que, de manera inconcebible, la historia copia a la literatura, en el mismo relato de este otro Bruto que, paradójicamente, interpreta a César, Fergus Kilpatrick (BORGES I 2005: 497). El Creador de la trama es aquí, tal como el Leonardo de Perutz, una figura del artífice artístico. Tal como en la historia de Perutz, donde la resurrección de Judas se realiza en Behaim y éste se transforma en el Judas que estaba destinado a ser, a la luz de la representación artística, esta forma identitaria mítica y recurrente, encuentra su espejo en la historia para repetirse de manera infinita. En el texto de Borges, como en el de Perutz, existe una doble escenificación y una doble puesta en abismo, un *trompe l'oeil*, en el que Kilpatrick, el conspirador asesinado, descubierto traidor de su propia conjura, muere en el teatro, escenario mínimo que constituye el reflejo de ese otro escenario, el gran teatro del mundo. Así, la historia ideada por James Alexander Nolan redime la figura de Kilpatrick, actor de su propia conspiración, que recita los parlamentos de las tragedias de la traición shakespereana, *Julio César* y *Macbeth*, a fin de hacer «de la ejecución del traidor el instrumento para la emancipación de la patria» (BORGES I, 2005: 498). El enigma de la identidad del traidor se plantea así como un enigma de carácter cíclico, de acuerdo con el cual la trama guía al sujeto, y las infinitas, monstruosas ficciones del ser sólo pueden reflejarse a través de la noción de representación artística, duplicadas en otras tantas formas del acontecimiento como simulacro, como ilusión que se repite en el tiempo de la eternidad.

Si la *Historia universal de la infamia* establece una serie de figuras literarias que desarrollan el motivo conductor del crimen dentro de la historia humana, es decir, un catálogo convencional de infames en el plano prosaico de la historia; en el plano teológico, Judas es una estación intermedia en la serie mítica de infames bíblicos citados en la obra de ambos autores: Caín, el Judío errante, Judas, y el último en una serie mística, que se establece como contraparte necesaria de la trama teológica, aquél que encarna la forma absoluta del mal, el Anticristo profético, que Perutz evoca en su relato «El nacimiento del Anticristo». En éste, se nos narra la obsesión de un zapatero de Palermo con respecto a su hijo, quien, a partir de un sueño, se le revela como el Anticristo bíblico. El relato culmina con otra revelación, dirigida al lector ignorante de la identidad del niño, que no es nada menos que Josef Cagliostro, el «gran farsante», médico, alquimista, francmasón y estafador profesional.

Como en una alegoría profana, estas imágenes recursivas, estas mil caras de Judas, otras tantas versiones de la identidad, no sólo desdoblan el sentido original de los sujetos y sus papeles, sino que lo invierten, transformando su valor en necesidad, en lo contrario de cualquier azar, una forma del destino que «tal vez, también estaba previsto» (BORGES I, 2005: 498), aunque más no sea para caer en el olvido, hasta la siguiente resurrección. Así, en «Leyenda» (BORGES I, 2005: 1013), traidor y traicionado, Caín y Abel en este caso, llegan a olvidar el papel desempeñado en la trama, que sólo puede revivirse en otra historia, en la siguiente representación.

Desde perspectivas narrativas que subvierten y transforman la lectura y la asignación de un sentido unívoco y convencional a los personajes y sus identidades antitéticas en la historia, (el héroe y el traidor, la víctima y el victimario, el asesino y el redentor) se muestra la relatividad de los papeles a interpretar en el universo textual histórico, político y mítico, y la forma en que, aún siendo develada, la identidad, ajena y propia, permanece como un enigma y se presenta como una forma de alteridad permanente, y en permanente alteración-transformación. Una enigmática alteración cuyas facetas se revelan singular y artísticamente cíclicas, «un dibujo de líneas que se repiten» (BORGES I, 2005: 497). Así, «Toda historia sigue un esquema narrativo del cual uno es normalmente prisionero». (ROBIN, 1999: 65).

Bibliografía

~ARROJO, Rosemary, «Gedanken zur Translationstheorie und zur Delonstruktion des Logoentrismus», en WOLF, Michaela (ed.), *Übersetzungswissenschaft in Brasilien. Beiträge zum Status von «Original» und Übersetzung*, Tübingen, Stauffenburg, 1997.

- ~BARRENECHEA, Ana María, *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*, Buenos Aires, CEAL, 1984.
- ~BORGES, Jorge Luis, *Obras completas I y II*. Barcelona, RBA, 2005.
- ~FINAZZI, María, «L'insidia della memoria e la lesione della colpa nei personaggi di Leo Perutz», en CERCIGNANI, Fausto (ed.), *Studia austriaca*, Milán, Minute, 1997, pp. 111-133.
- ~BUENO GARCÍA, Antonio, «Non solum fateor, sed libera voce profiteor me... Justificar la traducción, labor siempre necesaria», en STROSETZKI, Christoph (ed.), *Übersetzung. Ursprung und Zukunft der Philologie?*, Tübingen, Narr, 2008, pp. 125-137.
- ~HALL, Stuart, «Introduction: Who needs Identity?», en HALL, Stuart y DU GAY, Paul (eds.), *Questions of Cultural Identity*, Londres, Sage, 1996, pp. 1-17.
- ~PERUTZ, Leo, *Der Judas des Leonardo* [1959], Múnich, DTV, 2005. [Traducción al español: *El Judas de Leonardo*, trad. de Anton Dieterich, Barcelona, Destino, 2004].
- *Der Marques de Bolibar* [1920], Berlín/Weimar, Aufbau-Verlag, 1987 [Traducción al español: *El marqués de Bolívar*, trad. de Elvira Martín y Annie Reney, Barcelona, Plaza, 1963].
- *Der Meister des Jungsten Tages* [1923], Múnich, DTV, 2003. [Traducción al español: Jordi Ibañez, Barcelona, Destino, 1988].
- *Die dritte Kugel* [1915], Múnich, DTV, 1981. [Traducción al español: Amalia Bosch, Madrid, Debate, 1992].
- *Herr, erbarme dich meiner* [1930], Múnich, Knaur, 1993. [Traducción al español: Anton Dieterich, Madrid, Debate, 1990].
- ~POLLET, Jean-Jaques y SYS, Jaques (eds.), *Figures du traître - Les représentations de la trahison dans l'imaginaire des lettres européennes et des cultures occidentales*, Arras, Prensa de la universidad Artois, 2007.
- ~ROBIN, Regine, *Identidad, memoria y relato. La imposible narración del sí*, Buenos Aires, UBA, 1996.
- ~STIERLE, Karlheinz y MARQUARD, Odo, *Identität*, Múnich, Fink, 1996.

Notas

¹ Stuart Hall observa que la identidad de cada persona está constituida por lo que le falta, es decir, por lo que le aporta el otro. Hall distingue entre concepciones naturalistas y discursivas de la identidad. El concepto de identidad que manejamos aquí no señala un núcleo estable sin cambio alguno ni un ser colectivo y verdadero escondido dentro de otros muchos seres que tienen una ascendencia compartida (concepto naturalista), sino que la identificación misma es una construcción, un proceso que nunca se completa: «las identidades nunca están unificadas; son cada vez más caleidoscópicas y múltiples, y están construidas a través de discursos, prácticas y posiciones diferentes, a menudo tan solapadas como antagónicas» (HALL, 1996: 3s.). Nuestro análisis plantea el concepto de identidad desde este segundo punto de vista, pero también creemos que la construcción identitaria siempre expone simultáneamente un movimiento de oscilación: el impulso hacia una estabilización de la misma, en la definición unívoca, y su contrapartida, la huida, el desplazamiento continuo o la construcción siempre diversa de tal identidad, en otra definición de sí y del o los «otros».

² Traición e identidad en conflicto se encuentran también en la base de la traducción como praxis y como objeto de reflexión, tema igualmente desarrollado por Borges en diversos textos. El adagio italiano incansablemente citado, *Traduttore, traditore!* expone esta confluencia paronomásica que define el destino del traductor como inevitable traidor, como un *notwendiges Übel*, un mal necesario, en las palabras de Rosemarie Arrojo, víctima y victimario del objeto de su praxis, inocente y necesariamente culpable al mismo tiempo. De ahí a su victimización redentora, a su crucifixión literaria, en Borges, que pareciera al mismo tiempo un castigo a esta traición, hay un solo paso (ARROJO, Rosemary, «Gedanken zur Translationstheorie und zur Deonstruktion des Logozentrismus», en WOLFF, 1997: 64). En cualquier caso, el traductor es un doble traidor. En principio, debe una fidelidad al original imposible por definición. Aún sin detenernos en los tipos de traducción (semántica o comunicativa –Newmark–, pragmática o hermenéutica –Beuchot–), en una comparación tal, la traducción es pura diferencia, interpretativa, lingüística, cultural. Es la denotación abierta (señalada por el código) de esa diferencia. En segundo lugar, el traductor debe fidelidad al producto de su propia praxis, a su propia tarea, en términos de coherencia interna, ejecución formal y adecuación lingüística. No hay identidad posible entre los dos extremos de esta construcción «polar», sólo diferencia, en la medida en que cada una trabaja con materias diversas, con lenguajes diferentes, y en tanto la evaluación de la praxis siempre está sometida a una valoración definida como pérdida. El traductor se encuentra así *inter malleum et incudem*, entre la espada y la pared. Esta idea hace de su praxis una contradicción insoslayable entre estos términos. La caracterización del producto se traslada de la traducción al traductor, a su cuerpo, como una especie de maldición ineludible o destino fijado, en «El evangelio según San Marcos», texto que también repite el tema de la identidad desplazada y la traición (colectiva, en este caso), en confluencia con el mito y la representación. Con respecto a la traducción, más allá del problema de la

determinación del original y el cuestionable origen (un problema que nos remonta a la exégesis clásica y medieval), una concepción de la relación entre «original» y traducción elide la cuestión básica que supone una traducción, y que Borges remarca especialmente: el hecho de que ella misma es una lectura, una versión del texto, entre muchas posibles, cuestión a la que nos referiremos más adelante con respecto a las versiones de Judas. En este planteo, según Arrojo, el traductor siempre se encuentra «en falta», en tanto su tarea debe ser justificada y reaseverada bajo juramento de «fidelidad» o «literalidad». Para la revisión de este aspecto, véase también el artículo de Bueno García «*Non solum fateor, sed libera voce profiteor me...* Justificar la traducción, labor siempre necesaria» (en STROSETZKI (ed.), 2008: 125-137).

³ Hoy en día, los abordajes transdisciplinarios más actuales acerca de la identidad individual y colectiva, en términos postcoloniales, o desde la perspectiva más abarcativa de los *Cultural Turns* (BACHMANN-MEDICK, 2007) retoman la misma problemática.

⁴ Al respecto, puede consultarse la compilación homónima *Identität* (1996), editada por Odo MARQUARD y Karlheinz STIERLE, que aborda la problemática desde una multiplicidad de perspectivas tan disímiles como la historia de la identidad alemana, desde Federico I; el concepto romano de «persona»; la identidad griega; la diferenciación entre persona y sujeto, el humor como rol; la elaboración progresiva de las identidades en el discurso político, la identidad en la historia; etc. En cuanto al aspecto literario de la identidad, el mismo volumen toma como perspectivas aglutinantes dos afinidades que, en cierta medida, se conectan con el presente trabajo: por un lado, la «identidad y la autobiografía» y, por otro, la «poética y estética de la identidad». Desde este punto de vista, se analizan temáticas como la autobiografía y la narración, la focalización y distancia narrativas, los papeles o roles identitarios en la trama y en la historia, el concepto de identidad como paradigma para la función de la ficción, la cuestión del doble, las figuraciones del sujeto lírico, etc.

⁵ «Glaub mir, ich hätte ihn nie geliebt, wenn ich gewußt hätte, daß er das Gesicht des Judas trägt» (PERUTZ, 2005: 205).

⁶ La misma se dedica al examen del inexplicable misterio del gesto de Judas, a partir de los textos evangélicos, en tanto tradición específica de la literatura europea y la cultura occidental, desde el Iscariote, que encarna el arquetipo del traidor como el mal absoluto o la malignidad pura, pasando por las concepciones esencialistas medievales, según los cuales «on nait traître, on ne le devient pas» (POLLET/SYS, 2007: 10), el *Otelo* de Shakespeare, hasta el *Zanzibar*, de Alfred Andersch.

Conversaciones con Sarnita: Un diálogo entre Marsé y Vargas Llosa

Prof. Silvana Ferrari

UADER

Prof. Daniela Giraud

UADER

«Tratando de recomponer con tantas astillas dispersas

el espejo roto de la memoria»

(Gabriel García Márquez, Crónica de una muerte anunciada)

En esta ponencia se propone comparar las *técnicas narrativas* de *Conversación en La Catedral* de Mario Vargas Llosa (n. 1936) con las empleadas en *Si te dicen que caí* de Juan Marsé (n. 1933). Dicha comparación no es arbitraria sino que se parte de reconocer la *influencia* del Boom latinoamericano, y sobre todo del mencionado escritor peruano, en la narrativa española y particularmente en el autor catalán. Con respecto a esto dice Domingo Ynduráin: «En 1962 [...] *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa, recibe el premio Biblioteca Breve, iniciándose así la invasión de la novela hispanoamericana que tanta influencia va a tener en las letras peninsulares» (RICO, 1980: 345).

El propósito de este trabajo es mostrar cómo en ambas producciones literarias se utilizan técnicas similares para hacer que los dos protagonistas hagan *memoria*, a partir del encuentro con personajes emblemáticos de su pasado. Así, la visión de la posguerra española inmediata y del Perú durante el gobierno de Odría generan dos novelas donde las escenas yuxtapuestas a través de una variedad de *recursos* finalmente encastran perfectamente mostrando la magistral prosa de dos de los autores destacados de la literatura contemporánea, como lo son Juan Marsé, quien obtuvo el merecido premio Cervantes en 2008, y Mario Vargas Llosa, flamante premio Nobel de Literatura.

Se deja fuera de este trabajo las ideologías de ambos escritores ya que las mismas alejan las posibilidades de encuentro, pero se tiene en cuenta el contexto de producción de las obras: *Conversación en La Catedral*, publicada en 1969, tiene como trasfondo la historia política y social del Perú de la dictadura de Manuel Odría (1948-1956). La novela narra a través de cuatro personajes principales el lado oscuro de la política y sus hacedores; el mismo autor manifiesta que la comenzó a escribir diez años después de aquella época.

Si te dicen que caí fue publicada por primera vez en 1973 en México al obtener el premio internacional de novela, en 1976 (un año después de la muerte de Franco) es publicada en España y en 1988 se realiza una nueva edición con correcciones del propio autor. Si bien la obra es escrita a fines de la dictadura franquista, la misma narra la desventura de un grupo de niños perteneciente al bando de los vencidos que viven y sobreviven en la posguerra inmediata.

Hecha ya la presentación de las obras, es necesario empezar a desarrollar la teoría: Los dos textos literarios pueden incluirse en lo que se conoce como *novela experimental* (REYZABAL, 1998) o *novela estructural*, que en este trabajo se utilizará para designar a un mismo tipo de novela: aquellas que están centradas en la configuración de su estructura formal y semántica. En

dicha estructura se insertan las nuevas técnicas narrativas. Además de representar la realidad social de la época, hay un cuidado en la renovación formal. Se plasman personajes complejos que evocan el pasado.

Cuando se habla de técnicas narrativas se hace referencia a «todas las técnicas usadas para contar una historia» (BAL, 1985: 126). Dentro de ellas se pueden nombrar: Flashback, racconto, punto de vista, monólogo interior, multiplicidad de voces narrativas, contrapunto, reiteraciones, desorden cronológico, fluir de la conciencia, entre otras.

Los dos autores utilizan muchas de esas técnicas para que la estructura de su texto sea la estructura de la memoria, que va y viene en el tiempo, que recuerda fragmentos, que mezcla situaciones, que recuerda desordenadamente, que olvida y que, por momentos, miente.

Para ello, las obras comienzan, siguiendo a CIMERMAN Y FELL (2001), en el presente del relato (que se podría hacer coincidir con el tiempo de producción) donde el protagonista se encuentra con alguien de su pasado y automáticamente, por medio de la técnica del *flashback*, hacen memoria.

Así, Sarnita, uno de los personajes principales de *Si te dicen que caí* inicia la novela mirando el cadáver de Java, compañero de su infancia:

Cuenta que al levantar el borde de la sábana que cubría el rostro del ahogado, en la cenagosa profundidad de pantano de sus ojos abiertos, revivió un barrio de solares ruinosos y tronchados geranios atravesado de punta a punta por silbidos de afilador, un aullido azul. Y que a pesar de las elegantes sienes plateadas, la piel bronceada y los dientes de oro que lucía el cadáver, le reconoció; que todo habían sido espejismos, dijo, en aquel tiempo y en aquellas calles, incluido este traperero que al cabo de treinta años alcanzaba su corrupción final enmascarado de dignidad y dinero. (MARSÉ, 1989: 7)

Ver los ojos de su amigo muerto, a pesar de que está muy cambiado, lo remite a su pasado y mientras espera que vengán a retirar los cadáveres de Java y su familia, recuerda toda la historia de este hombre, pero también su propia historia y la de muchos de los chicos que vivieron la posguerra en el bando de los vencidos.

Por su parte, el protagonista de la novela de Vargas Llosa, Santiago Zavala, un joven y mediocre periodista de *La crónica*, se encuentra en el depósito municipal de perros con el ex chofer y amante de su padre, el zambo Ambrosio: «No era él, todos los negros se parecían, no podía ser él. Piensa: ¿por qué no va a ser él? (...) Era él, era él» (VARGAS LLOSA, 1969: 22). Han pasado más de diez años de la última vez que lo vio. Para el zambo «parecía mentira que el niño Santiago tomara ya cerveza, (...): el tiempo volaba, caracho.» (VARGAS LLOSA, 1969: 24). Santiago sin saber por qué lo invita a tomar algo, juntos se dirigen al bar *La Catedral*, donde inician una conversación que dura aproximadamente cuatro horas, en la que el joven periodista intenta que Ambrosio le diga qué pasó con su padre en la etapa sombría de su vida. Es a partir de este diálogo que ambos personajes comienzan a hacer memoria, a buscar los recuerdos reconstruyendo un pasado oscuro, no sólo de la familia Zavala, sino también del Perú del Ochenio de Odría. «Una proliferación de recuerdos y la ayuda de una tercera persona como narrador reconstruyen la vida de los tres hombres [Santiago, Ambrosio y el Senador Fermín Zavala] más un cuarto, Cayo Bermúdez, el hombre fuerte de la dictadura de Odría.» (GONZALEZ ECHEVARRÍA Y PUPO-WALKER, 2006: 255)

Es decir, en las dos novelas, el encuentro con alguien de su pasado, inicia un viaje hacia la memoria, la memoria personal, pero también la memoria colectiva de todo un pueblo que ha sufrido una dictadura. Porque el propio Marsé dice «escribo para recuperar una memoria usurpada por 40 años de franquismo» (GELI, 2009). Mientras que Vargas Llosa reconoce que «Ese clima de cinismo, apatía, resignación y podredumbre moral del Perú del Ochenio fue la materia prima de esta novela, que recrea, con las libertades que son privilegio de la ficción, la historia política y social de aquellos años sombríos» (VARGAS LLOSA, 1969: 7). Pero no hay que olvidar que esta memoria incluye la ficción y el autoengaño, el propio Vargas Llosa dice:

(...) la memoria es el punto de partida de la fantasía, el trampolín que dispara la imaginación en su vuelo impredecible hacia la ficción. Recuerdos e invenciones se mezclan en la literatura de creación de manera a menudo inextricable para el propio autor, quien, aunque pretenda lo contrario, sabe que la recuperación del tiempo perdido

que puede llevar a cabo la literatura es siempre un simulacro, una ficción en la que lo recordado se disuelve en lo soñado y viceversa (VARGAS LLOSA, 1999/2002: 15).

Mientras que el autor catalán manifiesta que: «imaginación y memoria, para el escritor, son dos palabras que van siempre entrelazadas, y a menudo resulta difícil separarlas. Ciertamente un escritor no es nada sin imaginación, pero tampoco sin memoria, sea ésta personal o colectiva» (MARSÉ, 2009).

Dentro de las técnicas narrativas antes mencionadas, una de las más utilizadas por estos dos autores es el *contrapunto*: en ambas novelas las diferentes historias se cruzan, personajes que no se encuentran juntos en tiempo y espacio aparecen mencionados en la misma página, pasado y presente se confunden. El momento que dispara el recuerdo aparece mezclado con lo recordado. Esto tiene que ver con que la memoria no recuerda de manera ordenada, la mente no respeta una estructura lógica. Los propios textos permiten clarificar lo dicho. En *Si te dicen que caí*, se encuentran varios ejemplos de los cuales solo se cita uno por una cuestión de espacio:

No es seguro que el alférez Conrado, que aguardaba en el taxi, fuera el instigador de aquello. Ni se nos ocurrió pensar que pudiera saber algo, o que alguien hubiese hablado con él, alguien que esa tarde les vio desde las filas azules en posición de firmes. Una pobre pareja hambrienta, apestando a orines y con el brazo en alto, forzados a saludar el himno nacional en plena calle, es algo que hoy puede sugerirle a usted una idea de la intolerancia y la humillación del ayer, Hermana, pero entonces no le habría parecido tan fuera de lugar al que mirara: un par de asustados y apestosos ciudadanos en medio de un rebaño de asustados y apestosos ciudadanos, eso es todo. A menos que a ella la conocieran de antes (...) (MARSÉ, 1989: 51-53).

En el fragmento anterior se cruzan diferentes situaciones, por un lado está Ñito recordando junto a Sor Paulina, a quien él llama Hermana. A su vez el celador trae a escena el día que juntos a sus amigos recorre el refugio por primera vez, mientras están hablando de la visita de la viuda Galán a Java, donde la primera le pide que encuentre a Aurora y le relata que lo han visto con ella. A la vez que Conrado los espera en el auto. Es decir, hay varias historias totalmente mezcladas entre sí. Para poder desenredarla es necesario un lector atento que pueda identificar qué elemento pertenece a cada historia.

Por su parte en *Conversación en la catedral* se lee:

¿Y cómo sabía que ése con el que vivió Amalia era aprista, niño? Te tendrá bien le pronosticó Gertrudis, no te engañará. Porque Amalia había ido a la casa dos veces a pedirle al viejo que sacara al aprista de la cárcel, Ambrosio.

Trinidad era chistoso, cariñoso, Amalia pensaba lo que me dijo Gertrudis se está cumpliendo. Con sólo lo que él ganaba ya no podían ir los dos al Estadio así que Trinidad iba solo, pero el domingo en la noche salían juntos al cine. (VARGAS LLOSA, 1969: 92)

En este fragmento que ejemplifica el entramado de toda la novela: Ambrosio y Santiago en La Catedral, hablan de Amalia (ex mujer del zambo) y su relación con Trinidad mientras un narrador en tercera persona describe el comienzo de esa relación, más de diez años atrás.

Es oportuno mencionar que la novela de Vargas Llosa se divide en cuatro partes, que a su vez se subdividen en capítulos. En estas partes el autor presenta técnicas diferentes para introducir los recuerdos, todas teniendo como hilo conductor el diálogo entre Santiago y Ambrosio. Así en el Primer Capítulo de la Segunda Parte, por ejemplo, se produce una sucesión de bloques temáticos intercalados como un *collage*, dedicados a tres personajes: Cayo Bermúdez, Amalia y Santiago. Lo mismo sucede con otros personajes durante todos los capítulos que conforman la Segunda y la Cuarta Parte; mientras que en la Primera se produce una sucesión impetuosa de conversaciones que se intercalan en el espacio y el tiempo, en *contrapunto*. En la Tercera parte, también en un *contrapunto* menos recargado, cada capítulo en forma intercalada desarrolla los hechos claves de la historia y sus consecuencias: el asesinato de «La Musa» y el intento de revolución contra Odría.

El *desorden cronológico* es otra de las técnicas que se utiliza en los textos analizados. En la novela de Marsé, permite recrear una memoria que recuerda fragmentos, que olvida algunos sucesos, que confunde fechas, que invierte hechos, que duda. Es tal este desorden que basta con decir que comienza con el final: Java muerto en una camilla, mientras Sarnita lo contempla. En el caso de Vargas Llosa se produce un relato elíptico donde los recuerdos de 15 o 20 años atrás se intercalan sin respetar una cronología: la época universitaria de Santiago, la vida de Cayo Bermúdez antes de la política, la muerte de Fermín Zavala, la relación de Cayo con Hortensia, la vida de Ambrosio y Amalia lejos de la capital, entre otros hechos.

Muchas veces, personas que han vivido un mismo acontecimiento lo recuerdan de diferente manera, registran una parte y olvidan otra, retienen detalles que los demás no tienen en cuenta; esto se ve en la novela de Vargas Llosa en la *pluralidad de voces y focalizaciones*, que generan una suerte de ambigüedad en la narración, debido a la yuxtaposición de diálogos y *puntos de vista*. Por ejemplo, en la Tercera Parte, capítulo IV, se narran los hechos ocurridos en Arequipa desde las *perspectivas* de cada uno de los dos grupos enviados secretamente por el gobierno para desintegrar el acto político de la coalición, la visión de los políticos Landa y Zavala y, además, retrospectivamente desde el diálogo entre Ambrosio e Hipólito un mes después de los desmanes.

Si te dicen que caí también juega con esta técnica, ya que no se puede negar que existen múltiples voces que cuentan la historia, y muchas veces esas historias contadas por diferentes narradores se contradicen. Por ejemplo, cada personaje tiene una versión diferente de las razones por las cuales Daniel está en busca de la *puta roja*: para algunos es por encargo de la viuda Galán, para otros a pedido de su hermano, no faltan los que dicen que es porque le ha gustado. Esta contradicción, que es típica de las novelas experimentales, ayuda a dar la idea de que se está ante recuerdos y obligan al lector a preguntarse cuál de las versiones es la correcta, si es que una es acertada o si son necesarias todas para construir cada uno su propia versión de los hechos.

Otra característica típica de este tipo de novela es la *reiteración narrativa* tanto de frases como de hechos. Las frases se repiten, a veces igual o con alguna variante. La obra del autor peruano comienza con Santiago Zavala preguntándose cuándo se había «jodido» su vida, cuándo se había «jodido» el Perú. Encontrarse con Ambrosio le permite recordar los hechos menos felices de sus treinta años y los más complicados de la historia de su país, señalando así casi sin decir los momentos en que todo se «jodió». El latiguillo del Perú «jodido» recorre toda la obra buscando explicaciones, desde los hechos políticos como los hechos personales, que colocan al personaje en ese estado de decepción. En el último bloque temático de la novela, se retoma la conversación en La Catedral, cerrándose la historia en forma cíclica, es allí donde Ambrosio sentencia, a modo de conclusión: «Un hombre, por jodido que esté, tiene su orgullo» (VARGAS LLOSA, 1969: 617).

En la obra del catalán hay dos frases reiteradas que quedan retumbando en la mente del lector: «Y pensar que al principio todos decían esto no puede durar, esto no aguantará, sin sospechar que el eco de sus palabras llegaría arrastrándose a través de treinta años hasta los sordos oídos de sus nietos» (MARSÉ, 1989: 38). Y la que dice «Hombres de hierro, forjados en tantas batallas, llorando por los rincones de las tabernas como niños» (MARSÉ, 1989: 38). Frases que dan la idea de que aún vencidos no querían perder las esperanzas, seguían con la ilusión casi infantil de que las cosas iban a mejorar, de que alguien iba a venir ayudarlos, pero los años pasaron y nadie los socorrió.

Para ir concluyendo, se debe destacar que ambos autores utilizan las técnicas narrativas para que la estructura de sus novelas tenga la forma de la memoria. En los dos textos un encuentro dispara los recuerdos, recuerdos que se irán mezclando en las conversaciones, entre Santiago y Ambrosio en la obra de Vargas Llosa y entre Nito y Paulina en *Si te dicen que caí*. Pero estos recuerdos no están ordenados, sino que aparecen sin un orden aparente como pasa en la mente de cualquier persona que recupera imágenes de su pasado. A su vez esas evocaciones se mezclan con otras, se desfiguran y hasta se contradicen porque la memoria no retiene todo, sino que olvida, confunde y mezcla. Para dar la sensación de que se está frente a los recuerdos de los

personajes, se utilizan técnicas tales como el *contrapunto*, el *desorden cronológico*, el *flashback*, que son propias de la *novela estructural*.

La complejidad de estas obras tiene que ver justamente con que ambas producciones literarias están rodeadas de una nebulosa, la nebulosa propia de los recuerdos. Para sacarle el mayor provecho es necesario un lector activo, que tenga la capacidad de llenar los espacios vacíos, de recorrer el laberinto desdibujado de la memoria y de poder encontrar, al final, una salida. Porque aunque parezca que los episodios van y vienen sin un orden aparente en el fondo se termina uniendo lo que es necesario ensamblar porque al final como dice Marsé parafraseando a Machado «todo está calculado para que resulte confusa la historia y clara la pena» (MARSÉ, 1989: 106) cuando la ficción busca contar historias que están en la memoria personal y la memoria colectiva, de épocas dictatoriales donde unos pocos están jodiendo a países enteros.

Bibliografía

- ~BAL, M., *Teoría de la narrativa*, Cátedra, Madrid, 1885.
- ~BLANCO AGUINAGA, C., «Continuismo y pueblo en Marcha», en *Historia social de la Literatura española*, Tomo III, Castalia, Madrid, 1979.
- ~CHIRBES, R., «Material de derribo», en *El novelista perplejo*, Anagrama, Barcelona, 2002.
- ~CYMERMAN, C. y FELL, C. (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana. Desde 1940 hasta la actualidad*, Edical, Buenos Aires, 2001.
- ~FERNANDEZ MORENO, C. (Coord.), *América Latina en su literatura*, Siglo XXI, México, (1972) 2000.
- ~FLORES, A., *Narrativa hispanoamericana 1816-1981. Historia y antología*, Tomo 4, México, Siglo XXI, 1984.
- ~GONZALEZ ECHEVARRÍA, R y PUPO-WALKER, E. (eds.), *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo II: El siglo XX*, Gredos, Madrid, 2006.
- ~MARSÉ, J., *Si te dicen que caí*, Seix Barral, España, 1989.
- ~RICO, F., *Historia y crítica de la literatura española*, Tomo VIII, Ed Crítica, Barcelona, 1980.
- ~PÉREZ REVERTE, A., «Marsé, vestido de pingüino», *La Nación*, 6 de junio de 2009.
- ~REYZABAL, M. V., *Diccionario de términos literarios*, Acento editorial, España, 1998.
- ~TERRANOVA, J., «El Cervantes en la intimidad», en *Revista Ñ* del 2 de mayo de 2009.
- ~VARGAS LLOSA, M., *Conversación en La Catedral*, Alfaguara, Buenos Aires, (1969) 2008.
- ~VARGAS LLOSA, M., *La verdad de las mentiras*, Buenos Aires, Alfaguara, (1990/2002) 2009.
- ~VARGAS LLOSA, M., *El pez en el agua*, Alfaguara, Buenos Aires, (1993) 2009.

Documentos electrónicos

- ~BELLON AGUILERA, J., «Renovación de las técnicas narrativas» disponible en http://www1.osu.cz/home/Bellon/weblit/pdf/11_novela2.pdf. Consultada el 28 de diciembre de 2010 a las 19 hs.
- ~CARAZAS SALCEDO, M., «Conversación en La Catedral: entre la discriminación y la violencia» (En: *Imagen (es) e identidad del sujeto Afroperuano en la Novela Peruana Contemporánea*) (tesis), 2004, consultado en http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtualdata/tesis/Human/Carazas_SM/PDF/Cap4.pdf el 01 de mayo de 2011 a las 10:00 h.
- ~ECHEVERRY, D., «Memoria individual, memoria colectiva y memoria histórica. Lo secreto y lo escondido en la narración y el recuerdo», en <http://www.encolombia.com/educacion/unicentral4799tem-memoria.htm>. Consultada el 28 de diciembre de 2010 a las 10 hs.
- ~GALLONE, O., «Juan Marsé, el arte de la orfebrería», disponible en <http://www.eldiplo.com.pe/juan-marse-el-arte-de-la-orfebreria>. Consultada el 17 de diciembre de 2010 a las 18 h.
- ~GELI, C., «Desagravio a la memoria robada», en diario *El país* del 28 de noviembre de 2009, disponible en <http://www.elpais.com/articulo/cultura/Desagravio/memoria/robada/>.

Henri Matisse y Manuel Vicent o la erótica del arte

Margarita María Ferrer

UNLP (Maestría en Literaturas Comparadas)

Cuando hablamos de comparar lenguajes plásticos con la literatura, nos surgen algunas preguntas: ¿tenemos que considerar la inclusión, en una obra literaria, de algún aspecto del mundo de la pintura o escultura, por ejemplo, como tema novelesco?; ¿pensamos en la biografía ficcionalizada de algún artista plástico?; o tal vez ¿debemos comparar una declarada o encubierta actitud estética frente al arte, la del artista plástico y la del literato? Y si se trata de una perspectiva estética, ¿no estaríamos incursionando ya en el campo de la filosofía más que en el de la plástica propiamente dicho?

¿O quizás tenemos que considerar la coetaneidad de dos artistas –el plástico y el literario– y analizar las imbricaciones artísticas de uno y otro campo?

Difícil encontrar una única respuesta, sobre todo cuando estamos formados casi exclusivamente en un solo campo, el literario, en mi caso personal.

Un camino posible para indagar, en este caso, la relación pintura-literatura, lo encontramos en el concepto de Intertextualidad, concepto formulado y desarrollado a lo largo del siglo XX por Mijail BAJTÍN (1895-1975)¹; por Julia KRISTEVA (1941) quien en 1967 utiliza por primera vez el término; por Gérard GENETTE (1930); por Umberto ECO (1932), por mencionar sólo a algunos. En el campo de la plástica, el semiólogo italiano Omar CALABRESE analiza la propuesta de Genette y la lleva al terreno de la pintura.

Sabemos que la noción de intertextualidad se configura a partir de diferentes campos de la semiótica, y que, en líneas generales, se refiere a la inclusión –por cita, plagio, alusión, copia, parodia, imitación, etc.– de otros textos anteriores –literarios o no– en un nuevo texto. Toda intertextualidad implica, entonces, una transformación del texto «ajeno» que se inscribe en el propio texto. En este proceso, Calabrese pone de relieve el carácter intersistémico de toda intertextualidad:

En la iconología se la ha definido como «transmigración de las causas», es decir como estudio de las variaciones de una representación, que se entiende *siempre* tomadas de modelos precedentes (literarios o pictóricos) y transformadas simplemente por cada autor².

A partir de estas breves consideraciones teóricas, nos proponemos esbozar el análisis de las intertextualidades pictóricas en *La novia de Matisse*, novela del escritor español contemporáneo Manuel Vicent. Focalizaremos el estudio en la inclusión que Vicent hace, en su novela, del cuadro de Henri Matisse, *Le bonheur de vivre*, y de qué manera la concepción del arte de Matisse³, en general, se vincula con lo que Manuel Vicent cree que es la finalidad de la literatura.

La novela de Manuel Vicent lleva como título *La novia de Matisse*. Es la historia amorosa de Julia, la esposa del coleccionista de arte Luis Bastos, una mujer diagnosticada de leucemia aguda, que logra sobrevivir a los más nefastos pronósticos médicos gracias a la energía positiva que recibe estando en contacto con algunas obras de arte y, en especial, *La alegría de vivir* de Henri Matisse.

Julia, la protagonista, tendrá como amante a Michel Vedrano, un hombre sagaz que fue primero comerciante de antigüedades y luego deviene marchand y falsificador de piezas de arte, hasta que por un golpe de suerte se hace millonario. Por ese entonces, Vedrano conoce a la pintora Beppo, una inglesa de 65 años que en su juventud había sido modelo de Modigliani y que, finalmente, se casa con el artista tunecino Abdul Wahab. Vedrano entabla con Beppo una larga

amistad y por primera vez ella le habla de Matisse y de su modelo Antoinette que posó para el cuadro *Le bonheur de vivre*. Cuando Beppo la conoció, Antoinette ya no era esa adolescente desnuda que aparece en la parte izquierda del lienzo, arreglándose unas flores en el pelo con el torso arqueado. Era una mujer enferma de 45 años que se paseaba en estado lastimoso entre las mesas del café de la *Coupoie* de París.

Todo esto se lo cuenta, en la novela, el marchand a Julia. Vedrano también le dice que recuerda el dibujo que hizo Matisse de esa jovencita, dibujo que estuvo clavado en la puerta de un armario hasta que pasó la guerra y los norteamericanos entraron en París. Beppo también cuenta a Vedrano, y éste a Julia, historias de artistas que conoció cuando era joven. Habla de Picasso, Tristán Tzara y se refiere a Matisse como un señor. Le llamaban el Doctor no sólo por su prestigio sino porque pintaba cuadros que parecían quitar las penas a los espectadores: «Eran cuadros curativos».

En la novela también se nos dice que hacia 1906, Matisse recién terminado el cuadro *Le bonheur de vivre*, lo vendió a los hermanos Leo y Gertrude Stein, unos coleccionistas judíos que vivían en París. Se decía que el artista había convertido a la modelo Antoinette, con sólo 16 años, en su amante, con quien viajó al sur de Argelia para buscar sensaciones solares.

En síntesis, esto es lo que Vedrano narra a Julia. Además, gran parte de la acción de la novela se desarrolla en Sotheby's, en donde se realizará una subasta y los coleccionistas se sienten atraídos por un dibujo turbador de Matisse: el boceto de una adolescente desnuda, que parecía desperezarse y con las manos se arregla el pelo. Era un estudio de esa figura femenina que forma parte del cuadro *La alegría de vivir* cuyo bosquejo pertenecía a la colección Haas de San Francisco. La obra definitiva estaba en la Barnes Fondation. Toda la energía de la subasta estaba en el dibujo de Matisse, el boceto del desnudo aludido y que aparece a la izquierda del cuadro *Le bonheur de vivre*, como ya dijimos.

«Parece una obra menor, pero puede enloquecer a cualquiera», dice el narrador. Hay una descripción detallada de la subasta y cómo asciende el precio del boceto de Matisse hasta que lo adquiere el Sr. Segermann, a quien el marido de Julia se lo comprará y lo colgará en la habitación de huéspedes de su casa.

La novela termina con Vedrano y Julia haciendo el amor en el cuarto presidido por el boceto de Matisse y la plena certeza de que Julia está curada de su leucemia, porque como dice el narrador:

Julia había crecido por dentro a medida que el arte se le fue revelando y ya no podía entender nada del mundo sin esa emoción de la belleza.⁴

Indudablemente, con el simple resumen del argumento nos damos cuenta de que esta novela está tejida con los hilos del mundo de la pintura, de los marchantes y de los coleccionistas, un mundo en el que Manuel Vicent construye un laberinto fascinante regido por el poder de la belleza.

Vamos a considerar cómo el escritor valenciano realiza lo que Calabrese³ llama una traducción intersistémica, es decir la *transformación* operada del «texto» aludido –en este caso, el cuadro de Matisse– cómo «ingresar» en el sistema literario de la novela.

En primer lugar, debemos decir que la vinculación pintura-literatura la encontramos tanto en Matisse como en Vicent. El pintor francés ilustró los poemas de Mallarmé y más tarde los de Baudelaire y otros poetas.⁶ Por su parte, Manuel Vicent fue marchand en una época y conoció la seducción que ejerce ese mundillo de la comercialización de las obras de arte con unos seres refinados, absorbidos por la estética y cuyos ámbitos de circulación eran el café de *La Coupole*, *La Rotonde*, *Le Flore* o la *Brasserie Lipp* en París, lugares con existencia fuera de la ficción y que se mencionan en la novela.

En segundo término, existe una identidad histórica de obras y personajes vinculados con la plástica. Aparte del cuadro de Matisse que tiene una existencia propia fuera de la novela de Vicent, se citan a pintores y obras: Cézanne, Degas, Franz Hals, Van Gogh, Gauguin, Juan Gris, Vlaminck, Utrillo, Monet, por mencionar sólo a algunos. Es decir, se establece una cadena de conexiones traídas por las citas que nos remiten a la cultura de Manuel Vicent.

Por otra parte, una serie de acontecimientos narrados en la novela tienen también una entidad histórica. Así por ejemplo, sabemos que *Le bonheur de vivre*, único cuadro que Matisse expone en el Salón de los Independientes y que Signac desapruueba, es adquirido por Leo Stein,⁷

en cuya casa Matisse y Picasso se encontrarán por primera vez, hecho al que hace referencia la novela.

En tercer término, existe una identidad histórica de dos personajes importantes en la novela: las dos modelos, la de Matisse y la de Modigliani. Beppo que era inglesa y por los años 30 se casó en París con el pintor tunecino Abdul Wahab, fue gran amiga de Modigliani y también posó como modelo del escultor Brancusi, de Pascin, de Soutine, y del pintor Van Dogen.

En cuanto a la jovencita que supuestamente sirve de modelo en *Le bonheur de vivre* se trata de Antoinette Arnaud. Con respecto a este cuadro, Matisse le confesó a Francis Carco lo siguiente:

...el propietario del Moulin de la Galette invitaba a todos los pintores a garabatear en su local. Van Dongen era un prodigio. Perseguía a las bailarinas a la vez que las dibujaba...yo también me aproveché de la invitación... ¡Eran buenos tiempos! Debo decir que llevábamos la pintura en la sangre, que nos hubiéramos peleado por ella.⁸

Por esos años, Matisse era considerado el líder de los fauvistas y, además, en 1908 publica *Notas de un pintor*⁹ en donde destaca, entre otras cosas, la importancia de la composición –el arte de disponer de manera decorativa los diversos elementos–; «el dibujo ha de poseer una fuerza de expansión capaz de vivificar las cosas que lo rodean»; el color debe tender a servir a la expresión: «la elección de mis colores...se basa en el sentimiento, en la experiencia de mi sensualidad». Su interés por la figura humana le permite expresar el sentimiento religioso que tiene de la vida. Pero no se entretiene en detallar los pormenores de un rostro.

El cuadro –objeto-texto pictórico– que estructura y sostiene temáticamente toda la novela de Vicent es un Óleo sobre lienzo de 175 x 241 cm., en donde los colores saturados rojos, amarillos, naranjas, azules y verdes constituyen el marco que hace vibrar a unos cuerpos desnudos y en movimiento. Pero este cuadro es leído por Vicent en una zona de «fuerte visibilidad», como afirma Calabrese. Se trata del ángulo inferior izquierdo en donde una jovencita, de pie, parece desperezarse mientras se arregla el cabello con las manos. El resto del cuadro permanece, para el novelista español, en una zona ciega y blanca. La mirada se desplaza sobre la superficie izquierda del cuadro y toda la historia novelesca se concentra en ese personaje de Matisse. Esta imagen de la adolescente, de pie, que parece desperezarse, no es objeto de conocimiento ni de conceptualización sino que es una imagen con un relato implícito que produce placer. En la novela, el narrador «analiza» el cuadro en las dos fases señaladas por Louis Marin¹⁰: una factual, descriptiva y la otra significativa, interpretativa, que se consigue sobre la primera.

El título del cuadro constituye ya una descripción general del mismo. Es un cuadro con multiplicidad de imágenes que ocupan varias zonas del espacio, pero Vicent, como dijimos, focaliza todo en el boceto de esa adolescente como si se tratara de una imagen autónoma. Como dice Jacques Aumont: «La imagen sólo existe para ser vista por un espectador históricamente definido»¹¹.

Así como en el poema *Un coup de dès n'abolira jamais le hasard* de Mallarmé, la palabra pasa a ser un signo visual y un elemento plástico importante (la palabra diagramada como imagen), del mismo modo podemos afirmar que el boceto de esa joven que está en la parte izquierda de *Le bonheur de vivre* de Matisse pasa al sistema literario y se convierte en el núcleo narrativo de la novela de Vicent. El boceto de Matisse es la razón de ser de una historia en donde se dan cita la erótica del arte plástico –a través de la saturación de los colores puros, la ausencia de sombras, el desnudo femenino en movimiento– y la erótica del arte literario, en donde el escritor se detiene en la sensualidad de las imágenes, en la plasticidad de los gestos y de las miradas, en la embriaguez de los sentidos. La alegría y la despreocupación, en definitiva, la fiesta, es lo que campea en el cuadro de Matisse y en la novela de Manuel Vicent.

En una entrevista que Javier Ocho Hidalgo le realiza a Vicent en 1997, éste afirma:

La literatura es como el mar; el arte es también una sucesión de formas que se golpean a sí mismas; es como el fuego, como el aire, como los cuatro elementos, que son siempre, por una parte, inmutables, y por otra siempre cambiantes. La forma es

como la llama de una hoguera, permanentemente idéntica a sí misma pero siempre distinta. La forma es insondable.

Se pone en evidencia que tanto el arte de Matisse como la literatura de Manuel Vicent rechazan de manera fundamental el concepto utilitario del arte.

Mucho se ha hablado del poder curativo del arte gracias a la misteriosa energía que encierran las obras maestras. Baste recordar a Malraux en *La condition humaine* para quien el arte es una de las formas posibles de escapar al absurdo y darle un sentido a la vida. Para Manuel Vicent, el arte salva de la muerte, un arte que está -como el erotismo- más allá de la moral, de la política y de la ley.

Dentro del laberinto regido por el poder de la belleza, la adolescente que Matisse inmortalizó en *Le bonheur de vivre* será testigo, en la novela de Manuel Vicent, de la historia amorosa de una mujer que cambiará su destino al descubrir la belleza y el placer, en la contemplación y posesión de obras de arte.

Al principio de este trabajo, nos formulábamos algunas preguntas que, en parte, han sido respondidas en el transcurso del análisis de la novela del escritor español y del diálogo que éste mantiene con la obra de Matisse.

Podemos concluir afirmando que el campo de las artes plásticas y de la literatura son campos atravesados por la estética y, en consecuencia, por la filosofía. En tal sentido, toda indagación artística o interartística supone en mayor o menor medida una incursión en la percepción de la belleza. Es cierto que la literatura, las artes plásticas, la música están enraizados en lo inmanente, en el pigmento de una pintura, en la vibración de una cuerda, en la expresión de una frase. Pero, como afirma George Steiner¹², esos elementos combinados de cierta forma activan en el receptor un *continuum* entre temporalidad y eternidad.

Coincidimos con George Bataille cuando afirma que

Literatura, erotismo y felicidad son formas de lo sagrado, al igual que la miseria o la gloria, y permiten intuir lo sagrado en nosotros... eso que nos eleva por encima de todo para celebrar que estamos aquí, fuera de la ley y de las consecuencias ulteriores.¹³

Notas

¹ BAJTIN, M., *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989; GENETTE, G., *Palimpsestes: La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982; KRISTEVA, J., *Semiotiké: recherches por une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.

² CALABRESE, Omar, *El Lenguaje del Arte*, Bs.As., Barcelona, México, Ediciones Paidós, 1987.

³ Para H. Matisse hemos consultado MATISSE, Henri, *Escritos y consideraciones sobre el arte*, texto y notas establecidos por Dominique Fourcade, nueva edición revisada y corregida; texto original: *Écrits et propos sur l'art*, traducción de Mercedes Casanovas, traducción de las notas de la nueva edición a cargo de Lourdes Bassols, Madrid, Paidós Estética, 1.ª edición abril 2010, 398 pp.

⁴ VICENT, Manuel, *La novia de Matisse*, Bs. As., Alfaguara, 2000, p. 258.

⁵ CALABRESE, Omar, «La intertextualidad en pintura. Una lectura de los *Embajadores* de Holbein», *Cómo se lee una obra de arte*, Editorial Cátedra Signo e Imagen, 1999.

⁶ Toda la relación de Matisse con la poesía y la ilustración está consignada en *Henri Matisse. Escritos y consideraciones sobre el arte*, op. cit.

⁷ Mencionado en la biografía que establece Dominique Fourcade en *Henri Matisse. Escritos y consideraciones sobre el arte*, op. cit.

⁸ *Henri Matisse. Escritos y... op. cit.*, p. 164.

⁹ El texto «Notas de un pintor» está incluido en *Henri Matisse. Escritos y... op. cit.*, pp. 49-63.

¹⁰ «La descripción de la imagen: a propósito de un paisaje de Poussin», en *Análisis de las imágenes* (varios autores), traducción del francés por Marie Thérèse Cevasco, Barcelona, 1982.

¹¹ AUMONT, Jacques, «El papel de la imagen», en *La imagen*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1992, traducción del francés de Antonio López Ruiz, p. 207.

¹² STEINER, George, *Presencias reales. ¿Hay algo en lo que decimos?*, Barcelona, Ensayos/Destino, 1991 (Traducción Juan Gabriel López Guix), p. 275.

¹³ BATAILLE, George, *La felicidad, el erotismo y la literatura. Ensayos 1944-1961*, Bs. As., Adriana Hidalgo Editora, 2001, traducción del francés de Silvio Mattoni.

Palabra y construcción de la identidad en *Harry Potter and the Philosopher's Stone*

Lucas Gagliardi

UNLP

«[...] to the well-organized mind, death is but the next great adventure»

J. K. Rowling. *Harry Potter and the Philosopher's Stone*

El popular ciclo novelístico *Harry Potter* de J. K. Rowling puede resultar atrayente por motivos muy diversos; uno de ellos podría ser la sensación de «explosión lingüística» que producen estos textos. El lenguaje, el discurso parece invadir cada resquicio de su mundo, reapareciendo aquí y allá para recordarnos su importancia. En este universo encontramos hechizos en latín, referencias a la lengua de las serpientes, de los gigantes, de los duendes y otras criaturas que pueblan la fauna de las selvas imaginarias de la autora. Existen enunciados peligrosos en un diario maldito que cautiva a la gente y periódicos sensacionalistas igualmente manipuladores, cuentos relatados por bardos excéntricos y contraseñas que abren puertas secretas. De estas historias parece desprenderse todo un imaginario de la palabra.

Uno de los aspectos en que más se nota el lugar concedido por Rowling al lenguaje es en el desarrollo de su protagonista, Harry Potter. Estas novelas responden tanto a los lineamientos del relato de aventuras clásico como a los de la novela de formación (o *Bildungsroman*), por lo cual aparece en ellas una serie de elementos que se vuelven relevantes para el proceso formativo del personaje principal. En ese marco, este trabajo abordará la construcción de ese imaginario de la palabra prestando atención a un caso particular: la importancia que cobra mención del nombre del enemigo (Lord Voldemort) en ese proceso de desarrollo, puesto que la formación de la identidad incluye una batalla contra los temores codificados en el villano que en este caso también se extienden a su nombre. Veremos que en la primera novela de la serie, Harry debe superar la interdicción lingüística antes de pasar a comprender la naturaleza del mal que enfrentará en un futuro.

Para adentrarnos en esa indagación es necesario poner en consideración qué es lo que entenderemos por lenguaje en este trabajo: utilizaremos la visión que propone Lev Vygotski en sus trabajos sobre psicología evolutiva. Allí se sostiene que el lenguaje es un medio para apropiarse de la cultura; estaríamos hablando de un tipo de herramienta semiótica que el psicólogo ruso denomina *signo* y que permite al sujeto estructurar su pensamiento e interpretar lo que lo rodea, es decir, autorregular su interacción con el entorno (VYGOTSKI, 1979: 91). En relación con esto, el psicólogo considera que «En el desarrollo cultural del niño, toda función aparece dos veces: primero a nivel social, y más tarde, a nivel individual; primero *entre* personas (*interpsicológica*), y después en el *interior* del propio niño (*intrapsicológica*)» (VYGOTSKI, 1979: 94).

En *Harry Potter*, la consigna para el desarrollo personal es ser capaz de pelear con la palabra como una herramienta más. La identidad, así como el desarrollo intelectual, se consigue en una relación dialéctica con el otro (RIVIÈRE, 1988: 41) que va de la mano con un proceso de selección y reacomodamiento; en estas novelas, desarrollar una identidad supone, en el caso de Harry, abolir el poder negativo que el *otro* despliega sobre *uno* y habilitar la elección personal.

La problemática relación que estudiamos se presenta desde muy temprano en las novelas. En los capítulos iniciales de *Harry Potter and the Philosopher's Stone*, el personaje permanece recluido bajo el orden de la familia Dursley. Se nos anuncia desde los primeros párrafos que los Dursley tienen un secreto que no quieren develar (ROWLING, 2000: 7) y que la manifestación de

ese secreto (la verdadera naturaleza del muchacho y sus padres encapsulada en la palabra «mago») destruiría el poder la familia sobre Harry; es por ello que el narrador nos advierte «*Don't ask questions— that was the first rule for a quiet life with the Dursleys*» (ROWLING, 2000: 27).

Sin embargo, el protagonista comienza efectivamente su formación cuando se embarca en la «empresa del héroe», término acuñado por Joseph Campbell en su ensayo *El héroe de las mil caras* para referir al trayecto común que los protagonistas de relatos muy diversos deben transitar. En dicha jornada, el camino a transitar representa la progresiva maduración del personaje, quien se enfrenta a obstáculos y enemigos que revisten sus miedos. Este ciclo se repite en cada entrega de *Harry Potter* así como en la saga tomada en su conjunto (SOARES FARIA, 2008: 11), y por ello *The Philosopher's Stone* funciona como piedra angular, representando el combate contra los primeros fantasmas. El primero de los miedos que Harry debe superar en la jornada heroica es de índole lingüística: si en esta novela el personaje ingresa a un nuevo mundo como si fuera un recién nacido, el dominio del lenguaje será una de las primeras herramientas que deba adquirir para integrarse efectivamente a ese nuevo orden.

La primera batalla a librar lo enfrentará entonces con el temor a una palabra. Pero debemos preguntarnos cuáles son aquellas dimensiones del nombre propio «Voldemort» que representan una amenaza para el personaje principal de este relato.

El nombre del miedo

Con el discurrir de la serie, Rowling va completando una reconstrucción del pasado de Lord Voldemort y su imparable ascenso al poder. Observamos en ese trayecto –que va en paralelo al del Harry (SOARES FARIA, 2008: 98)– la constitución identitaria del antagonista. Voldemort, cuya ambición es ser capaz de superar la muerte, ha confeccionado una imagen de sí aprovechando el miedo que su poder despierta en la sociedad de los magos; para ello ha recurrido en simultáneo a la negación del nombre que le puso su madre antes de morir, como se expresa en el siguiente fragmento de *Harry Potter and the Chamber of Secrets*:

You think I was going to use my filthy Muggle father's name [Tom Marvolo Riddle] for ever? I, in whose veins runs the blood of Salazar Slytherin himself, through my mother's side? I, keep the name of a foul, common Muggle, who abandoned me even before I was born, just because he found out his wife was a witch? No, Harry. I fashioned myself a new name, a name I knew wizards everywhere would one day *fear* to speak, when I had become the greatest sorcerer in the world! (ROWLING, 1998: 231)¹.

Advertimos en este párrafo el relato genético de una identidad. En de este personaje no es posible considerar el sustantivo propio «Lord Voldemort» como un seudónimo acuñado por el personaje, pues la existencia original del personaje como Tom Marvolo Riddle ha sido obliterada por completo para el momento en que alcanza la cima de su poder; ese significativo original se ha vaciado al mismo tiempo que el personaje ha dejando de lado su humanidad. El nombre «Tom Riddle» se ha *disuelto* en algo que la *doxa* u opinión popular ha cargado a su vez con de temores y valores axiológicos.

Voldemort es un personaje definido por el vacío y la fragmentación como muchos villanos de la literatura fantástica. Al igual que aquellos, él es la *otredad* que representa la disolución, la anulación de lo que se considera natural; él mismo está construido en base al desmembramiento, pues ha lacerado su alma en siete partes al crear los horrocruxes, artefactos de magia negra que contienen porciones de su esencia (SOARES FARIAS, 2008: 77) y que de algún modo garantizan su permanencia en el mundo de los vivos. Su nombre original, por otra consecuencia de acciones mutilantes, se ha convertido en despojo que aterroriza a la comunidad mágica. Hacia la última novela de la serie, *Harry Potter and the Deathly Hallows*, Voldemort ha corrompido las instituciones políticas y culturales al tomar el poder político de la comunidad mágica; en su imparable invasión él reafirma su poderío al cubrir su nombre con un embrujo tabú que detecta a quienes se atreven a pronunciarlo. Por supuesto, los únicos que se atreverían a pronunciarlo son los representantes de la insurrección que han tenido que pasar a la clandestinidad.

En un desesperado intento por aminorar las influencias disolutorias del brujo, los magos se vieron forzados a crear una nueva forma de referirse a él. Paradójicamente, lo único que ha conseguido es acrecentar la representación del brujo como algo nebuloso, inasible y

omnipresente. La sociedad mágica recurrió al mecanismo de transferencia de significados conocido como *eufemismo* (CHAMIZO DOMÍNGUEZ, 2008: 35) creando así la paráfrasis «He-Who-Must-Not-Be-Named»². Al hacerlo quedó condenada al yugo de la interdicción lingüística, impidiendo alcanzar con sus palabras al referente; todo rodeo de esa paráfrasis solo *esparce* el sentido; ese nuevo signo fragmentado para referirse a Voldemort solo acrecienta el miedo a lo que se evita nombrar. Desde un primer momento, entonces, el nombre quedó elevado al estatuto de un tabú, de un elemento tan connotado que prescribe conductas posibles (ALLAN Y BURRIDGE, 2006: 1); más aún, la modalidad prohibitiva verbo «Must Not» refuerza el yugo que recae sobre el hablante. Existe otra paráfrasis referida al villano, «You-Know-Who»³, que está atravesada por la alianza que el miedo supone para los interlocutores inmersos en un saber común.

En el primer capítulo de *The Philosopher's Stone*, Albus Dumbledore, uno de los pocos que se atreven a hacer caso omiso del eufemismo (ROWLING, 2000: 18), desnuda la trampa en que ha caído el cuerpo social:

All this «You-Kow-Who» nonsense – for eleven years I have been trying to persuade people to call him by his proper name: *Voldemort*. [...] It all gets confusing if we keep saying «You-Know-Who». I have never seen any reason to be frightened of saying *Voldemort's* name. (ROWLING, 2000: 17-18)

Pero las razones para temer al nombre no solo se limitan al poder del personaje que sirve como referente, sino que pueden encontrarse también en evidencia etimológica. Se han señalado dos sentidos posibles a partir del estudio de sus morfemas constitutivos. Robert Michael MORRIS (2001: 9) descompuso la palabra en la voz anglosajona «volde» o «waulde» –que derivaría en verbos y sustantivos modernos como «will» y «would» relacionados con la voluntad– y el lexema francófono «mort», ‘muerte o muerto’; de esta forma, el villano se habría dado en llamar «Will of Death» (‘Voluntad de la muerte’). Otro análisis, de Philip Nel, considera que el nombre proviene del francés «vol de mort» o «voler de mort» (con traducciones aproximadas como ‘Volar de la muerte’, ‘Robar de la muerte’ y ‘Vuelo de la muerte’). Estos nombres tocan un tema culturalmente connotado que ni en el mundo de Harry Potter deja de ser un destino irreversible.

Voldemort resulta inasequible incluso para sus seguidores, los mortífagos o *Death Eaters* que lo llaman «Dark Lord» o «Señor Tenebroso»; mediante ese apelativo, se advierte que los mortífagos están constreñidos a hacer referencia solo a su poder como líder (MORRIS, 2001:10) – contenido en el título nobiliario «Lord»– o a su habilidad en las artes oscuras –el adjetivo «Dark»–, las dos cosas que admiran en él. Pero al no ser capaces de pronunciar su nombre tampoco pueden hacer referencia a su aparente poder sobre el ciclo de la vida. Quedan tan subsumidos ante él como el resto de la población.

Erradicar el miedo

En este contexto conflictivo se produce el ingreso de Harry a la comunidad mágica; a pesar de haber transcurrido once años sin la presencia del temido brujo el tabú aún persiste. En el transcurso de la jornada heroica, la aventura simbólica del héroe comienza con el «llamado sobrenatural» y quien con su aparición propicia esa convocatoria es el *mensajero* o *heraldo* (CAMPBELL, 2004: 54); este arquetipo está representado en *The Philosopher's Stone* por el guardabosque Rubeus Hagrid. Además de cumplir con esa función, Hagrid es quien propicia a Harry la iniciación sociocultural del protagonista, quien hasta entonces desconocía todo lo referido a su pasado y su herencia sobrenatural.

Los conocimientos que el emisario le transmite son principalmente lingüísticos: entre ellos se destacan la palabra «Hogwarts», que designa el colegio al que asistirá el muchacho y el término «muggle», que le permite separar las sociedades mágica y no mágica. En esa iniciación cultural Hagrid le transmite, además, un conjunto de valores asociados a los malestares y temores de una cultura, los cuales están codificados en el nombre del villano. Siguiendo la terminología de Vygotski, el emisario le entrega signos cargados que –lejos de ser neutros– están de una subjetividad que permiten a Harry regular su conducta a base de información codificada.

En el episodio al que nos referimos advertimos una fuerte renuencia del guardabosque a pronunciar o escribir el nombre de Voldemort y los rodeos que da para pronunciarlo solamente una vez (ROWLING, 2000: 63-64). Así, Hagrid hace partícipe a Harry del conocimiento *socialmente aceptado* que representa por el eufemismo «You-Know-Who»; ese conocimiento lo integra a una *cultura del temor*. Inmediatamente, el protagonista percibe la amenaza y se amolda a la interdicción corrigiéndose al preguntar qué había sido del brujo tenebroso tras perpetrar el asesinato de los Potter (2000: 66 y 99). Aún así, Hagrid también proporciona dos claves que ayudarán a erradicar los temores de Harry: por un lado, el guardabosque menciona que Dumbledore es el único a quien Voldemort teme, lo cual permitirá que el niño deposite su confianza en el director del colegio y siga sus consejos; por el otro, al pronunciar el nombre prohibido, Hagrid pone en marcha el proceso de organización de las nebulosas imágenes que afloran en los sueños del Harry:

Something very painful was going on in Harry's mind. As Hagrid's story came to a close, he saw again the blinding flash of green light, more clear than he has ever remembered it before – and he remembered something else, for the first time in his life – a high, cold, cruel laugh (2000: 65).

Por medio de esa vinculación metonímica, Harry comienza a organizar lentamente la representación de Voldemort en su mente.

Otra figura que asiste al personaje en su iniciación lingüístico-cultural es Ron Weasley, quien en ese sentido complementa la tarea de Hagrid. Ron confirma que la aprensión del guardabosque es compartida por muchos otros miembros de la comunidad mágica (2000: 111 y 118); así, la censura queda impresa sobre el protagonista y lo subsume en una disyuntiva: la necesidad de dar nombre a aquello que teme y adscribir al pensamiento de la *doxa* para integrarse a la sociedad:

He [Harry] was starting to get a prickle of fear every time You-Know-Who was mentioned. He supposed this was all part of entering the magical world, but it had been a lot more comfortable saying 'Voldemort' without worrying. (2000:119).

Gracias a la focalización de la voz narrativa vemos en este fragmento que sobre Harry es el poder de una interdicción que lo paraliza, interdicción socialmente motivada que acrecienta sus inquietudes. En este primer paso dado en compañía del Hagrid y Ron, el muchacho intenta amoldarse a la necesidad social para luego poder definir su identidad.

Posteriormente, las excursiones nocturnas de Harry por el colegio Hogwarts lo llevan a encontrarse con un elemento que se asemeja a las trampas del eufemismo: el perturbador espejo de Oesed, que sólo refleja los deseos más desesperados de quien se mira en él. Huérfano y solitario, Harry contempla en el espejo una reunión con sus padres y queda deslumbrado ante el prodigioso encuentro, pero también obsesionado con este (2000: 227 y 229). Ante este peligro, Dumbledore interviene y ayuda al niño para que comprenda la terrible naturaleza del espejo. El encuentro sirve como advertencia pues parece las imágenes de sus padres son signos ilusorios cuyos referentes han dejado de existir materialmente en el mundo real; esos signos guardan tanto peligro para Harry como el subyugarse ante el miedo representado por Voldemort.

El siguiente paso en el itinerario de Harry se produce con la incursión en el Bosque Prohibido; allí, Harry es rescatado por el centauro Firenze que lo ayuda a comprender el estado de las cosas. Por pertenecer a otra sociedad, el centauro no reconoce las mismas realidades como tabúes (CHAMIZO DOMÍNGUEZ, 2008: 45), en este caso el nombre que aterroriza a la comunidad mágica. Firenze, mediante una estrategia mayéutica, contribuye a que el muchacho pronuncie el nombre de aquel que está detrás de los incidentes en el colegio y encuentre la respuesta a varios enigmas. Con ese aval ajeno a su sociedad, Harry logra despejar parte de la interdicción que pesa sobre él y, en la escena siguiente, alude a su enemigo cinco veces en sin recurrir a la paráfrasis, enfrentándose a la censura que aún pesa sobre sus amigos Ron y Hermione Granger (2000: 281-282). La focalización del narrador, que toma a Harry como eje estructural, solo designa al enemigo mediante su nombre a lo largo de los últimos dos capítulos de la novela; con esto se nos da a

entender que la subjetividad de Harry se está asentando. Las pesadillas del protagonista, en consonancia, terminan de definirse y fijan a Voldemort en la figura aparecida en el bosque (2000: 284): en otras palabras, Harry está listo para el encuentro final con su némesis en las entrañas del castillo. Asistido por Hermione y Ron, atraviesa el «camino de las pruebas» (CAMPBELL, 2004: 94) que todo héroe debe franquear y llega frente a su enemigo. En esa confrontación, lo que se logra es aminorar el poder del arquetipo de la sombra que encarna el brujo tenebroso; si bien Voldemort no tiene un cuerpo propio y presenta como parásito del de uno de sus sirvientes, posee los rasgos faciales suficientes para que Harry pueda finalmente unir ese signo lingüístico a un referente. El episodio inicia a su vez el trayecto que restringirá definitivamente a Voldemort en la materialidad de un cuerpo, camino que alcanzará su clímax en *Harry Potter and the Goblet of Fire* con un ritual de magia negra.

Lo que Harry ha sobrellevado en esta aventura es el doble movimiento de la *kathábasis-anábasis*; en primera instancia se ha producido el descenso a las profundidades en un estado de identidad en proceso, habiendo recibido iniciación en los rituales de una sociedad y habiendo escuchado el contradiscurso de los centauros con respecto al tabú humano; en el segundo movimiento, el personaje ha ascendido en otro estado, con una identidad renovada, una subjetividad preparada tras la confrontación de su miedo.

La última parada en el recorrido se da en compañía de Dumbledore, quien hace florecer el germen que Hagrid había implantado en Harry al hablarle sobre el director del colegio. Así como Hagrid es la encarnación del arquetipo del mensajero y Voldemort el de la sombra, Albus Dumbledore funciona como el *mentor* en una de sus variantes: el *sabio* o *guía*. En la senda del héroe, el sabio es un auxiliar sobrenatural «que proporciona al aventurero amuletos contra las fuerzas del dragón que debe aniquilar» (CAMPBELL, 2004: 70), pero que solo ayuda a quienes han demostrado compromiso con su tarea (CAMPBELL Y MOYERS, 1999: 159-160). Dumbledore ya le había proporcionado a Harry un talismán importante para el desarrollo de su empresa, la capa de invisibilidad; no obstante, y teniendo en cuenta que el ciclo descrito por Campbell se da tanto en cada libro como a lo largo de toda la saga, la mayor contribución de Dumbledore en *The Philosopher's Stone* es el segundo amuleto que le entrega: el consejo. Así, mientras ambos repasan las circunstancias que llevaron a una nueva derrota de Voldemort y su sirviente, el temor de Harry, despertado por las inquietudes del reciente enfrentamiento, amenaza con volver a doblegarlo:

‘Sir?’ said Harry. ‘I’ve been thinking... I mean, You-Know-Who—’

‘Call him Voldemort, Harry. Always use the proper name for things. Fear of a name increases fear of the thing itself.’

‘Yes, sir. Well, Voldemort’s going to try other ways of coming back, isn’t he? I mean, he hasn’t gone, has he?’ (2000: 320)

En ese intercambio, el director lo insta, además, a ignorar el título «Lord» y nombrar directamente lo que más le aterra: el poder sobre la muerte sellado en el nombre, aquél que desestabiliza al protagonista. Con todo esto, Harry encuentra un nuevo camino entre múltiples encrucijadas, camino que lentamente le permitirá comprender la naturaleza de la muerte como lo hacen Dumbledore y el alquimista Nicholas Flamel para así poder efectuar la caminata final por el Bosque Prohibido en *Harry Potter and the Deathly Hallows*.

Conclusión

A lo largo de la saga *Harry Potter* el protagonista va construyendo la imagen de su enemigo. En la novela inicial del ciclo, Harry realiza los primeros pasos de su itinerario abandonando las inseguridades que le despierta un nombre para poder hacer frente a una amenaza. La forma de desbaratar este temor es aquí, como en el caso de muchos hechizos, pronunciar la palabra correcta en la ocasión indicada. Sólo se puede enfrentar a su némesis

anclando correctamente la referencia para limitar el alcance negativo de una porción de la realidad. Nombrar su mayor miedo, Voldemort, es entonces establecer la relación lengua- mundo constituyéndose a uno mismo a través del lenguaje dominado. Así se gana la individualidad, pues el hablante, al proferir la palabra en voz alta, demuestra a la sociedad la adopción de un conjunto de valores, creencias y el rechazo de otras que lo diferencian del resto; se conforma así una subjetividad preparada para enfrentar el terror que despierta la persona tras el nombre. Como le dirá Dumbledore a Harry sobre el final de *The Chamber of Secrets*, uno es lo que es por sus elecciones; y podemos agregar que cada uno es responsable de sus palabras.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía de la autora

- ~ROWLING, J. K., *Harry Potter and the Chamber of Secrets*, Londres, Bloomsbury, 1998.
- ~ROWLING, J. K., *Harry Potter and the Philosopher's Stone*, Londres, Bloomsbury, 2000.

Bibliografía teórica y crítica

- ~ALLAN, Keith y Kate BURRIDGE, *Forbidden Words. Taboo and the Censoring of Language*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 2006.
- ~CAMPBELL, Joseph y Bill MOYERS, *The Power of Myth*, Nueva York, Random, 1998.
- ~CAMPBELL, Joseph, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- ~CHAMIZO DOMÍNGUEZ, Pedro J., «Tabú y lenguaje: las palabras vitandas y la censura lingüística», *Thémata. Revista de filosofía*, N° 40, 2008, pp. 32–46. Disponible en <institucional.us.es/revistas/revistas/themata/pdf/40/Chamizo.pdf>. Consulta: 28 de junio de 2011.
- ~HOPKINS, Liza, «Harry Potter and the Acquisition of Knowledge», en Anatol, Giselle (ed.), *Reading Harry Potter: Critical Essays*, Westport, Praeger, 2003, pp. 24–25.
- ~MORRIS, Robert Michael, «The Function and Etymology of Proper. Nouns in the Work of J.K. Rowling», 2001. Disponible en <www.fallen-angel.co.uk/wp-content/uploads/essaypdfs/harrypotter.pdf>. Consulta: 30 de junio de 2011.
- ~NEL, Philip, *Rowling's Harry Potter Novels: A Reader's Guide*, Nueva York, Continuum, 2001.
- ~RIVIÈRE, Ángel, *La psicología de Vygotski*, Madrid, Visor, 1998.
- ~SOARES FARIA, Paula, *The Journey of the Villain in the Harry Potter series: An Archetypal Study of Fantasy Villains* (Tesis de Maestría en Letras), Minas Gerais: Universidad Federal de Minas Gerais, 2008. Disponible en formato pdf en: <http://hdl.handle.net/1843/ECAP-7LQEGY>. Consulta: 2 de junio de 2011.
- ~VYGOTSKI, Lev, *El desarrollo de los procesos psicológicos superiores*, Barcelona, Crítica, 1979.

NOTAS

¹ El destacado es mío.

² Traducida al español como «Innombrable» en las ediciones de Salamandra, con una evidente pérdida del carácter parafrástico. En algunas ediciones a cargo de Emecé se tradujo el eufemismo por «Aquel-Que-No- Debe-Ser-Nombrado»

³ Traducida al español como «Quién Tú Sabes» en algunas versiones de Salamandra. Los criterios de traducción respecto de estas paráfrasis, como se advierte, no han sido homogéneos.

Historia y Literatura en Walter Benjamin, una aproximación metodológica

Laura Gavilán

UBA

Introducción

Este trabajo se inscribe dentro de un proyecto de investigación¹ mayor que se interroga acerca de la relación entre el campo de la literatura y la política en un momento histórico determinado por la recepción en Inglaterra de los acontecimientos de la Revolución Francesa. Más precisamente, se propone investigar el impacto en la literatura inglesa del debate político generado por la Revolución en el período comprendido entre 1790 y 1800. El análisis recorta un corpus poético que corresponde a un grupo de autores que posteriormente la crítica literaria denominó «románticos» (Blake, Coleridge, Southey y Wordsworth) en cuya producción aparecen procesos de apropiación y transformación de conceptos y esquemas de interpretación, así como modos de representación, provenientes del debate político inglés que inaugura en 1790 *Reflections on the Revolution in France* de Edmund Burke. La hipótesis principal intenta iluminar, por medio de la articulación entre ambos campos, los caracteres incipientes y, a la vez, fundamentales que darán lugar a los romanticismos y contrarromanticismos de la primera mitad del siglo diecinueve.

Desde esta perspectiva, mi propuesta aquí es establecer un acercamiento teórico- crítico que problematice y, a su vez, pueda esclarecer algunas de las cuestiones centrales inherentes al aspecto metodológico adecuado para aquella investigación. En la medida en que resulta fundamental determinar los criterios a partir de los cuales sea posible explorar los modos de representación de la historia en la literatura, creo que las reflexiones de Walter Benjamin acerca de la relación entre historia y obra de arte pueden ayudar a formular y delimitar un modo de abordaje. De esta manera, me interesa analizar la especial posición de Benjamin en cuanto lector crítico de los medios a través de los cuales podemos conocer el pasado. Un pasado que, si bien en nuestro caso adopta la forma de la literatura, requiere ante todo y, especialmente en el caso de Benjamin, de una reflexión superadora de los límites de la representación literaria, es decir que la ponga en crisis mediante un cuestionamiento inicial acerca del modo en que se produce y transmite el conocimiento de dicho pasado. Debemos tener en cuenta, a su vez, el carácter irreparable que para Benjamin posee el pasado, es decir que su relación con el presente no se ajusta a la idea de una culminación producida por un proceso continuo en el que lo que ha sido puede ser recuperado como resultado de una identidad. Por el contrario, debe ser entendido como pérdida, como algo ajeno, que es posible reconocer solo bajo la forma del extrañamiento².

En cuanto al vínculo específico entre literatura e historia, si bien el problema de la representación en el arte ocupa un lugar central de la producción benjaminiana en su conjunto, considero que el planteo que funda y estructura aquella centralidad en torno al tema se halla en *El origen de 'Trauerspiel' alemán*³, en particular porque allí convergen la cuestión del método de la investigación, la relación entre forma e idea y el carácter peculiar que adopta el vínculo entre obra de arte e historia. Sin embargo, los motivos de este son, a su vez, un retorno a las preocupaciones que determinan dos textos anteriores: *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán* y 'Las afinidades electivas' de Goethe. Por tal motivo, el análisis de los modos de representación de la historia en la obra de arte estará sujeto en gran medida a las observaciones y reflexiones presentes en las obras mencionadas.

La obra de arte y la filosofía

En su análisis sobre los escritos de Friedrich Schlegel y Novalis⁴, Benjamin había dejado establecidos los fundamentos filosóficos del Romanticismo de Jena a partir de Fichte y su idea de «pensamiento reflexivo». La motivación era rescatar históricamente aquel romanticismo temprano con el fin de devolverle a la crítica una significación que parecía haber perdido. El principio reflexivo de Fichte aseguraba así un concepto de crítica entendido como medio de reconocimiento de la idea de arte y la realización de esa idea. La crítica se redefinía ahora como conocimiento inmanente de la obra de arte. De modo que el arte alcanza su consumación en una relación reflexiva absoluta entre sí mismo y su crítica.

Este fundamento filosófico perdura en la enunciación posterior de *El origen del 'Trauerspiel' alemán*, aunque no sin nuevas inflexiones, cuando se sostiene la necesidad de cuestionar los procedimientos a través de los cuales la propia filosofía intenta expresarse. Aquí, Benjamin señala una diferencia radical que existe entre conocimiento y verdad. De modo que, desde la filosofía del arte, el núcleo de la crítica a la lectura sobre el *Trauerspiel* alemán reside en su incapacidad, consciente o no, para acceder a una verdad que dé cuenta de esta forma sin que a esta le sea impuesta ninguna clase de dominio que socave su propio contenido de verdad. De esta manera, verdad y forma se corresponden de un modo único, que excluye toda intención, es decir, toda posibilidad de posesión: «El método que para el conocimiento es un camino apto para obtener –aunque sea engendrándolo en la conciencia– el objeto de la posesión, es para la verdad exposición de sí misma, dado por tanto con ella en cuanto forma».⁵ Si la filosofía se propone como exposición de la verdad, debe atender al ejercicio de dicha forma. Pero Benjamin afirma que la verdad no puede ser revelada directamente, por lo tanto, a diferencia de la doctrina, el tratado filosófico permite la exposición como el elemento principal del método. Con la exposición, el tratado asume la forma de una interrupción, es decir que admite el rodeo y el acto de recomenzar sobre lo mismo. La preocupación sobre el acercamiento al objeto de investigación, o dicho más precisamente, acerca de los supuestos inscritos en la relación sujeto-objeto, ya aparece, aunque sin la densidad teórica del «Prólogo epistemocrítico», pero con la misma complejidad que impone el problema, en *Las afinidades electivas» de Goethe*. Allí, por ejemplo, Benjamin expresa su impugnación a la tradición crítica literaria de Goethe, en particular a la lectura realizada por Gundolf, que parte solo de un interés por «establecer una norma» en el autor y que recae en lo que él llama un «pensamiento mítico»⁶ gracias al cual toda pregunta e indagación acerca del contenido de verdad de una obra le son negados.

Benjamin explicita en este trabajo la gran distinción de la que partirá luego su análisis sobre el *Trauerspiel* entre el «contenido objetivo» y el «contenido de verdad»⁷ de la obra de arte. La diferencia, tanto en uno como en otro trabajo, ayuda a definir la especificidad de la tarea de la crítica, no solo en relación con la obra de arte sino además en relación con su historicidad. Respecto de la crítica, se advierte que si, en efecto, su tarea reside en la búsqueda del contenido de verdad, esta solo será posible a partir de la observación y el análisis de los *realia* de la obra, ya que la verdad de una obra de arte se halla inmersa en su contenido objetivo. Dicha articulación entre ambos aspectos de la obra pone de manifiesto el postulado principal para una teoría de la literatura, la cual debe partir inevitablemente de un abordaje de los materiales⁸. Ahora bien, la verdad a la que Benjamin refiere supone una conexión particular de la obra de arte con la filosofía a partir de «el ideal del problema», es decir con aquella pregunta imposible de formular que podría dar cuenta de la totalidad de la filosofía. Sobre este vínculo afirma: «hay configuraciones sin embargo que, sin ser pregunta, tienen con dicho ideal del problema la afinidad más profunda. Dichas configuraciones son las obras de arte». Si en *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán* Benjamin había puesto en el centro de su análisis el carácter inmanente de la crítica en la obra de arte, en el ensayo sobre Goethe postula su propio concepto de crítica mediante la articulación de los contenidos mencionados.

Benjamin introduce la noción de lo «inexpresivo» estableciendo una conexión con el modo en que se presenta la cuestión de la belleza en *Las afinidades electivas* de Goethe. Se propone,

entonces, una reconsideración de la teoría platónica de la belleza que, al colocar en el centro el problema de la apariencia, rechaza de conjunto las aproximaciones de la estética filosófica en torno a lo bello⁹. El vínculo entre la obra de arte y la filosofía, aquí, ya no está dado ni por la dependencia de una con la otra, ni por ningún otro elemento ajeno a ella. Lo que está claro, además, es que el contenido de toda obra de arte jamás procede de un ámbito externo a la propia obra. Es decir que, en contra del concepto de belleza como apariencia de una esencia, Benjamin considera a la apariencia de un modo tal que ya no puede ser entendida como una representación de una esencia ausente. Por lo tanto, lo que la obra de arte pone de manifiesto es «la virtual formulabilidad de su contenido de verdad como problema filosófico supremo»¹⁰. Pero dicha formulabilidad es virtual, precisamente porque resulta del carácter paradójico de la expresión. Lo «inexpresivo», —«al ser categoría del lenguaje y del arte, pero no de la obra o de los géneros»¹¹— como aquel poder del lenguaje que en su interrupción o, si se quiere, en su negación presenta al mismo tiempo aquella verdad que se manifiesta en las configuraciones artísticas, asegura por tanto su fundamentación para la teoría literaria y del arte en general.

Así como lo inexpresivo, que Benjamin define por medio de una cita de Hölderlin¹², surge de la forma lírica de sus himnos, en Goethe «surge la belleza hasta el límite de lo que puede resultar aprehendido en la obra de arte»¹³. Aquella «indesvelabilidad» que corresponde al lenguaje como también al arte, en estas no puede presentarse nunca en palabras, sino solo en la representación¹⁴. Debemos, en primer lugar, comprender la idea de «indesvelabilidad» en tanto misterio cuya condición es precisamente la de hacer «visible su misterio»¹⁵. En el mismo sentido consideramos, en segundo lugar, que debemos entender la noción de lo inexpresivo. En este punto, resulta necesario recurrir a la concepción benjaminiana del lenguaje, ya que lo inexpresivo, para Benjamin, solo puede ser pensado como condición de un lenguaje que se define *en* su naturaleza expresiva y no *por* ser un mero medio de intercambio¹⁶. A la luz de esta relación con el lenguaje, se explica entonces la razón por la que la elección de un método está altamente comprometida con la justificación de lo que se propone como conocimiento. La tarea de la crítica, entonces, no es levantar el velo de la apariencia para mostrar un contenido oculto de la obra, es decir, «ésta no debe alzar el velo, ya que sólo mediante su más preciso conocimiento como velo podrá por fin alzarse a la verdadera contemplación de lo que es bello»¹⁷. Esta relación entre verdad y belleza alcanza, en el «Prólogo epistemocrítico» de *El Origen*, su mayor grado de complejidad porque allí Benjamin explicita las consecuencias que este vínculo supone no solo para la concepción de obra de arte y para la crítica, sino por sobre todo, anclada en su teoría acerca del lenguaje, para el conocimiento. La famosa sentencia de que «la verdad no es desvelamiento que anule el misterio, sino revelación que le hace justicia»¹⁸ se dirige de manera directa a la impugnación de los métodos de investigación que, como en el caso del *Trauerspiel*, han impedido una exploración crítica de su forma «reveladora de nuevas conexiones no entre el moderno crítico y su objeto, sino en el interior del objeto mismo»¹⁹.

Historia y obra de arte

El método, que como dijimos antes, requiere de un nuevo modo de abordar el vínculo entre forma e idea, permitiría entonces un análisis de la forma del *Trauerspiel* que alcance una comprensión distinta de la particular relación entre historia y obra de arte. Sobre este punto, conviene volver a algunas cuestiones que Benjamin había planteado en el ensayo sobre Goethe. La imagen del paleógrafo como símil del crítico²⁰ expresa, en primer lugar, el modo en que contenido de verdad y contenido objetivo se modifica históricamente:

Contenido objetivo y contenido de verdad, unidos en su período temprano, aparecen separándose con la duración de la obra, porque el último se mantiene siempre igualmente oculto cuando despunta el primero.²¹

De manera tal que toda crítica posterior necesita de la tarea del comentario, es decir, del análisis del contenido objetivo. En segundo lugar, aquella metáfora del paleógrafo, así como la del alquimista, resultan significativas para desentrañar la naturaleza del vínculo entre crítica y

perspectiva histórica. Si por un lado es la historia la que se encarga de asegurar la permanencia de aquel contenido de verdad existente en toda obra significativa, por otro lado, solo a la crítica, engendrada por la propia historia de las obras, le está reservada la tarea de hallar aquella verdad. Lejos de perjudicar, la distancia histórica de las obras frente a la crítica le da a esta su justificación. Desde la misma perspectiva, considera el modo peculiar en que la crítica está ligada a lo biográfico: «para el escritor, la representación de los contenidos objetivos es el enigma cuya solución debe buscar en la técnica. Pero qué significado último tienen estos hubo de escapársele a él mismo tanto como al espíritu de la época»²². Es decir que, si mediante el análisis de la técnica podemos arribar al modo de representación en que se nos ofrece el contenido objetivo de una obra literaria pero no su contenido de verdad, esto se debe a que en la obra subyacen elementos «precomprensivos», podría decirse, imposibles de reconocer para el autor y para sus contemporáneos y que solo la distancia histórica de una crítica emancipada de aquellos supuestos será capaz de advertir. Pero la solución de rigor que podría ofrecer la historia de la literatura resulta a todas vistas una vía desacertada para Benjamin. La entidad histórica de una obra de arte no es ni «derivación» ni «producto», por el contrario, solo puede ser pensada de acuerdo con su forma y a partir de la interpretación²³. En 1923, Benjamin explica la naturaleza de las obras de arte y su vínculo con la historia, en una carta a Florens Rang, en los siguientes términos:

Lo cierto es que la historicidad específica de las obras de arte no puede ser revelada en la «historia del arte» sino sólo en la interpretación. Pues en la interpretación, las relaciones entre las obras de arte aparecen como atemporales (eternas) aunque no sin relevancia histórica.²⁴

En este mismo sentido se expresa Benjamin cuando afirma, hacia el final de *El Origen*, que «el *Trauerspiel* alemán propio del Barroco aspira a una interpretación»²⁵. Es decir, una interpretación que solo es posible, en primer lugar, con el abandono del enfoque historicista y en segundo lugar, por medio de un concepto de crítica apartado de la concepción romántica y definido como «mortificación de las obras»²⁶. De manera tal que la crítica ya no cumpliría su tarea sobre aquello que aún vive, sino por el contrario, sobre los «escombros», sobre las obras en tanto ruinas. Solo entonces, podría manifestarse su capacidad redentora. De modo que aquí, el problema de la representación histórica no puede resolverse en la determinación de una forma especial en que el *Trauerspiel* representa la historia, sino ante en el modo en que este presenta una experiencia de la historia.

Con este propósito, establece una diferencia fundamental entre la tragedia clásica y el *Trauerspiel* confrontándolos a partir de la filosofía de la historia:

El contenido de éste [*Trauerspiel*], su verdadero objeto, es la vida histórica tal como se la representaba en aquella época. En eso se diferencia de la tragedia. Pues su objeto [el de la tragedia] no es la historia, sino el mito, y lo que confiere el status trágico a las *dramatis personae* no es el estamento –la monarquía absoluta–, sino la época prehistórica de su existencia –el pasado histórico.²⁷

Benjamin define al *Trauerspiel* alemán como una forma única surgida en tanto expresión de una época caracterizada por un cambio radical en las expectativas religiosas que tiene efectos, por consiguiente, en la política, la economía y la filosofía. Es decir, que la clave de lectura del Barroco alemán se halla en el estrecho vínculo que la forma artística posee con el proceso de secularización iniciado por la Reforma y con las formas represivas impulsadas por la Reforma Cristiana. Así, mientras que en la tragedia de la Edad Media, la historia universal, se presenta como historia de la salvación donde los acontecimientos mundanos son únicamente puestos para representar «etapas del camino a la salvación», en el *Trauerspiel*, entendido como drama cristiano secularizado, las «acciones históricas ya no aspiran a integrarse al flujo del proceso de salvación»²⁸. La ausencia de la escatología, antes que en los temas del drama, se manifiesta en su estructura como una transposición de lo temporal a lo espacial: «como en otras esferas de la vida barroca, aquí es determinante la transposición de unos datos en origen temporales a una

impropiedad y simultaneidad espaciales»²⁹. Esta especial determinación del *Trauerspiel* alemán es la que hasta el momento ha ignorado la crítica³⁰.

Pero es con la descripción reflexiva de la alegoría barroca como pieza fundamental para entender el *Trauerspiel* que Benjamin exhibe el carácter doble y a la vez indisoluble de su análisis. Junto a la historicidad de la forma artística expone las razones históricas por las que la crítica ha sido incapaz de entenderla. Este último punto, en particular, despliega todas sus correspondencias con el prólogo, ya que la base sobre la que Benjamin reinterpreta la alegoría se halla en aquella impugnación inicial al método doctrinal en el que forma e idea son meras representaciones derivadas de una en la otra. De ahí, entonces, el que la alegoría implique tan solo una relación convencional entre imagen y significado³¹; por el contrario, la alegoría debe entenderse como expresión, «tal como es sin duda el lenguaje, y también la escritura»³². La alegoría ya no es una forma de representación entre otras sino que revela el carácter antagónico de toda significación propio del arte. En otras palabras, es a la vez representación y presentación de una interrupción de las relaciones entre contenido y modo de expresión: «La alegoría es ambas cosas: convención y expresión; y las dos son por naturaleza antagónicas».³³

A este antagonismo que asegura la imposibilidad de fijar un significado, propio de la alegoría, Benjamin le incorpora la interpretación de los materiales del pasado y el carácter constructivo de la alegoría barroca. En este sentido, luego de puntualizar, por medio de su carácter temporal, la diferencia entre alegoría y símbolo –si el último nos devuelve a un estado de armonía tranquilizadora, la alegoría, en cambio, nos asegura la imposibilidad de reconstruir dicho estado–, describe la específica interconexión entre naturaleza e historia en la alegoría barroca, haciendo hincapié en la dialéctica religiosa de su contenido. Si antes la alegoría medieval se dirigía a explicar la «historia mística de la naturaleza», en el Barroco, específicamente en Alemania, la naturaleza aparece considerada desde la caducidad, la destrucción, la muerte, debido al retorno a un estado de la naturaleza que ahora se presenta privado de la gracia divina.

Con el *Trauerspiel* la historia entra en escena, en tanto escritura. La naturaleza lleva escrita en el rostro la palabra historia con los caracteres de la caducidad. La fisonomía alegórica de la historia-naturaleza que escenifica el *Trauerspiel* está presente en tanto ruina. Pero con la ruina, la historia se redujo sensiblemente a escenario. Y así configurada, la historia no se plasma como proceso de una vida eterna, sino como decadencia incontenible. La alegoría se reconoce en ello mucho más allá de la belleza. Las alegorías son al reino de los pensamientos lo que las ruinas al reino de las cosas. De ahí el culto barroco a la ruina.³⁴

Nos interesa destacar, en primer lugar, la especial atención con que Benjamin intenta reelaborar la noción de tradición que opera en la alegoría barroca. Ya que aquí se juega su carácter constructivo, es decir, el modo en que dicha forma toma los materiales del pasado, los descompone y los construye en una disposición nueva. Con ello, y en segundo lugar, es necesario volver a la categoría de origen que Benjamin opone a la de génesis, cuya problematicidad se postula en el «Prólogo epistemocrítico». En la afirmación de que el origen es una categoría histórica se pone en cuestión la relación entre pasado y presente. Si «el origen no designa el devenir de lo nacido, sino lo que les nace al pasar y al devenir», lo que se cuestiona es la posibilidad de una transmisión del pasado lineal y continua. Debemos mencionar, en este punto, que la impugnación al carácter teleológico de la historia se apoya en la solución teológica que le provee la cábala y el mesianismo judío como aparato teórico propicio para la interpretación alegórica³⁵. En este sentido, es posible la noción de un origen en el presente en tanto verdad que se produce en la historia.

De modo tal que la estricta afinidad entre una forma y su historicidad nunca podrá ser descubierta si la crítica no acepta transformar el modo en que entiende el contenido de una obra:

La estructura y el detalle se hallan siempre cargados de historia. El objeto de la crítica filosófica es demostrar que la función de la forma artística es este justamente: convertir en contenido de verdad los contenidos fácticos históricos que se hallan en la base de toda obra significativa³⁶.

Algunas consideraciones finales

No he intentado ajustar las reflexiones y preocupaciones que presentan los textos de Benjamin para producir una pretendida cohesión entre ellos, ni tampoco he buscado aplicarlas sin solución de continuidad en un análisis posterior. Mi interés, por el contrario, se halla en la formulación de nuevos interrogantes que amplíen los modos en que dialoga la literatura con otros campos como el político y el histórico y que, sin embargo, no desatienda la especificidad de lo literario. Solo desde esta perspectiva y bajo los condicionamientos metodológicos propuestos por Benjamin, podremos, por ejemplo, pensar cuál podría ser el impacto del concepto de tradición y, en nuestro caso, el modo en que la literatura del siglo diecinueve lo desarrolló para explicar el pasado y establecer un programa literario como el Romanticismo inglés de fines del siglo dieciocho y principios del diecinueve. Además, si es posible advertir la efectiva intervención política de la literatura en la escena cultural, debemos entonces asegurarnos de la complejidad que ese vínculo supone. Afirmar, por ejemplo, que la literatura inglesa que corresponde a la primera década pos-revolucionaria es una reacción a sus circunstancias históricas pone en peligro su propia condición. Pero tampoco es posible desentenderse de ellas. Sin embargo, una investigación que se propone responder a «en qué sentido la literatura inglesa de fines del siglo dieciocho y principios del diecinueve es un producto y una parte de la experiencia social»³⁷, sin cuestionar los procedimientos y metodologías que comprometen su corpus, sus temas y todos los elementos formales que la integran puede correr el riesgo de quedar reducida a un análisis estéril o, en el mejor de los casos, a un excelente trabajo comparativo.

Más allá de si el concepto de alegoría en Benjamin deba aplicarse únicamente a la literatura del barroco o que haya sido pensado para referirse a las obras de vanguardia,³⁸ lo que nos interesa aquí es estimar su alcance para una teoría de la literatura que se asuma condicionada históricamente. De esta cuestión a la inevitabilidad de repensar una teoría de la literatura en términos de una lectura política del pasado, hay solo un paso. A su vez, el problema acerca del lugar que el arte ocupa en la historia cultural y, además, el lugar que merece en la historia una historia cultural, ciertamente no parece haber alcanzado una respuesta a muchos de los planteamientos expresados en *El origen del 'Trauerspiel' alemán*³⁹ y que se prolongarán, por ejemplo, en la función teórico-crítica que Benjamin le dará a la alegoría inscrita a posteriori en su materialismo histórico.

Bibliografía

- ~AGAMBEN, Giorgio, *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*, trad. Silvio Mattoni, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007.
- ~BENJAMIN, Walter, «'Las afinidades electivas' de Goethe», en *Obras. Libro I, volumen I*, Madrid, Abada editores, 2006.
- «El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán», en *Obras. Libro I, volumen I*, Madrid, Abada editores, 2006.
- «El origen del 'Trauerspiel' alemán», en *Obras. Libro I, volumen I*, Madrid, Abada editores, 2006.
- «Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos», en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos, Iluminaciones IV*, trad. Roberto Blatt, int. y selección Eduardo Subirats, Madrid, Taurus, 1999.
- «Sobre el concepto de historia», en *Dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre historia*, trad., introducción y notas de Oyarzún Robles, Pablo, Santiago de Chile, Universidad Arcis y LOM, 2000.
- *The Correspondance of Walter Benjamin 1910-1940*, Chicago, University of Chicago Press, 1994.
- ~BÜRGER, Peter, *Teoría de la vanguardia*, trad. Jorge García, Barcelona, Península, 1987.
- ~BUCK-MORSS, Susan, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*, Madrid, Visor, 1995.

- ~BUTLER, Marilyn, *Romantics, Rebels and Reactionaries. English Literature and its Background 1760-1830*, Oxford, Oxford University Press, 1981.
- ~CAYGILL, Howard, «Walter Benjamin's concept of cultural history», en *Cambridge Companion to Walter Benjamin*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.
- ~EAGLETON, Terry, *Una introducción a la teoría literaria*, trad. José Esteban Calderón, México, Fondo de Cultura Económica, 2009.
- ~MIESZKOWSKI, Jan, «Art forms», en *Cambridge Companion to Walter Benjamin*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.

Notas

¹ «Revolución y Romanticismo. Apropiaciones y transformaciones literarias del discurso político en Inglaterra. 1790-1800».

² La completa o, si se quiere, más directa formulación de la crítica a la representación de la historia como continuidad, como reacción o como progreso y la consiguiente demanda de una redefinición del concepto de historia aparecen posteriormente en su trabajo «Sobre el concepto de historia», en *Dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre historia*. Trad., introducción y notas de Oyarzún Robles, Pablo. Santiago de Chile, Universidad Arcis y LOM, 2000.

³ BENJAMIN, Walter, *Obras. Libro I, volumen I*, Madrid, Abada editores, 2006. Todas las citas de los tres textos que a continuación se mencionan corresponden a esta edición.

⁴ Específicamente, los textos del Lyceum, Athenäum y Charakteristiken und Kritiken y las posteriores Lecciones Windischmann de F. Schlegel y aquellos fragmentos de Novalis que tratan sobre el concepto de crítica.

⁵ *Ibíd.* p. 225.

⁶ Es decir, aquel pensamiento en el que la pregunta por la verdad queda destruida, Benjamin recurre a una imagen espacial para describir la precariedad de este pensamiento: «una selva virgen en la que como simios parlanchines las palabras van de ampulosidad en ampulosidad únicamente para no tocar el suelo, algo que delata que de hecho no se tienen en pie, a saber, en el logos, donde deberían mantenerse y rendir cuentas». *Ibíd.* p. 173.

⁷ En *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán* Benjamin ya alude a este contenido que le permitiría a la crítica hallar la significación de la obra de arte sin recurrir a sus meras propiedades estéticas, pero lo expresa bajo los mismos términos que utilizaron los románticos, es decir como «el núcleo prosaico» de la obra: «La legitimación de la crítica, que afronta a ésta en tanto que instancia objetiva de toda producción poética, consiste justamente en su naturaleza prosaica. La crítica es la exposición del núcleo prosaico que hay en toda obra». *Ibíd.* p. 107.

⁸ La presencia del pensamiento metafísico es aquí ineludible, también, como haremos referencia más adelante, podemos leer el modo en que impacta la ruptura que produjo el neokantismo en las ciencias del espíritu. Pero es ineludible confrontar este carácter doble de la obra de arte, su contenido material y su contenido de verdad, con la posterior discusión en torno a la interpretación marxista de la cultura. Así lo señala Agamben cuando refiere al debate Benjamin-Adorno, conectando esta etapa del pensamiento benjaminiano con la que corresponde a los trabajos sobre Baudelaire: «La relación entre el contenido fáctico y el contenido de verdad que se describe aquí ofrece el modelo de lo que desde la perspectiva benjaminiana podría ser la relación entre estructura y superestructura» en AGAMBEN, Giorgio, *Infancia e historia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007, p. 184.

⁹ Jan Mieszkowski resume muy claramente la reorientación filosófica que Benjamin intenta darle a las consideraciones estéticas en torno a lo bello: «Such a beauty is neither the perceptible manifestation of truth (Neoplatonism), the symbol of the morally good (Kant), nor the sensible appearance of the idea (Hegel). It is something much closer to what idealist thinkers would term the sublime». (Una belleza tal no es ni la manifestación perceptible de la verdad (Neoplatonismo), ni el símbolo del bien moral (Kant), ni la apariencia sensible de la idea (Hegel). Es algo mucho más cercano a lo que los pensadores idealistas llaman lo sublime». «Art forms», en *Cambridge Companion to Walter Benjamin*. Cambridge, Cambridge University Press, 2006; p. 47.

¹⁰ *Ibíd.* p.184.

¹¹ *Ibíd.* p 193.

¹² «El transporte trágico es, en efecto, tanto el más vacío cuanto el más desligado. Por eso, en la sucesión rítmica de las representaciones en que dicho transporte se presenta se hace necesario lo que en la medida de las sílabas se llama cesura, la palabra pura, la interrupción contrarrítmica, para, ya en su cumbre, estar en condiciones de hacer frente al arrebatador cambio de las representaciones, de tal modo que entonces aparezca ya no el cambio de la representación, sino la representación misma». *Obras*, p. 194.

¹³ *Ibíd.* p.194

¹⁴ *Ibíd.* p. 215.

¹⁵ *Ibíd.* p. 209.

¹⁶ Es decir, en contra de la concepción burguesa del lenguaje: «El lenguaje no sólo significa comunicación de lo comunicable, sino que constituye a la vez símbolo de lo incommunicable». BENJAMIN, Walter, «Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos» en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos, Iluminaciones IV*, Madrid, Taurus, 1999, p. 74.

¹⁷ *Ibíd.* p. 209.

¹⁸ *Ibíd.* p. 227.

¹⁹ *Ibíd.* pp. 253-254.

²⁰ «Se lo puede comparar por tanto con el paleógrafo ante un pergamino cuyo desvaído texto está cubierto por los trazos de un escrito más fuerte que a él se refiere. Así como el paleógrafo con la del último, el crítico debería comenzar por la lectura del comentario». *Ibíd.* p. 126.

²¹ *Ibíd.* p. 126.

²² *Ibíd.* p. 150.

²³ Ni Husserl, ni Gadamer, cuyas preocupaciones de algún modo están presentes, aparecerán como portadores de aparatos filosóficos capaces de responder al problema que se plantea. En lo que respecta a los problemas inherentes a la teoría de la literatura, en el caso de la «reducción eidética» husserliana, dicha imposibilidad estriba en que el significado, surgido de la experiencia es siempre anterior al lenguaje. En cuanto a la hermenéutica, Gadamer postula un concepto de historia que no supone contradicción ni ruptura alguna con nuestro presente y, por otra parte, una idea de tradición unívoca y despojada de toda valoración política. Ver EAGLETON, Terry, *Una introducción a la teoría literaria*. México, Fondo de Cultura Económica, 2009, pp. 73-113.

²⁴ BENJAMIN, Walter, *The Correspondance of Walter Benjamin 1910-1940*, Chicago, University of Chicago Press, 1994. p. 224. «The specific historicity of works of art is the kind that can be revealed not in 'art history' but only in interpretation. For in interpretation, relationships among works of art appear that are timeless yet not without historical relevance».

²⁵ *Obras, ibíd.* p. 459.

²⁶ «La crítica es en efecto mortificación de las obras, a lo cual la esencia de éstas se presta en mayor medida que ninguna otra producción. Mortificación de las obras: pero no por tanto –románticamente– un despertar de la conciencia en las aún vivas, sino un asentamiento del saber en ellas, en las muertas». *Ibíd.* p. 400.

²⁷ *Ibíd.* p. 265.

²⁸ *Ibíd.* p. 283.

²⁹ *Ibíd.* p. 285.

³⁰ En este mismo sentido, Benjamin denuncia el presupuesto de «disolución estética» que subyace en la investigación de Nietzsche sobre la tragedia originado por su renuncia a incorporar en *El nacimiento de la tragedia* el «punto de vista de la filosofía de la historia». Cfr. pp. 308-313.

³¹ Benjamin cita a Schopenhauer con el objeto de exponer la diferencia entre símbolo y alegoría y a continuación admite: «Por mucho que con la última observación casi se roce la esencia de la alegoría, el rasgo logicista de la representación, que a través de la concreta distinción entre 'la expresión de un concepto y la expresión de una idea' adopta exactamente el discurso moderno e insostenible de la alegoría y el símbolo, impide que todas estas disquisiciones se aparten de la serie de sumarios rechazos de la forma alegórica de expresión». *Ibíd.* p. 378.

³² *Ibíd.* p. 379.

³³ *Ibíd.* p. 393.

³⁴ *Ibíd.* p. 396.

³⁵ Susan BUCK-MORSS se refiere a la relación entre cábala y alegoría del siguiente modo: «El pensamiento cabalístico (que había renacido precisamente en la época barroca) proporcionaba una alternativa a las antinomias filosóficas presentes no sólo en la teología cristiana del Barroco, sino en el subjetivismo idealista, en la forma secular de la Ilustración. Específicamente, la cábala evitaba la brecha entre espíritu y materia que culminaba en el abandono 'traicionero' de la naturaleza en el drama barroco, y negaba la idea de que la redención fuera una cuestión antimaterial y extramundana [...] no es ningún secreto que la concepción mesiánica judía, que ya posee en sí los atributos de ser histórica, materialista y colectiva, se traduce prontamente en el radicalismo político en general y en el Marxismo en particular [...] lo distintivo de la cábala era su epistemología, una forma mística de cognición que revelaba verdades previamente ocultas dentro de la naturaleza, que resultaban plenas de significado sólo en el contexto de una Edad Mesiánica [...] los cabalistas leían la realidad y los textos no para descubrir un plan histórico global (como en la teleología hegeliano-marxista de Lukacs) sino para interpretar esas partes fragmentarias como signos del potencial mesiánico del presente». *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*, Madrid, Visor, 1995, p. 256.

³⁶ *Ibíd.* p. 401.

³⁷ BUTLER, Marilyn, *Romantics, Rebels and Reactionaries. English Literature and its Background 1760-1830*. Oxford, Oxford University Press, 1981.

³⁸ «Fue la experiencia de Benjamin en el manejo de las obras de vanguardia lo que permitió tanto el desarrollo de la categoría (de alegoría) como su aplicación al Barroco, y no al revés'. BÜRGER, Peter, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987.

³⁹ El excursus sobre la melancolía incorpora expresamente la preocupación de Benjamin sobre este tema mediante las interpretaciones sobre el grabado de Durero, *Melancolía I*, realizadas por Warburg y Panofky y Saxl, en las que subyace el debate contemporáneo iniciado por Buckahrdt en torno a la necesidad de formular una historia de la cultura en un contexto de reacción al carácter teleológico de la historia hegeliana. Debemos destacar además la importancia en torno al tema que el concepto de «voluntad artística» de Riegl tiene para Benjamin. Ver Howard CAYGILL, «Walter Benjamin's concept of cultural history», en *Cambridge Companion to Walter Benjamin*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, pp. 73-96.

La *Opera Omnia* de Valle Inclán y su relación con el mundo de las artes gráficas

Laura M. Giaccio

Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria / Instituto de Investigaciones en
Humanidades y Ciencias Sociales (UNLP - CONICET)

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE)

Universidad Nacional de La Plata (UNLP)

1. Breve reseña del mundo editorial español de principios del siglo XX

Durante los primeros años del siglo XX, se produce en España una importante modernización en las imprentas, y una gran industrialización en el proceso de producción tanto del libro como de la prensa. En las imprentas y las casas editoras se mejora la maquinaria, se mecanizan los caracteres, se industrializa la encuadernación, se introduce la cromolitografía, el fotograbado y la tricromía. De esta forma, el arduo trabajo editorial se simplificó y se sistematizó considerablemente.

Pero no solo se produjeron cambios tecnológicos en el mundo editorial, sino que también se modificaron notablemente las consideraciones con respecto al libro como objeto utilitario. En este caso, el diseño gráfico tendrá un papel principal en la producción de los libros, debido a una creciente voluntad de decorar, de embellecer las publicaciones.

Con respecto a los mecanismos de publicación de la época, en España la prensa sufrió un gran crecimiento desde la década de 1880, y en consecuencia se popularizó con un ritmo acelerado y se afianzó en el mercado. En la primera década del siglo XX hallamos una gran variedad de prensa que trasciende Madrid, y que se imprime en distintas ciudades como Barcelona, Valencia, etc. A su vez, estas publicaciones periódicas coexisten con los grandes diarios como *El Imparcial*, *El Liberal*, *La Vanguardia*, el *Heraldo de Madrid* y el *ABC*. Es precisamente en el periódico donde los escritores van a encontrar un público masivo que pueda conocer sus nombres y sus obras¹.

También en esta época se da una gran proliferación de publicaciones científicas, culturales, artísticas, literarias y también de revistas culturales². Asimismo, surge una nueva modalidad de relación entre el escritor y el público mediante las colecciones de revistas literarias y de obras teatrales³ de formatos de bajo costo y más remunerativos, de periodicidad semanal y de amplia distribución.

Además de la prensa, los escritores tenían un modo de publicar un poco más aventurado: el libro. A partir de la década de 1910 las editoriales Pueyo, Renacimiento, Caro Raggio, Biblioteca Nueva, Mundo Latino, entre otras son las que acaparan el mercado del libro español. En este contexto de innovación editorial surge como protagonista la figura del editor: un nuevo personaje en escena que tendrá un papel significativo tanto para los escritores como para la dirección de las editoriales. A su vez, muchos autores considerarán la posibilidad de convertirse en autoeditores de sus propios libros, camino que muchos transitarán en aquella época.

Con respecto al diseño gráfico que se empleaba en los libros a principios del siglo XX, nos debemos retrotraer a finales del siglo XIX en Inglaterra. El pensamiento de William Morris (1834-1896) emergió tras considerar la falta de gusto en los objetos de producción masiva y la

explotación de la mano de obra originada con la Revolución Industrial. El diseñador proponía hacer de lo utilitario algo bello a través del arte y el diseño, y asimismo retornar al trabajo artesanal; de este modo se trataba de unir el arte y el oficio. Otro aspecto notable es que Morris atribuyó a la figura del diseñador un lugar central dentro de la producción de los objetos, y por consiguiente pretendía que para la creación de aquellos se tuvieran en cuenta las decisiones del artista.

En consecuencia, Morris y sus discípulos del movimiento *Arts & Crafts* se dedicaron tanto al diseño de muebles, de objetos de decoración como tapices y empapelados, como al diseño editorial. Hubo una reconsideración con respecto al libro como objeto al que se debía decorar, debido a las ediciones vulgares y descuidadas que se habían editado durante el siglo XIX. El deseo de volver al trabajo artesanal condujo a los diseñadores gráficos ingleses a inspirarse en los libros medievales, su tipografía y las tintas empleadas; también en el arte gótico y sus configuraciones botánicas. Así pues, surgió un gran interés por la parte visual de los libros: la composición de éstos se consideró como una construcción arquitectónica, en la cual cada elemento era importante en la conformación de una edición: el papel, las tintas, las ilustraciones, la tipografía, los ornamentos, los márgenes, los espaciados, el formato del libro, etc.

En España, más específicamente en Cataluña a finales del siglo XIX fue el movimiento de bibliofilia⁴ el que retomó más fuertemente la estética de ejemplares medievales como reacción contra la progresiva industrialización de las artes del libro.

En aquel momento, emergería en el país el diseño editorial modernista: en el año 1900 saldría a la luz *Almas de Violeta* impreso en tinta violeta, y *Ninfeas*, en tinta verde. Estos dos libros de Juan Ramón Jiménez fueron un hito para el mundo editorial ibérico por su carácter innovador en la estética de las artes del libro.

A su vez, los progresos de las artes gráficas fueron emprendidos por otros escritores como Gregorio Martínez Sierra, Eduardo Marquina y Ramón del Valle Inclán. Paulatinamente, el diseño modernista fue embelleciendo los libros de las primeras décadas del siglo XX: éstos tenían papeles escogidos cuidadosamente, tintas de colores, ilustraciones y grabados de artistas españoles reconocidos, tipografías especiales diseñadas para cada libro o propias de cada autor, y hasta páginas perfumadas con aroma a flores como las singulares antologías de Rubén Darío supervisadas por Pérez de Ayala.

2. Valle Inclán, su relación con el mundo editorial y las artes gráficas

La vida de Valle Inclán (1866-1936) atraviesa el entresiglo, y parte de un siglo de grandes cambios en España. El escritor gallego formó parte de la modernización tanto de la producción como del diseño editorial español, y a su vez cumplió un papel importante en las artes plásticas ya que fue guía y consejero de jóvenes artistas que se acercaban a él para escuchar su prédica. De esta forma, Valle Inclán se erigía como escritor, y crítico de las artes y las letras.

Desde 1885, el joven Valle Inclán escribía pequeñas historias y ensayos que eran publicados en distintas revistas y diarios. Sus contribuciones en los medios gráficos⁵ fueron constantes durante toda su vida ya que a través de ellas pudo sobrevivir como escritor. De este modo, además de facilitarle una salida económica, las contribuciones le sirvieron para ensayar los textos que después publicaría en formato libro y para hacerse un nombre de autor.

Instalado en Madrid se vincula con artistas tanto consagrados como noveles en diferentes cafés de la capital donde primaba el cruce de voces entre los concurrentes. Algunos de los partícipes de estos espacios de sociabilidad fueron Romero de Torres, Gutiérrez Solana, Picasso, Regoyos, Penagos, Zuloaga, Rusiñol, Sancha, los hermanos Baroja, Matisse, Anselmo Miguel Nieto, Arteta, Bueno, Ciro Bayo, Corpus Barga, los hermanos Machado, Rubén Darío, Vivanco, José Moya del Pino, los hermanos Sawa, Azorín, Gómez de la Serna, entre otros.

Ya consagrado, el escritor de las *Sonatas* se convierte en una de las figuras más atrayentes de la cultura madrileña del 900, y en consecuencia sus palabras inquietarán a los literatos y a los artistas plásticos. Desde el *Nuevo Café de Levante* (1903-1916) y la Cátedra de estética de la Academia de Bellas Artes, el Valle Inclán orador propagará su prédica. Asimismo publicará artículos sobre las artes en la prensa periódica, y en 1916 sacará a la luz su tratado de arte, *La lámpara maravillosa*.

Valle Inclán, al igual que Morris y sus seguidores del movimiento *Arts & Crafts*, tenía un interés por el diseño de los objetos utilitarios. Como afirma MOYA DEL PINO (1923: 65) sobre su amigo «también a las artes aplicadas llegó su influencia. Su gusto por lo plástico llevóle siempre a preocuparse por la belleza del mueble y la decoración del interior (...) Pero donde la influencia de

Valle Inclán ha sido más clara y definida es en las artes del libro». El escritor gallego decidió ocuparse de la edición y publicación de sus obras, pero no fue solo un autoeditor⁶ más, sino que cumplió el papel de diseñador de sus propios libros.

3. La *Opera Omnia* y la *Sonata de Primavera*

En 1913 bajo el nombre de *Opera Omnia*, Valle Inclán comenzará la empresa de su vida: editar toda su obra completa bajo un mismo formato. Influenciado por la estética de las ediciones de Wilde, D'Annunzio y Morris, el autor de las *Sonatas* propondrá a algunos artistas plásticos españoles –varios de estos, colegas de tertulia–, que embellezcan sus libros por medio del diseño y la ilustración.

La *Opera Omnia* fue innovadora dentro del diseño editorial español de la época, y está enmarcada dentro de la estética modernista de las artes gráficas y de la ilustración. Los libros modernistas guardaban características que los distinguían de las ediciones anticuadas del siglo XIX: por un lado, tenían un formato nuevo: alargado o cuadrado, más bien pequeño, estaban impresos con policromía, y los papeles eran de color apagado; por otro lado, con respecto al diseño gráfico, había una estrecha relación entre el texto y la imagen, sobresalía una concepción decorativa que se reflejaba en los ornamentos con forma de filetes curvilíneos y motivos florales, y se utilizaban sofisticadas tipografías. Con el modernismo se origina un renacimiento de las artes decorativas, que influye en los artistas plásticos y diseñadores gráficos que explorarán distintas innovaciones para plasmar en sus creaciones.

Con respecto al diseño gráfico de la *Opera Omnia*, sus cubiertas están ilustradas por Rafael de Penagos y en ellas se incluyen el título del libro, el nombre del autor, el título *Opera Omnia* y el número de volumen del libro sobre el grabado. La portada es igual que la cubierta, pero con inversión de los colores de las tintas, y la contracubierta tiene una orla con una inscripción que dice «Laus Deo». Todas ellas se caracterizan por ser estar impresas en dos tintas de color rojo y negro, las mismas que utilizaban los integrantes del *Arts & Crafts*.

Puesto que este diseño de cubiertas se repite en las distintas ediciones, la gran obra de Valle Inclán simula tener una unidad por su aspecto exterior, pero si ingresamos a los ejemplares nos encontramos que en su interior esconden una variedad gráfica. Por lo tanto, podemos distinguir por sus diferencias, cinco grupos de obras: el primero incluye las *Sonatas*; el segundo, las cinco primeras obras dramáticas en prosa editadas en la *Opera Omnia*; el tercero, *Los cruzados de la Causa, El resplandor de la hoguera, Jardín Umbrío y Flor de santidad*; el cuarto, los esperpentos: *Luces de Bohemia, Los Cuernos de don Friolera y Martes de carnaval*; y el quinto, las obras poéticas.

La *Opera Omnia* contó con distintos artistas plásticos españoles de principios de siglo XX, fueron precisamente Vivanco, Penagos, Baroja, Arteta, Romero de Torres y Moya del Pino quienes ilustraron las distintas páginas de las ediciones⁷. De esta forma, con el trabajo de Valle Inclán como escritor y esteta, y la colaboración de los ilustradores, las artes y las letras se complementan originando, de esta forma, objetos de un gusto exquisito e innovador.

La *Sonata de Primavera* (1904) se publicó bajo la *Opera Omnia* en los años 1913, 1914, 1917 y 1922 en la Imprenta Helénica; en 1928, 1933 en la Imprenta Rivadeneyra, las dos ubicadas en Madrid.

A propósito del diseño de este libro, los artistas que lo ilustraron fueron Rafael de Penagos, José Moya del Pino y Ángel Vivanco. Esta edición se caracteriza por tener abundante ornamentación que se fue renovando a través de los años, debido a los cambios de editorial y de ilustrador. La cubierta y la portada –como todas las de la *Opera Omnia*– son de Penagos y se caracteriza por tener un motivo botánico, con flores y frutos que evocan al gótico, a los prerrafaelistas y a los diseños de Morris y sus discípulos ingleses.

Con respecto a las ornamentaciones del libro, las ediciones de los años 1913, 1914 y 1917 fueron realizadas por Moya del Pino. A partir del año 1922 pueden observarse algunas variaciones debido a que Vivanco se encargará del embellecimiento de las ediciones de la *Sonata de Primavera*. Las modificaciones se efectúan en el estilo de las capitales, las cabezas y los

grabados de cierre, el escudo del marqués de Bradomín, la tipografía y algunos detalles de las cubiertas y las portadas.

En las primeras páginas del libro está incluido el escudo nobiliario del protagonista de las novelas, el marqués de Bradomín. En este encontramos un árbol con un lebrél al pie del tronco, y una cabeza de moro chorreando sangre, con la leyenda «Mi sangre se derramó por la caza que cazó». El escudo está sobre un mascarón con la cara de un ángel, lo sostienen dos leones feroces, a su vez está rodeado por armas bélicas, y sobre él se asienta una gran corona.

Las cuatro *Sonatas* tienen un diseño de plana igual: todas abren los capitulillos con el título «Memorias del marqués de Bradomín», una gran letra inicial y cierran con un grabado.

Las letras capitales fueron diseñadas por Moya del Pino y Vivanco, y pertenecían exclusivamente a don Ramón quien las utilizaba para sus ediciones. Las de la *Sonatas* de Moya del Pino tienen en el fondo una textura conformada por líneas negras verticales y arabescos sobre una superficie blanca, y algunas poseen figuras angelicales; la tipografía es romana negra y ocupa el alto total del marco de encierro. Las de Ángel Vivanco poseen sobre una textura cuadrículada lineal, un motivo botánico: flores de pensamiento, violetas y otras, hojas y frutas, entre las que se destacan los racimos de uvas. La tipografía es también –como la de Moya– romana, calada blanca y en su interior posee filetes negros que refuerzan algunos rasgos del carácter tipográfico; asimismo presenta, en algunos casos, arabescos con función decorativa, y en otros éstos pasan a ser parte estructural de la letra inicial.

Los grabados de cierre se caracterizan por un lado, por ser motivos florales, entre los que encontramos guirnaldas y jarrones con distintos tipos de flores; y por otro lado, observamos varios mascarones de figuras femeninas y masculinas.

El diseño de la *Opera Omnia* también es significativo ya que los textos publicados dependían del proceso de impresión, la normativa tipográfica, el ahorro de papel y los grabados de cierre; de esta forma, Valle Inclán debió tener en cuenta estos elementos durante el momento de creación de sus obras, y en algunas ocasiones tuvo que realizar reescrituras de sus textos⁸.

Las ediciones de la *Opera Omnia* fueron unas de las más destacadas de la época, no solo por su estética refinada, sino por su naturaleza doble: arcaica y moderna a la vez. Valle Inclán (1908) afirmaba que estas dos características son «la condición esencial de toda obra que aspire a ser bella, para triunfar del tiempo». Por un lado, el gusto por la estética de los libros medievales y el gótico –que en este caso, fue actualizado en clave modernista– y por otro lado, las ilustraciones de jóvenes artistas plásticos españoles ocasionaron una obra de gusto exquisito y que a través de los siglos siguió siendo considerada una de las más logradas del diseño editorial español.



Cubierta y portada de la *Sonata de Primavera*. Edición del año 1922, Imprenta Helénica



Tipografía y grabado de cierre de Moya del Pino



Tipografía y grabado de cierre de Vivanco

Bibliografía

- ~BOTREL-DESVOIS, «Las condiciones de la producción cultural», en Francisco RICO (Dir.), *Historia y Crítica de la literatura española*, Barcelona, Crítica, vol. 6 *Modernismo y 98* (1er suplemento), 1994.
- ~CALVO SERRALLER, Francisco, «El simbolismo y su influencia en la pintura del fin de siglo», en *Paisajes de Luz y muerte. La pintura española del 98*, Barcelona, Tusquets, 1998.
- ~CASTRO DELGADO-VILLARMEA ÁLVAREZ, «Valle-Inclán frente a la Industria del libro», *Anales de la Literatura Española*, 29, N.º 3, 2004.
- ~LITVAK, Lily, *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*, Barcelona, Anthropos, Autores, textos y temas – literatura, vol. 8, 1990.
- ~MAINER, José Carlos, *La edad de Plata (1902-1939) Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra, Crítica y Estudios literarios, 1983.
- ~MEGGS, Philip, *Historia del diseño gráfico*, México DF, Trillas, 1998.
- ~MOYA DEL PINO, José, «Valle Inclán y los artistas», *La Pluma*, nº 32 - Valle Inclán, año IV, 1923.
- ~RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, «Valle-Inclán retratado por José Moya del Pino: la melancolía moderna», *Moralía*, nº 8, 2009.
- ~SATUÉ, Enric, «Del Arts & Crafts al Werkbund Institut, veinte años de estilo homogéneo» en *El diseño gráfico desde los orígenes hasta nuestros días*, Madrid, Alianza, 1992.
- ~TRAPIELLO, Andrés, *Imprenta moderna. Tipografía y literatura en España*, Valencia, Campgrafic, 2006.
- ~VALLE INCLÁN, Ramón del «Un pintor», *El Mundo*, 3-5-1908.
- *Sonata de Primavera. Memorias del Marqués de Bradomín*, Madrid, Imprenta Helénica, Opera Omnia, Vol. V, 1913.
- *Sonata de Primavera. Memorias del Marqués de Bradomín*, Madrid, Imprenta Helénica, Opera Omnia, Vol. V, 1917.
- *Sonata de Primavera. Memorias del Marqués de Bradomín*, Madrid, Mundo Latino, Opera Omnia, Vol. V, 1922.
- *Sonata de primavera. Memorias del Marqués de Bradomín*, Madrid, Imprenta Rivadeneyra, Opera Omnia, Vol. V, 1928.
- ~VALLE INCLÁN ALSINA, Joaquín del, *Ramón del Valle Inclán y la imprenta (Una introducción)*, Madrid, Biblioteca Nueva, Estudios críticos de literatura, 2006.

~VALLE INCLÁN ALSINA, Javier y Joaquín del, «Las artes del libro», tomo III, *Exposición de Don Ramón María del Valle Inclán*, Santiago de Compostela, Universidade, 1999.

Notas

¹ Un ejemplo clave de esta situación es el suplemento literario *Los lunes del Imparcial* fundado por José Ortega Munilla en 1874, que fue uno de los espacios culturales más importante del entresiglos y primeras décadas del siglo XX. Algunos de los colaboradores que escribieron allí fueron Galdós, Palacio Valdés, Clarín, Pardo Bazán, Echegaray, Azorín, Maeztu. A su vez, la «nueva literatura» también tendrá su espacio: Baroja, Jiménez, Castro, Unamuno, Pérez de Ayala, Azorín, Valle Inclán, etc.

² Las revistas radicales de fin de siglo fueron *Germinal* (1897-1898), *Vida Nueva* (1898-1899), y la *Revista Nueva* (1899), que dio a la luz los primeros cuentos de Pío Baroja, poemas de Unamuno y *Flor de Santidad* de Valle Inclán; y dentro de las revistas literarias encontramos *Electra* (1901), *Arte Joven* (1901), *Juventud* (1901- 1902), *Nuestro Tiempo* (1901-1908), *Alma Española* (1903-1904), y no podemos dejar de mencionar la revista *La España Moderna* (1889-1914), que fue tutelada por Pardo Bazán, ni las revistas de organizaciones obreras como *La revista Blanca* (1901-1904), ni las socialistas *La Nueva Era* y la *Revista Socialista*.

³ Una de las colecciones más importantes de la década del 10 es *El Cuento Semanal* (1907-1912) dirigido por E. Zamacois y *La Novela Corta* (1916-1925) de José de Urquía. En los años 20 podemos citar *La Novela Semanal* (1921-1925), *La Novela de Hoy* (1922-1932) y *La Novela Mundial* (1926-1928). Paralelamente encontramos las colecciones de obras teatrales que difunden la actualidad teatral madrileña: *La Novela Cómica* (1914), *La Novela Teatral* (1916), *El Teatro Moderno* (1924), *Comedias* (1926), y *La Farsa* (1927-1936).

⁴ «Fue Miguel i Planas uno de los mayores bibliófilos catalanes. Erudito y conecedor como pocos de la historia del libro, trató siempre de ajustarse a la tradición. Esta obra [Primer llibre d'exlibris d'en Triadó] un clásico de la bibliofilia catalana, recogía las ornamentaciones, actualizadas en cuanto a los motivos, de incunables góticos y platerescos» (TRAPIELLO, 2006: 58). Asimismo, Alexandre Riquer fue uno de los artistas que fijó los cánones de la estética modernista en el diseño de libros.

⁵ Algunos diarios y revistas que se pueden citar en los cuales colaboró Valle Inclán son *La Ilustración Ibérica*, *El Globo*, *Diario de Pontevedra*, *El Tiempo*, *El Correo Español* (México), *El Universal* (México), *Extracto de Literatura*, *ABC*, *El Liberal*, *Los Lunes del Imparcial*, *La Ilustración Española y Americana*, *La Ilustración Artística*, *Alma Española*, *Por esos Mundos*, *El Mundo*, *La España Tradicional*, *Nosotros* (Argentina), *Mundial*, *La Esfera*, *Labor Gallega* (Cuba), *El Imparcial*, *El Sol*, *La Pluma*, *La Novela Semanal*, *Ahora*, etc.

⁶ Joaquín y Javier del Valle Inclán explican los pasos que seguía su abuelo a la hora de autoeditar sus libros: «(...) primeramente la compra de papel, que suministraba al impresor contratado para la edición; enviaba los originales, cuidaba la impresión y encuadernación, y una vez lista la obra, la vendía a libreros y editores que ponían su sello en ella o simplemente la distribuían». Citado en CASTRO DELGADO-VILLARMEA ÁLVAREZ (2004: 93).

⁷ «Los dibujos para cada volumen –si al libre albedrío de los ilustradores, si sugeridos por el escritor, es algo que no podemos dilucidar todavía– le eran entregados a don Ramón, quien tras anotar en ellos las instrucciones – medida de reducción, no dejar pestaña, etc.– los enviaba a una industria de fototipia. Y algo que no había sucedido hasta entonces, los fototipos resultantes –ya fuesen orlas, capitulares, grabados, adornos, etc.– una vez realizada la edición, los conservaba el autor para futuros trabajos y reediciones, como prueba la colección del Marqués de Bradomín que guarda más de dos mil elementos tipográficos, amén de pruebas y dibujos» (VALLE INCLÁN ALSINA, 1999: 12).

⁸ «Básicamente, las operaciones que el autor se ve obligado a realizar se resumen en dos: variación del texto, bien aumentando o retirando, bien, empleando el estilo indirecto; la segunda consiste en el traslado de párrafos, ya de un capitulillo a otro, ya dentro del mismo. Este sería el primer estadio. Posteriormente, don Ramón optó por un diseño ligeramente distinto, (...) al que denominamos cambio por estética. De modo que composiciones totalmente correctas en las primeras impresiones de las *Sonatas* en Opera Omnia, sufrirán modificaciones progresivamente» (VALLE INCLÁN ALSINA, 2006: 137).

Xul Solar: imbricaciones entre escritura visual y pintura sintáctica

Sabrina Gil

UNMDP

Esta presentación es una primera aproximación a un objeto de investigación mayor, cuyo objetivo general es indagar sobre el modo en que Xul Solar se integra en el entramado de relaciones del vanguardismo y el campo intelectual argentino de las décadas del '20 y del '30. Esta indagación privilegia dos líneas de análisis: una es la proyección americanista que despliega Xul, pues considero que sus propuestas desbordan la tensión entre cosmopolitismo y nacionalismo que caracteriza las vanguardias, para proyectar América Latina como una unidad, a la vez que pretenden constituir esa unidad. La otra línea es el modo en que desarrolla esta proyección, combinando sistemas de creación simbólica que disuelven los límites entre texto visual y texto verbal. En esta presentación me interesa proponer algunas claves interpretativas que permitan poner en diálogo su producción visual y su producción escrita, ya que en general, los estudios que abordan esta relación lo hacen desde el reconocimiento de temas comunes y la relación de estos temas con posibles referentes (por ejemplo los códigos aztecas, la astrología o el *Libro de las Mutaciones*). Intento continuar estos trabajos desplazándome de los temas a los medios de representación. Esto implica ahondar en las indagaciones de Xul respecto de un método por el que escritura visual y escritura verbal se corresponden como un mismo arte combinatorio, asimismo, revisar las conexiones (formales) entre los códigos a los que apela.

La obra de Xul Solar de las décadas del '20 y el '30 puede organizarse operativamente en tres grupos:

1. Acuarelas, durante la década del '20 incluyen la puesta en imagen de visiones místicas, así como formas y contenidos del pasado americano, en particular relacionadas con los códigos aztecas. Una particularidad importante de estas acuarelas es que incluyen palabras que responden a los mismos tratamientos estéticos y técnicos que las formas no verbales, que desarrollaremos más adelante.

2. Descripciones verbales de sus visiones místicas escritas en *neocriollo*, el idioma que Xul creó para ser hablado en Latinoamérica.

3. Textos que he considerado «programáticos», en los que explicita sus propuestas para intervenir y transformar el campo de las artes visuales en Buenos Aires (principalmente la crítica, el consumo y la producción) y que se publican tanto en revistas de vanguardia como *Martín Fierro*, como en diarios nacionales. Tienen un carácter interpelativo, manifestario y polémico y forman parte de un programa integral, en palabras de Xul: «...pro arte en nuestra América» para empezar a «decirlo nuevo nuestro» (XUL SOLAR en *Martín Fierro*). Son textos donde se observa la fuerte vinculación de Solar con el entramado de las vanguardias latinoamericanas, por la asunción de «lo nuevo» como fundamento de valor y dador de legitimidad, la búsqueda de medios expresivos propios del presente y la preocupación por constituir «lo nuestro» (aunque en su caso lo nuestro remite a América en lugar de la nación).

El rasgo que más fuertemente posiciona a Solar en las vanguardias (y que puede apreciarse en los tres grupos en que organizamos su producción) es la disolución de los límites entre sistemas de creación artística, en especial entre la producción de textos verbales y textos pictóricos. Solar combina ambas producciones y da forma a las ideas sobre el espacio tratando palabra e imagen con los mismos medios plásticos.

López Anaya interpreta que para Solar el arte era una actividad visionaria, creadora de modelos espirituales (LÓPEZ ANAYA, 2005). Esta es una conceptualización que no puede soslayarse para acceder a la complejidad de su producción, porque para Solar, como para los

expresionistas alemanes, el arte era un medio hacia la espiritualidad. Recordemos que era ocultista, místico, astrólogo y experimentaba visiones místicas, a través de una meditación que controlaba con el uso de signos y símbolos; luego las relataba con palabras y con imágenes. Para escribir estas visiones se propuso hacer «...dibujos simbólicos de prosa breve o descripciones poéticas, pero con la más cuidadosa atención a un método uniforme de presentación...» (Solar en LÓPEZ ANAYA, 2005: 191). Sin detenerme en el carácter místico de Solar, señalo este punto porque de aquí tomo tres nociones que guían mi análisis, estas son: método uniforme de creación, traducción y correspondencia.

La idea de un método uniforme de creación permite profundizar en el modo en que trabajaba con la palabra y con la imagen, así como con la palabra en tanto imagen. Veámoslo en dos ejemplos, un texto visual y un texto verbal, para identificar en ellos operatorias compositivas similares.

Tomemos la acuarela «Tlaloc» de 1923, que tiene características comunes con otras del mismo periodo. Las operatorias compositivas principales son la aglutinación, simplificación y superposición de imágenes que se disponen en el espacio de manera no convencional, distribuidas por bandas o por ritmos, y en un entorno abstracto. La superposición se observa por las transparencias de los colores. Mediante la aglutinación concentra elementos en torno a la figura central y produce que la mirada se detenga en ella. La simplificación se logra en el tratamiento del dibujo y del color, puesto que no ofrece profundidad ni tridimensión; los colores son planos, no simulan texturas y se dejan ver las figuras geométricas que componen cada imagen.

Las imágenes están compuestas por figuras geométricas, pero también por *palabras* que tienen las mismas propiedades, ya que funcionan como signos visuales antes que escritos. De esta manera, las palabras son *vistas* por el espectador antes que *leídas*, su visualidad material adquiere predominio sobre la sonoridad y principalmente sobre el significado pues este puede interpretarse sólo cuando la imagen-palabra se ha integrado al conjunto visual. Ello complejiza la relación entre el signo y el referente, que debe ser buscado fuera del cuadro, pero también dentro de él. Por ejemplo, en esta acuarela al leer el término «AGUA» se nos presenta inmediatamente la imagen mental de su referente, sin necesidad de buscarlo dentro del cuadro, esa relación de la palabra con un referente externo dota de significado a los rectángulos celestes que el personaje central lleva en las manos y a las bandas que salen de su cabeza. En cambio, en el caso de «TLA», «ATL», y «TLAL» la posibilidad de encontrar un referente externo se hace imposible. La búsqueda de significados en este caso remite al propio cuadro. Las opciones son varias: asociarlas, por repetición de las letras T, L y A con la palabra «TLALOC», si es que se conoce que éste es el nombre de un dios azteca, asociarlas a la figura principal, ataviada con rasgos precolombinos por la sonoridad mesoamericana de la combinación «TL», o bien recibirlas como imágenes e integrarlas en una unidad en la que flotan letras, serpientes y rayos.

Veamos ahora el relato de una visión, publicado por primera vez en la revista *Imán* en París en 1931 bajo el título «Poema». Esta visión está escrita en *neocriollo*, que, como estructura general, simplifica y superpone reglas del español, el portugués y el inglés:

Es un Hades fluido, casi vapor, sin cielo, sin suelo, rufo, color en ojos cerrados so el sol, agitado en endotempestá, vórtices, ondas y error. En sus grumos y espumas dismúltitúomes flotan pasivue, disdestellan, hai también solos, mayores, péjoides, i perluzen suavue.

Se traspevén fantasmue las casas i gente i suelo de una ciudá solida terri, sin ningún rapor con este Hades, qes aora lô real¹. (Solar en ARTUNDO, 2006: 161)

Alfredo Rubione señala que estos textos de Xul Solar se integran en la tradición utópica de creación de lenguajes imaginarios, pero también en el proceso de semantización del espacio en la poesía modernista, que complejiza la linealidad del significado y lo integra en un juego de diagramación visual. Según Rubione, la palabra en Xul Solar «es un microespacio sometido a las destrezas del montaje» (RUBIONE, 1987: 39).

En el fragmento leído se observan las mismas operaciones que señalamos en el caso de la acuarela, pero aplicadas a la lengua escrita: aglutinación, simplificación y superposición. Son operaciones que no se aplican solo a cada palabra sino también a las relaciones entre ellas. Mediante la superposición genera términos compuestos como «endotempestá». Mediante la simplificación elimina variaciones en la escritura cuando la sonoridad es la misma (por ejemplo el reemplazo de *y* por *i* y la supresión de letras mudas), elimina terminaciones en *d* y reemplaza los adverbios en *-mente* por las letras *ue*. Mediante la aglutinación construye sintagmas como «péjoides, i perluzen suavue» para describir «en forma de peces, y emiten luz continua y

suavemente». De modo tal que se produce el mismo efecto de extrañamiento que en las acuarelas, la lectura se desautomatiza y la búsqueda de significados o referentes remite al propio texto.

A través de estos ejemplos señalamos una serie de correspondencias formales entre texto pictórico y texto verbal que implican la búsqueda de ese método común de creación al que me referí antes. Como claves interpretativas para acceder a este método, propongo las nociones de traducción y correspondencia.

Tomo una propuesta de Belén Gaché quien considera que para Xul Solar «... el arte era un lugar de correspondencias en donde se podía llegar a vislumbrar un ámbito analógico originario quebrado por la experiencia lingüística común...» (GACHÉ, 2002: 57); en esta línea propongo leer la producción de Solar como sistemas de correspondencias (el tarot como la astrología, el español como el portugués, la pintura como la escritura, etc.) que integran la práctica armónica de escritura y pintura. En consecuencia, sus obras serían la escritura (o signatura) de esas correspondencias, por ello, cuando escribe-dibuja-pinta se considera a sí mismo «recreador, no inventor» (Solar en ARTUNDO, 2006: 132).

Esta concepción del arte como identificación y creación de sistemas de correspondencias implica a su vez el establecimiento de códigos de traducción que permitan el desplazamiento de un sistema a otro, en este caso la pintura y la escritura, así como la integración entre ambos. El concepto de traducción permite a su vez una clave interpretativa para integrar las visiones místicas en el conjunto de la producción de Solar. Crítica especializada interpreta que el «relato de los sueños» consiste en una traducción que convierte en caracteres o inscripciones el contenido de los sueños (vg. CABANCHIK, 2006). De modo análogo, si reemplazamos los sueños por las visiones místicas, su puesta en relato implicaría la traducción verbal o pictórica del contenido que Solar interpreta en ellas.

La posibilidad de identificar operatorias compositivas comunes al texto visual y al texto verbal, entendidos como parte de un sistema de correspondencias, sería un modo de proponer traducciones entre los dos formatos. Imbricar palabra e imagen como componentes equivalentes de un arte combinatorio que asume lo pictórico como punto de partida, conllevaría una manera de interpretar, que funciona como umbral a la participación combinada (pictórica y escrita) de Xul Solar en el entramado vanguardista y donde podrá verse que el peso del imaginario latinoamericanista enlaza profundamente el Río de la Plata con el resto del continente.



Tlaloc, 1923, acuarela sobre papel, 26 x 32 cm.
Colección Francisco Traba, Buenos Aires

Referencias

- ~ARTUNDO, Patricia, *Alejandro Xul Solar. Entrevistas, artículos y textos inéditos*, Buenos Aires, Corregidor, 2006.
- ~CABANCHIK, Samuel, «Ficciones en las artes, los mitos, los sueños: un enfoque semántico», *Revista Ideas y valores*, N.º 131, Bogotá, 2006, pp. 73 a 95.
- ~GACHÉ, Belén, «El ser escrito: Lenguajes y escrituras en la obra de Xul Solar», Catálogo de la *Muestra Xul Solar*, Madrid, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 2002.
- ~LÓPEZ ANAYA, Jorge, *Arte argentino. Cuatro siglos de historia (1600-2000)*, Buenos Aires, Emecé, 2005.
- ~*Revista Martín Fierro 1924-1927, Edición facsimilar*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1995.
- ~RUBIONE, Alfredo, «Xul Solar. Utopía y Vanguardia», *Revista Punto de vista*, Año X, N.º 29, Buenos Aires, 1987, pp 37 a 39.

Notas

¹ «Es un Hades fluido, casi vapor, sin cielo, sin suelo, de color bermejo, como el color que se ve con los ojos cerrados debajo del sol, agitado por una tempestad interior, en vértices y ondas y hervor. En sus grumos y espumas distintas multitudes de hombres flotan pasivamente y destellan de distintas maneras, hay también seres solos, más grandes, en forma de peces, y emiten luz continua y suavemente.

A través de todo eso, apenas se pueden ver fantasmalmente las casas y la gente y el suelo de una sólida ciudad terrestre sin ninguna relación con este Hades que es ahora lo real». Traducción de Daniel Nelson (en ARTUNDO, 2006: 172).

Monstruosidad y subalternidad en la obra de Vian y de Wells

Adrián Giorgio

Universidad Nacional de Córdoba

Introducción

Boris Vian tuvo una vida breve, pero intensa. Además de dedicarse a las letras, fue músico, ingeniero, locutor, escenógrafo, inventor y dibujante. Trabajó en la revista *Les Temps Modernes*, dirigida por Jean Paul Sartre, y tocaba su trompeta en las *caves* de jazz. Este carácter multifacético se advierte del mismo modo en su producción literaria: si bien fueron sus novelas las que lo hicieron famoso, también escribió cuentos, poemas, obras de teatro, guiones, etc. Por consiguiente, reducir su obra a un movimiento estético, tendencia vanguardista o periodo histórico resulta una operación inútil y ridícula. En él, conviven el surrealista, autor de *La espuma de los días*, el existencialista melancólico o el sátrapa insolente, entre otros.

En este trabajo, me abocaré a su faceta de escritor de ciencia ficción. Particularmente, trabajaré *Que se mueran los feos*, la última *nouvelle* que se publicó del periodo Sullivan, la cual se erige como una parodia de la célebre obra de Wells: *La isla del Dr. Moreau*.

Mi hipótesis es que Vian recupera el binomio hombre-bestia, presente y discutido en la obra del estadounidense, y lo reformula. En consecuencia, las bestias serían todos aquellos individuos que no responden a la norma que establece un discurso de la doxa y sufren un proceso de subalternización.

Boris Vian y la ciencia ficción

«El escritor de ciencia ficción debe mostrar cómo el mundo futuro puede afectar a los seres humanos del presente. Debe dar a conocer, además, la manera en que las personas pueden idear, y literalmente fabricar, ese mundo futuro. Porque nuestro porvenir está en gran medida en nuestras manos»¹.

Boris Vian, entre 1946 y 1949, publicó cuatro *nouvelles* con el seudónimo de Vernon Sullivan. La última es *Que se mueran los feos*, la cual, si bien no causó la misma conmoción que *Escupiré sobre vuestras tumbas*², también posee una elevada cuota de violencia y sexo. En ella, se cuenta la historia de Rocky Baileys, un apuesto y fornido joven que desea permanecer casto hasta los 20 años, que es abordado por unos hombres, quienes lo secuestran y le roban su esperma. Estos sujetos pertenecen a una mafiosa organización que está a cargo del Dr. Shutz, quien posee como objetivo crear seres perfectos y bellos³. Él dice: «El punto principal es la selección, el mejoramiento... porque de todas formas tenemos enormes cantidades de desechos..., alrededor del setenta por ciento»⁴. Es así como el protagonista se ve envuelto en una oscura historia de experimentos genéticos, mafiosos y hermosas mujeres.

De este modo, la ciencia emerge como el elemento fantástico que irrumpe en el orden de lo cotidiano. Como sucede en *La hierba roja* o *La espuma de los días*, se especula con ciertas teorías científicas y se describen objetos, seres o hechos que exceden lo conocido hasta el momento. ¿Pero cuál es la importancia de determinar la pertenencia al género de ciencia ficción? Vian, en una entrevista que le realiza en 1958 la revista *L'écran*⁵, dice que la ciencia ficción, mediante la extrapolación, permite explicar las contradicciones y ridiculeces de la actualidad del escritor. Da como ejemplo el caso de muchos escritores estadounidenses contemporáneos a él,

que recurren al género y se refieren a un planeta X, porque si dijeran francamente lo que piensan serían calificados de comunistas.

Para el francés, el género se concibe pues como una matriz de posibilidades que permite la enunciación de una crítica de la sociedad de postguerra y de las políticas de exclusión y represión vigentes en la época. En parte, esto se relaciona con la cita de Ben Bova que encabeza este apartado: el género de ciencia ficción no es un sub-género, ni se reduce a un fin hedonista; sino que también permite el tratamiento de temas de interés común y, sobre todo, la formulación de una crítica social que sobreviene a través de la mostración de un futuro posible que es producto y representación del presente del autor.

No obstante, la crítica en *Que se mueran los feos* se soslaya bajo un discurso paródico e irónico que invierte el sentido del enunciado. Según Mijael Bajtín, la estilización paródica se produce cuando «(...) el autor asume o se apropia de la palabra del otro, pero a partir de una orientación semántico-valorativa diferente y opuesta a la orientación que lleva dicha palabra ajena»⁶.

En consecuencia, la obra vianesca realiza una estilización paródica de la célebre novela de Wells: *La isla del Dr. Moreau*. En ambos textos, encontramos múltiples simetrías que lo corroboran. Por ejemplo, el hecho de que haya un científico demente y, a la vez, estremecedoramente lúcido que experimenta con humanos, de que suceda todo en una solitaria isla, de que el protagonista es alguien ajeno a la situación en la que se involucra por accidente, etc. Sin embargo, en este trabajo, deseo profundizar sobre el siguiente eje: el pasaje de la utopía a la distopía; ya que considero que determina la configuración de los personajes y su distribución en el espacio, como así también las relaciones de posición entre ellos.

La perspectiva distópica

En la obra de Wells, el personaje del Dr. Moreau vive con su ayudante Montgomery en una isla plagada de monstruos sobre un espacio mitad hombres, mitad bestias, la cual describe como un paraíso. No tanto por su realidad inmediata, es decir, por la existencia de aquellas criaturas deformes que deambulan libres por el bosque, sino por las posibilidades que imagina ante semejantes avances en el campo de la vivisección. Él explica que a través del injerto de tejidos de otros animales en un paciente pudo evitar que experimentara dolor, ya que él localiza esa sensación en el órgano de la piel. De este modo, se aventura a pensar lo que podría suceder si esto se aplicara en los humanos: «Entonces, en el caso del hombre, cuanto más inteligente se vuelva, más inteligentemente cuidará su propio bienestar y no necesitará que el dolor lo incite a mantenerse fuera del peligro»⁷.

Es decir, el Dr. Moreau piensa en el supuesto progreso y perfeccionamiento de la especie humana. La isla se presenta así como el lóbrego laboratorio donde engendra monstruos

que serán los pioneros de un futuro paraíso, donde sus habitantes estarán exentos de todo sufrimiento. A su vez, el Dr. Schutz también aspira a mejorar el bienestar del hombre, solamente que él cree que esto lo logrará mediante la creación de seres bellos y perfectos y la posterior eliminación de todos los feos.

Para la concreción de estos planes, el aspecto moral o ético queda relegado a una segunda cuestión. El Dr. Schutz dice: «Pues mire, a mi me encanta andar por la calle, pero me horroriza la fealdad. Así que me edificué una calle, fabriqué gente bonita que paseara... era lo más sencillo que podía hacer»⁸. Mientras que el Dr. Moreau afirma: «Hasta este día, nunca me he preocupado sobre las implicaciones éticas del asunto. El estudio de la naturaleza hace que el hombre tenga menos remordimientos, al final que la naturaleza misma»⁹.

Ellos imaginan un universo utópico, que para su realización requiere de renunciaciones, abnegaciones, pero lo más trascendente de todo, de ciertos sacrificios, como es la tortura y opresión de pobres bestias, en el caso de Wells, o el genocidio de una considerable parte de la población, como sucede en *Que se mueran los feos*.

Precisamente será esta decisión maquiavélica la que cuestionarán los personajes de Rock Baileys y sus amigos, y Edward Prendick. Si bien este último en un principio elogia los

conocimientos y la osadía del Dr. Moreau, luego considera insensato, inmotivado, y hasta cruel, semejante proyecto.

Antes, ellos habían sido bestias, sus instintos habían estado adaptados a la perfección a su entorno y habían sido tan felices como toda cosa viviente puede ser. Cayeron en las cadenas de la humanidad para vivir en un temor imperecedero, sometidos por una ley que no pueden entender; su existencia, parodia de la humana, comenzaba con una agonía, era una larga lucha interna, un largo temor a Moreau..., ¿para qué? Era lo gratuito de todo eso lo que me inquietaba¹⁰.

Es así como este paraíso que pensó el Dr. Moreau acaba convirtiéndose en un infierno: las bestias se rebelan contra la autoridad y asesinan a su creador y a su ayudante Montgomery. El único hombre que sobrevive es Prendick, quien comprende finalmente que los experimentos del científico, al alterar el orden natural de las cosas, han provocado el caos.

Por otra parte, en la obra vianesca también se produce este pasaje de la utopía a la distopía. Es decir, aquella sociedad que se proyectó se oscurece y se vuelve la antítesis de lo que se imagina como ideal. Rock Baileys y sus amigos también cuestionan los planes del Dr. Schutz, de hecho, irrumpen en los laboratorios con el propósito de dismantelar la organización. Sin embargo, la razón por la cual ellos pretenden detenerlo, no es por el genocidio que se hará de todos los feos, sino porque temen que ese paraíso artificial se vuelva en su contra: cuando todos sean bellos y perfectos, ellos dejarán de ser especiales y no tendrán el mismo éxito con las chicas. Cito:

–Los horrosos también son necesarios –dijo–. Por Dios ¿qué haremos sin ellos...? ¿No te das cuenta...? Te lo repito. ¿Quién irá al cine si todos son hermosos como Apolo?

–¡Oh, la gente ira a ver a los horrosos! –respondí–. Bastará con dejar algunas docenas.

–¿Te das cuenta de que entonces habrá que ser horroso para tener éxito con las mujeres? –prosiguió Mike con un tono desesperado–. El estar contrahecho será un prestigio y un triunfo, y nosotros tendremos que divertirnos solos.¹¹

Los subalternos

El cambio de esta perspectiva utópica a una distópica se produce con la aparición de los protagonistas: Rock Baileys y Prendick. Ellos representan la figura del extranjero, del sujeto que no pertenece a aquel universo y que, por lo tanto, no está sometido por las leyes que subyugan al resto. En *La isla del Dr. Moreau*, esto se evidencia con la serie de principios que son denominados por las bestias como la Ley. Prendick se encuentra más allá de esta Ley: su capacidad intelectual, a la vez que lo posiciona por encima de los monstruos, lo aproxima a Moreau y Montgomery. De hecho, cuando aún estos dos vivían, él era reconocido como el último integrante de esa trinidad que constituía la autoridad en la isla. En el caso de Baileys, no es su inteligencia la que lo ubica en una posición privilegiada, sino sus atributos físicos: mide un metro ochenta y ocho, es corpulento y tiene gran éxito con las mujeres.

En contraposición, las creaciones de Moreau o los feos se configuran como la otredad, la cual se excluye y clausura, y pasa a ser prescindible. Al respecto, existe una cita de GIORGIS que nos ilumina sobre el tema:

Esos cuerpos se hacen visibles en su anomalía, su ser contra natura, en relación a zonas en las que los derechos, la ciudadanía, la ley, se suspenden, en estados de excepción respecto del orden jurídico y político. La noción de 'homo sacer' en Giorgio Agamben resultará crucial para trazar este recorrido: 'homo sacer' es ese individuo cuya vida ha sido despojada de valor en un orden jurídico-político dado y cuyo asesinato, por

lo tanto, no constituye homicidio ya que es materia disponible (y descartable) para ejercicios de poder sobre los cuerpos y la vida colectiva es vida desnuda (o nula vida)¹².

Si bien Giorgis trabaja la cuestión de la configuración del personaje del homosexual en la literatura argentina, considero que la cita es pertinente, en la medida que tanto los feos como las bestias se construyen discursivamente como el anormal, y por ende, su muerte es casi un bien común. Lo relevante es que en la *nouvelle* del francés lo antinatural no es la bestia, la cual, de algún modo, podría serlo en el sentido que excede el orden natural biológico; sino que son los feos. Es decir, el elemento desechable en *Que se mueran los feos* es el mismo hombre.

En consecuencia, Vian recupera el binomio hombre-bestia, presente y discutido en la obra de Wells, pero lo reformula: la bestia, el Otro, será todo aquel que no represente a los ideales de un discurso de la doxa y ocupe una relación de inferioridad. De este modo, los feos se configuran como sujetos subalternos. Cuando hablo de subalternidad, me refiero a la relación que se constituye a partir de la posesión/ privación de alguna propiedad o recurso socialmente valorado (sexo, educación, raza, religión, etc), que puede generar una capacidad diferenciada de relación. Esto significa que algo es inferior o está debajo de, pero esto no sólo implica posiciones sino también relaciones entre las posiciones, por lo mismo, subalternidad supone dominación¹³.

En este sentido, el feo no solamente es percibido como el Otro, sino que también es subalternizado por un discurso de la doxa que lo concibe como material desechable, según explica Giorgis. En la *nouvelle*, esto se representa en la voz de Schutz. Él es quien urdió todo, es el jefe de la oscura organización; sin embargo, no es el único que cree que el genocidio y la segregación es la solución del problema. Además, están los esbirros que trabajan para él y el mismo Baileys. Él lo dice: ciertos sujetos merecen morir simplemente por ser feos.

Desde la perspectiva bajtiniana, los personajes de Schutz o Baileys representarían entonces uno de los lenguajes sociales que constituye el fenómeno de la novela¹⁴. Explico esto, porque si entendemos que en la obra existe una pluralidad de lenguajes sociales que dialogan entre sí, no podemos concebir lo que dicen ambos personajes como un enunciado aislado.

Ahora bien, esto no significa que la voz de los personajes sea la cristalización del pensamiento de Vian: el enunciado (que es la *nouvelle*) debe leerse bajo un discurso irónico. Bajtín explica que la ironía se torna un ejercicio de intersubjetividad, que reconoce un enunciado previo sobre el cual se invierte lo dicho y se prevé una evaluación social¹⁵. Es decir, aquello que dicen los personajes de Schutz o Baileys, lo cual representaría un discurso de la doxa, debe leerse «al revés»: en esa misma inversión es donde se produce una evaluación social.

Por último, si acordamos que los feos en la obra vianesca sufren un proceso de subalternización, es posible establecer la analogía con otros grupos sociales subalternizados como son los negros o los homosexuales, que también ocupan una posición inferior. Aquí sobreviene la crítica vianesca hacia aquellos regímenes o estados que apoyan o lo han hecho el pensamiento segregacionista, xenófobo y discriminatorio¹⁶.

Conclusión

La *nouvelle* de Vian realiza una estilización paródica de la célebre obra de Wells: *La isla del Dr. Moreau*, donde se recupera el binomio hombre-bestia, reformulándolo y ampliando los límites de sus categorías. De este modo, la bestia, la cual se construye discursivamente como el Otro en la novela del estadounidense; en *Que se mueran los feos* sería todo aquel sujeto que no responde a los ideales de un discurso de la doxa y ocupa una posición inferior.

Debido a su condición, la cual oblitera su capacidad de participación y condiciona sus posibilidades de hacer, los feos en la obra vianesca sufren un proceso de subalternización. En este sentido, puede establecerse la analogía con otros grupos subalternos que también son sometidos, como por ejemplo son los negros o los homosexuales.

En consecuencia, *Que se mueran los feos*, al evidenciar la distopía que constituye la supuesta utopía del genocidio de esa otredad, es decir, los feos, negros, homosexuales, etc.

crítica todo aquel régimen o estado que apoya o ha apoyado el pensamiento segregacionista, xenófobo o discriminatorio.

Notas

¹ BEN BOVA, «The Role of Science Fiction», en Marcial SOUTO. «Introducción», en *La ciencia ficción en la Argentina. Antología crítica*, Buenos Aires, Eudeba, 1985.

² Las cuatro nouvelles que publicó con el seudónimo de Vernon Sullivan son: *Todos los muertos tienen la misma piel* (1947), *Con las mujeres no hay manera* (1948), *Que se mueran los feos* (1949) y *s* (1946). Esta última fue censurada y se prohibió su publicación por considerar que atentaba contra la moral y las buenas costumbres.

³ La referencia a un proceso selectivo natural y al hecho de que existen hombres desechables establece una estrecha relación con las ideas del nazismo. Todo aquello que no responde a los estándares fijados no sirve. Por dicha razón, aquello que dice el personaje de Shutz adquiere relevancia, sobre todo si se analiza en relación al contexto en que se publica la obra de Vian, es decir, en las postrimerías de la Segunda Guerra Mundial.

⁴ VIAN, Boris, *Que se mueran los feos*, Barcelona, Ed. Tusquets, 2006, p. 173.

⁵ Esta entrevista se publicó en 1958 en la revista *L'Ecran*, pero yo la extraje el 10/1/2011 de la siguiente página web:

⁶ ARAN PAMPA, Olga, *Nuevo diccionario de la teoría de Mijaíl Bajtín*, Córdoba, Ed. Ferreyra, 2006.

⁷ WELLS, G.H., *La isla del Dr. Moreau*, Ed. Puerto de Palos, Buenos Aires, 2007, p. 120.

⁸ VIAN, Boris, *Que se mueran los feos*, Barcelona, Ed. Tusquets, 2006. *Op. cit.* p. 172.

⁹ WELLS, *La isla del Dr. Moreau*, Ed. Puerto de Palos, Buenos Aires, 2007. *Op. cit.* p. 121.

¹⁰ *Ibidem*, p. 146.

¹¹ VIAN, Boris, *Que se mueran los feos*, Barcelona, Ed. Tusquets, 2006. *Op. cit.* p. 185

¹² GIORGIS, Gabriel, *Sueños de exterminio*, Ed. Beatriz Viterbo, 2004, p. 14.

¹³ COSTA, Ricardo y MOSEJKO, Teresa, «Subalternidad, Competencia y Discurso. El caso de Juana Manuela Gorriti», en *Gestión de las prácticas: opciones discursivas*, Rosario, Homo Sapiens Ediciones, 2009.

¹⁴ Cada lenguaje social, explica Bajtín, es un modo de comprender y percibir el mundo, que dialoga con los otros lenguajes sociales que constituyen la obra. (BAJTÍN, Mijail, *Teoría y estética de la novela*, Ed. Taurus, 1989).

¹⁵ La evaluación social constituye una determinación histórica de todo enunciado verbal. Voloshinov explica que el enunciado verbal supone una situación extraverbal que debe ser conocida para poder comprender dichas realizaciones verbales.

¹⁶ Recordemos que la fecha de publicación de *Que se mueran los feos* fue en 1949, es decir, los estragos que la Segunda Guerra Mundial había provocado aún eran muy recientes. Además, en esa guerra no sólo se persiguió a los judíos, sino también a los negros y los homosexuales por considerar que eran una amenaza para la emergencia de una raza superior.

W ou le souvenir d'enfance de Georges Perec y la literatura concentracionaria

Javier Ignacio Gorraís

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UNLP)

La escritura de Georges Perec constituye la búsqueda y conquista de su identidad, de su nombre, en tanto sujeto y autor, pues su gesta como escritor comienza después del aniquilamiento, de las cenizas de Auschwitz y se construye alrededor de ese vacío, apoyándose en signos para arribar a obras rigurosas y fantasiosas. Su condición de judío¹ y huérfano² lo convierten en un ser sin orígenes, tanto para su autobiografía, como para su plenitud existencial.

La escritura es fuente de reinención y fábula de su vida; la literatura lo hace artífice de su existir y exterioriza el deseo de construirse e identificarse. A través de los signos y el entrelazado de significados, escapa del rol pasivo de huérfano-víctima y se torna artesano de su vida, al proyectarse como escritor: ficcionalización de su vida y de las que conforman el entramado especular de la existencia, recurriendo a la exploración y a la devolución de la voz a lo indecible. La literatura lo conduce más allá de la escritura, hacia el porqué de la Historia, impregnando de significado el vacío y silencio originario³. Escribir es crear huellas que refieran a lo que existió y al rastro de lo desaparecido; designar lo ausente y callado, en virtud de invocarlo y enfrentarlo, recuperarlo y hacerlo presente: conocer el olvido e iniciar el recuerdo, pues la escritura es memoria en la medida en que ésta es escritura⁴: «Le projet d'écrire mon histoire s'est formé presque en même temps que mon projet d'écriture» (W: 41). Escritor en el reconocimiento de la ausencia a su historia ausente, de la fractura de su pasado. Recupera lo oculto, el quiebre entre sus recuerdos y su historia sumergida y absorbida: «une autre histoire, la Grande, l'Histoire avec sa grande hache, avait déjà répondu à ma place: la guerre, les camps» (W: 13).

Su autobiografía está condicionada desde el comienzo por la dificultad asumida en: «Je n'ai pas de souvenirs d'enfance». En el vacío, encontrará la historia de la que fue abandonado y una explicación de sí, una voz manifiesta como afirmación de su existencia. Rechaza los caminos habituales y desarrolla juegos con el lenguaje y las imágenes. De su historia obtiene los rastros de una vida fragmentada, exigente de una búsqueda oblicua y desviada, expresada en espejos que no sólo refractan la ruptura y los modos de existencia, sino también le permiten desdoblarse en múltiples representaciones. La escritura, huella de la identidad del sujeto, se transforma en proceso constituyente de su existencia. El deseo de escribirse lo comprometen con su existencia y con los otros que posibilitaron el texto y a quienes uno sospecha la dedicatoria⁵. El propósito de decir lo indecible es la afirmación de su vida en la literatura, respuesta (sin responder) al silencio de sus padres, a su silencio. Materializa la ausencia, da cuerpo a lo desaparecido, media a través del acto material de la escritura entre él y la existencia física de ellos. El texto, metáfora de la desaparición y prueba de su existir, contiene el enlace entre su vida y la de sus padres: delimita y encierra, creando la imagen de la tumba inexistente de la madre⁶.

W ou le souvenir d'enfance

Georges Perec anuncia su proyecto autobiográfico a Maurice Nadeau⁷ en 1969 y aparece cuando termina sus sesiones de psicoanálisis en 1975. Esta obra plena de rupturas y huecos, textos alternados, intersecciones y relatos encastrados, muestra su historia y lo fantasmático: vida y fantasía, realidad y ficción. El entramado no es sencillo y Perec sacará su texto de un fantasma de infancia, de una fantasía que obsesionó su espíritu y que el psicoanálisis define como un guión

de origen inconsciente, a través del cual el individuo satisface los deseos irrealizables en el mundo real⁸. Construye su obra entre ficción y realidad, entre elaboración imaginaria y búsqueda autobiográfica, intercalando textos desdoblados (doble relato entrelazado, enredado).⁹ Dos narraciones: evocación de una historia inventada de niño y recuerdos infantiles dispersos, articulación en cuatro textos de la construcción escritura-sujeto. Por un lado, la infancia, el antes y el después de la muerte de sus padres. Por otro, la ficción, la historia de Gaspard Winckler y su doble y el relato de la isla. En su alternancia, irrumpe el silencio: unos puntos suspensivos entre paréntesis indican lo no dicho, la ruptura y el cruce: los hilos rotos de la niñez y la fragmentación de la escritura. El quiebre multiplicado, señala el agujero, el blanco, el vacío; los puntos suspensivos son el silencio, la ablación, lo indecible.

El carácter lúdico reconstruye el recorrido de la escritura y descubre lo escondido en las palabras. En la unión, muestra y oculta, dirigiendo la mirada a lo visible y designando lo secreto, lo ausente materializado en el final: respuesta a los epígrafes de Queneau: «Cette brume insensée où s'agitent des ombres, comment pourrais-je l'éclaircir» y «cette brume insensée où s'agitent des ombres, -est-ce donc là mon avenir?». El autor lucha con la unificación de los fantasmas y su historia, aunque estos no le dejen decir aquélla. El trazo de la escritura incesante devela «le cheminement de mon histoire et l'histoire de mon cheminement» (W).

Revisa episodios infantiles¹⁰ y escenifica su fantasma, «la vie d'une société exclusivement préoccupé de sport, sur un îlot de la Terre de Feu» (W: 14)¹¹. La pobreza del relato autobiográfico hace que el fantasma enriquezca la obra. La dinámica surge del diálogo entre lo poco que emanan los recuerdos y la cantidad de sentidos que aporta la ficción: lo exteriorizado y lo oculto, lo dicho y lo callado, producto de esta escritura tramposa¹². Fantasía infantil y pretensión autobiográfica se ligan: la progresión de la ficción, no sólo desencadena el fin de una sociedad, la decadencia de W, sino también inicia la comprensión del relato biográfico, clarificando y revelando la fundamentación de la escritura. Mientras el recuerdo llega a su fin, la ficción de W se degenera y el ideal deportivo se acerca a la pesadilla de la deportación. La imagen final de W como sociedad concentracionaria es la antesala que explica el origen del fantasma y da cuenta del horror¹³. Este retrato de W y su visita a una exposición sobre el Holocausto¹⁴, transforman los textos en el texto, iluminándose recíprocamente, buscando en uno la interpretación del otro y respondiendo en el otro los silencios de la ausencia. La cita de L'Univers concentrationnaire de Rousset da sentido al fantasma: «La structure des camps de répression est commandée par deux orientations fondamentales : pas de travail, du «sport», une dérision de nourriture» (W: 219)¹⁵.

El entramado de lo imaginario y lo real sintetiza su proyecto escriturario y muestra el poder de la literatura para ficcionalizar la vida y recuperar la voz de la ausencia, erigiendo al sujeto y su existencia, devolviendo su identidad y haciendo propio su pasado. La imaginación literaria resulta más consistente y real que la realidad misma, evidencia que surge de explicar lo real a partir de la ficción. El secreto de W reside en cómo un niño cuenta lo que no sabía: una ficción parecida a un testimonio y la ubicación de su isla, antes de que Pinochet se encargara de hacer realidad su fantasma de infancia.¹⁶

En *W ou le souvenir d'enfance*, puede leerse el principio de toda deportación abusiva e inhumana y el funcionamiento de los regímenes basados en la opresión, pero debe señalarse que la denuncia y el descubrimiento de la atrocidad no se limita solo a la deportación y a los campos, sino también es un llamado a resistir contra todo tipo de totalitarismo, y en ese sentido no debemos obviar la mirada del autor hacia la situación de Chile al mencionar las actividades ejercidas por los fascistas de Pinochet.

La escritura de Perec en W expresa lo indecible, la pérdida, la separación, la ignorancia y la incompreensión, la angustia, a través de un lenguaje surgido del vacío, de lo blanco, de la elipsis, de los puntos suspensivos, bajo el plan de lo indecible del horror. Esta escritura construida a través de la confesión, de la distinción de los otros, pone a este yo incesantemente desdoblado, cara a cara con el dolor y los sujetos de la alteridad, para que pueda conocerse mejor y afirmarse gracias al reconocimiento de un otro.

Lo incierto y fragmentario de sus recuerdos y el esfuerzo por revitalizarlos se nutren de la escritura y no se separan de ella. Dos ejemplos: el reconocimiento de una letra hebrea a los tres años y la forma en equis (X) de un caballete. La imagen de la letra se asimila al sentimiento de seguridad procurado por la presencia de un círculo familiar admirador; en cambio, la X del granjero, por analogía a la letra, remite a lo desconocido, la censura y la ablación. La X se descompone en V, W y otros signos: la escritura construye y deconstruye la realidad, confirmando, en el trazo, regiones inaccesibles de la memoria.

El tono sugestivo del grafema es evidente en la dedicatoria del libro: «pour E». Puede tratarse de su tía Esther o una referencia al equivalente fonético de EUX y creer que es un libro para ellos («pour eux»), sus padres y los otros que la guerra se llevó.

El signo X es transformado por la imaginación y la asociación. Su diseminación en la escritura-memoria colma de sentido el signo W, título de la obra, invención infantil y nombre de la isla cercana a la deportación. Las imágenes y relaciones se funden en varias figuras: la estrella de David, la cruz gamada, la SS y el símbolo de «El gran Dictador»¹⁷. Interroga el contenido de los recuerdos y se detiene en su textura psíquica y en su inscripción en la memoria que los transmitió. El signo y lo judío, se mezclan con sus impresiones íntimas y son depositarios de una red de significaciones: la memoria lleva a la huella, inscripción y necesidad de inscribir, superando el temor al olvido en la literatura¹⁸.

El fantasma del universo W: institución y funcionamiento

El relato de la vida y decadencia de la isla es presentado por una voz anónima, testigo de los hechos y de un mundo desaparecido. Desierta y alejada, instituye sus normas e impone su lógica totalitaria, sometiendo a sus hombres a un universo de lucha: batirse por un lugar preferencial en la sociedad y eliminar al otro para una individualización en el reino de lo anónimo.¹⁹ Entre la vida y la muerte, debate su existencia y muestra sus opuestos entre las ruinas: la utopía se transforma en contra-utopía, resultado de su perversión. Horror y degradación se leen en la agresividad, el hambre, la crueldad, el miedo, los castigos, la muerte y los abusos, que hacen cada vez más parasitaria la imagen ideal del deporte y la convierten en obsesión y manipulación. W, parábola del universo concentracionario, muestra al final una analogía entre los grandes desfiles del Tercer Reich hasta los campos y los rostros esqueléticos de sus detenidos:

Celui qui pénétrera un jour dans la Forteresse n'y trouvera d'abord qu'une succession de pièces vides, longues et grises. Le bruit de ses pas résonnant sous les hautes voûtes bétonnées lui fera peur, mais il faudra qu'il poursuive longtemps son chemin avant de découvrir, enfouis dans les profondeurs du sol, les vestiges souterrains d'un monde qu'il croira avoir oublié : des tas de dents d'or, d'alliances, de lunettes, des milliers et des milliers de vêtements en tas, des fichiers poussiéreux, des stocks de savon de mauvaise qualité (W: 208).

Denuncia el régimen de W y destaca la violencia de los sistemas en los que prevalece una única conducta bajo un modelo totalitario que aniquila a su civilización. Su lógica deportiva de selección, eliminación y privación de humanidad de sus atletas hace pensar en los campos y la ideología nazi: «(...) le monde W est fait pour détruire autant que possible chez les habitants la conscience d'être des créatures humaines» (Dangy: 93).

W y la literatura concentracionaria

Al leer W, pensamos en las obras de Levi, Antelme, Rousset o Semprún, quienes plasmaron en sus textos experiencias traumáticas de la deportación y la vida en los campos. Ellos, no sólo dieron a conocer las vivencias del horror, sino incluso reflexionaron sobre la dignidad del hombre. La figura de Rousset es importante, pues legitima el fantasma de Perec y cierra la obra con un fragmento de *L'univers concentraionnaire*. Hacia el final confiesa : «Pendant des années, j'ai dessiné des sportifs aux corps rigides, aux facies inhumains ; j'ai décrit avec minutie leurs incessants combats ; j'ai énuméré avec obstination leurs palmarès sans fin» (w). Esto es aclarado con la cita de Rousset, que explica lo anterior y orienta el sentido de la denuncia significando la ubicación de su isla.²⁰ Rousset habló de los campos de concentración y alentó la denuncia de todo sistema opresivo: poner en evidencia todos los males, el alemán y el producido por el estalinismo.²¹

Si bien Perec no fue un deportado, sí fue víctima de la violencia totalitaria, al ser arrojado por ella a la orfandad. Esto cobra sentido a la luz de una lectura de W como fenómeno concentracionario, al indagar el pasado, comprenderlo y desplegar su presente. La denuncia de Perec contra los gobiernos autoritarios a través de la construcción ficcional de W, se vincula con su proyecto literario y su noción de literatura como expresión vital. En «Robert Antelme ou la vérité de la littérature», reflexiona sobre el rol de la literatura y de la escritura desarrollar la experiencia,

explicar lo incomprensible y expresar lo inexpressable. La víctima puede dar cuenta de esto, pues posee la voz testimonial y la imaginación para exteriorizarlo. Antelme utiliza un modo distinto al acostumbrado a leer en la literatura concentracionaria y se aleja de la expresión básica en la que sólo se muestran los hechos atroces; desarrolla la voluntad deliberada de rechazar lo gigantesco y apocalíptico de ese mundo, dándole un color específico a su relato: una simplicidad, una cotidianeidad hasta entonces desconocida, que traiciona la realidad con el fin de expresarla de una manera más eficaz y no tornarla insoportable.²²

Tanto en *L'Espèce humaine* como en *W ou le souvenir d'enfance*, el mal se entrega en pequeñas proporciones hasta arribar al desastre final, pero siempre sugiriendo y no nombrando directamente.²³ La constante puesta en perspectiva de la memoria y la proyección de lo particular a lo general y viceversa son métodos específicos de la creación literaria, pues organizan la materia sensible, inventan un estilo, descubren relaciones entre los elementos del relato, jerarquizan, progresan y quiebran la imagen inmediata e inoperante de la realidad concentracionaria. La negación, como principio esencial, se basa en la terminación inmediata, la destrucción lenta y la eliminación. Es preciso que el deportado no tenga rostro, que no sea más que piel y hueso, que presente el espectáculo de una deshumanización, así el opresor tendrá las pruebas concretas de su superioridad.

La literatura que pretende reconstruir el pasado y erigir la memoria para evitar el olvido, fue tema de escritura de los sobrevivientes del horror como medio de soportar el dolor. Los sobrevivientes encuentran un gesto en el otro y sienten que deben sobrevivir por esos otros a quienes dirigen sus miradas. La escritura muestra el triunfo sobre la muerte y *L'espèce humaine* es la historia de ese triunfo: «Survivre et vivre se rejoignent, dans une même volonté du corps de ne pas céder. La survie est d'abord phénomène de conscience» (L.G.). La escritura, la memoria y la literatura han demostrado que ante el dolor nos queda la palabra, la necesidad de hablar, de contar para vivir: «A la nécessité de la mort, omnipotente, omniprésente, doit s'opposer la nécessité de la vie» (L.G.).

Perec observa que no debe hablarse de dos mundos distintos, sino de hombres que pretenden dividir por medio de la negación del otro, un deseo desesperado de eliminarlo. Lo absurdo de estas intenciones y su imposibilidad quedan resumidas en estas palabras: «Il peut tuer un homme, mais il ne peut pas le changer en autre chose». (L.G.). La reivindicación de la especie humana da sentido al esfuerzo de sobrevivir y lo dirigen, fundando un nuevo vínculo entre el deportado y su cuerpo, con su singularidad, su historia individual, con los otros. Escribir para que sobrevivir sea victoria y emerger de la experiencia lamentable una coherencia, que una y jerarquice recuerdos. La transformación de la experiencia en lenguaje, esta relación posible entre nuestra sensibilidad y un universo aniquilado, es un excelente ejemplo de lo que puede ser la literatura.²⁴

Antelme cuenta e interroga, rechaza el silencio, define y opone, restituye y compensa, le devuelve a la literatura el sentido que esta había perdido.²⁵ Es necesario conquistar el mundo por medio del lenguaje, para poder tomar conciencia de la realidad y expresarla a los otros: «Par son mouvement, par sa méthode, par son contenu, enfin, *L'Espèce humaine* définit la vérité de la littérature et la vérité du monde» (L.G.). Para Perec, representa un acercamiento oblicuo a su dolor, lo consuela y lo reconforta, al saber que la escritura es una respuesta moral apropiada.

Primo Levi escribió sobre la vida en los campos y el mal, acentuando la intención de los opresores contra las víctimas y sus deseos fervientes de rebajar la condición humana. Tanto en *Se questo è un uomo* como en *I sommersi e i salvati*, muestra el concepto de humanidad y valor del sujeto para quienes impulsan y dirigen el mal.²⁶ El primero da testimonio de un mal particular; el otro, advierte que el mal se ha instalado insidiosamente por doquier. Decir el mal e invocar la conciencia de los hombres para resistir y luchar contra los males presentes: interpretar el dolor del otro y contarlo como sí mismo.²⁷

Jorge Semprún ha dado cuenta de esta realidad en muchas de sus obras (*L'écriture ou la vie*, *Le grand voyage* et *Le mort qu'il faut*). La escritura le permitió objetivar su experiencia y hacerla soportable, puesto que al escribir abrió un diálogo con el otro, buscando en este una

forma equivalente de autoanálisis, comprensión y elaboración de los acontecimientos vividos. El sujeto se construye a partir del otro y por el otro, en un juego de desdoblamiento de la subjetividad. El desdoblamiento del yo y el diálogo consigo mismo, son maneras de hallarse «yo» en el «otro», como se puede observar en *Le grand voyage* con el chico de Semur²⁸ como interlocutor, o en el personaje François L. de *Le mort qu'il faut*, quien entrega su nombre y vive en él. En el primer caso, introduce esta figura del chico de Semur como un doble fantasmático que le permite recuperar la libertad y liberación. La fantasía opera como defensa frente a los hechos traumáticos, y ya no será el doble como imagen, sino la escritura, quien dará apertura al camino de la elaboración de las duras condiciones de la realidad. En el otro, el doble será el salvador al darle una nueva identidad y en ese acercamiento encontrará su Doppelgänger, un igual sin posibilidades de sobrevivir. El motivo del *doppelgänger* permite introducir un otro especular, complementario y opuesto; idéntico y diferente.

En Semprún, el olvido fue su primera terapia de liberación y luego la memoria de los recuerdos se convirtió en la segunda instancia terapéutica, al lograr la elaboración a través de la escritura. La literatura reconstruye el mundo de las experiencias traumáticas del sujeto y lo libera de ellas, trascendiendo el ámbito de lo vivido y transformando el conjunto de circunstancias dolorosas en impulsos vitales para recuperar al sujeto. El hecho de sobrevivir en sus obras es un acto vital, en el que concebir la muerte y racionalizarla hace que el sujeto desee la vida. El conflicto vida-muerte se resuelve, cuando quien da testimonio de los hechos logra colapsar el mundo de destrucción y reemplazarlo por otro, a través de la creación literaria. La proyección de la escritura en la literatura emplea la fabulación para transformar lo siniestro de lo experimentado en algo maravilloso.²⁹

Consideraciones finales

La narración es responsabilidad con el otro, un narrar en su nombre: su palabra como posibilidad de sí mismo, sacrificio inaugural de la escritura, espacio que permite el desplazamiento y dar lugar a la voz y a la historia del otro, que incluye la propia, puesto que la propia historia llega a ser precisamente la del otro. Este gesto puede leerse en Perec: «j'écris parce qu'ils ont laissé en moi leur marque indélébile et que la trace en est l'écriture : leur souvenir est mort à l'écriture ; l'écriture est le souvenir de leur mort et l'affirmation de ma vie» (W: 59). La muerte del otro es la condición de sujeto, la exigencia, la propuesta y el proyecto desdoblado de la escritura.

La comprensión del otro lleva a la de sí mismo, pues su evocación le ofrece indicios que recuerdan su comportamiento y lo orientan hacia lo inaccesible. La conciencia del yo en las representaciones de los otros, mueve la experiencia intersubjetiva y lleva al sujeto a construir una imagen del mundo. Como su historia no devela los secretos, el sujeto moviliza la fabulación fantasmagórica: escapa de la realidad agobiante, esgrime nuevas configuraciones y se proyecta. En la reflexión sobre sí mismo y en las representaciones del otro, se produce la proliferación de signos para la invención de historias: frente al otro aprehende su vida como narración y se confirma en su escritura³⁰. Recupera lo propio al recomponer su identidad en la narración entrelazada y explora los comienzos en los que yace la huella. En la escritura, el sujeto descifra su vida y ordena una narración coherente y aceptable en la que reconoce su ipseidad en su mismidad. La vida proyectada en la escritura, se vive en y a través de ella, en la ficcionalización, en la identidad narrativa. El sujeto se comprende a sí mismo, en sus desdoblamiento e interacciones con el otro, se apropia de su historia y hace relato de ella. La literatura despliega modos de ser, para que se encuentre en su escritura y se recupere en la palabra, pues es donde ésta³¹ se desprende de las sujeciones, resiste y se somete (deviene³²): se inventa una voz propia que escapa al discurso dominante; vuelve memorable lo olvidado, reencuentra un origen y reinventa una identidad, un modo de identificación. Mostrar la alteridad en la literatura es revertir la situación a través de la *salud*³³, creando una voz y un nuevo decir en un lenguaje propio.

Bibliografía

Del autor:

- ~PEREC, Georges, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, 1975.
- ~PEREC, Georges, *Je suis né*, Paris, Éditions du Seuil, 1990.
- ~PEREC, Georges, *L.G. Une aventure des années soixante*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.
- ~PEREC, Georges, *Penser/Classer*, Paris, Hachette, 1985.

Otros autores:

- ~ANTELME, Robert, *L'espèce humaine*, Paris, Gallimard, 2010.
- ~SEMPRU, Jorge, *Le grand voyage*, Paris, Gallimard, 2005
- ~SEMPRU, Jorge, *La escritura o la vida*, Buenos Aires, Tusquets, 2004.
- ~SEMPRU, Jorge, *Le mort qu'il faut*, Paris, Gallimard, 2002.

Sobre el autor:

- ~AA.VV., *L'Arc, Georges Perec*, n.º 76, Paris, 1979.
- ~BELLOS, David. *Georges Perec. Une vie dans les choses*, Paris, Seuil, 1994.
- ~BURGELIN, Claude, *Georges Perec*, Paris, Seuil, 1988.
- ~DANGY, Isabelle, *Étude sur W ou le souvenir d'enfance de Georges Perec*, Paris, Ellipses, 2004.
- ~ROCHE, Anne, *W ou le souvenir d'enfance de Georges Perec*, Paris, Gallimard, 1997.

Teórica y crítica:

- ~BLANCHOT, Maurice, *L'écriture du desastre*, Paris, Gallimard, 1980.
- ~DELEUZE, G., «La literatura y la vida», en *Crítica y clínica*, Barcelona, Anagrama, 1996.
- ~EVANS, Dylan, *Diccionario introductorio de Psicoanálisis lacaniano*, Buenos Aires, Paidós, 2003.
- ~GOFFMAN, Erving, *Internados. Ensayo sobre la situación social de los enfermos mentales*, Bs. As., Amorrortu, 1994.
- ~LAPLANCHE, Jean y PONTALIS, Jean-Bertrand, *Diccionario de Psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós, 2007.
- ~MESNARD, Philippe, *Témoignage en résistance*, Paris, Stock, 2007.
- ~PONTALIS, J-B., «À partir du contre-transfert: le mort et le vif entrelacés», en *Entre le rêve et la douleur*, Paris, Gallimard, col. «Connaissance de l'inconscient», 1977.
- ~PONTALIS, J-B., «Sur la douleur (psychique)», en *Entre le rêve et la douleur*, Paris, Gallimard, col. «Connaissance de l'inconscient», 1977.
- ~MÈLICH, Joan-Carles, *Totalitarismo y fecundidad. La filosofía frente a Auschwitz*, Rubí (Barcelona), Anthropos Editorial, 1998.

Notas

¹ «Je ne sais pas précisément ce que c'est qu'être juif, ce que ça me fait que d'être juif. C'est une évidence, si l'on veut, mais une marque qui ne me rattache à rien de précis, à rien de concret ; ce n'est pas un signe d'appartenance, ce n'est pas lié à une croyance, à une religion, à une pratique, à une culture, à un folklore, à une histoire, à un destin, à une langue. Ce serait plutôt une absence, une question, une mise en question, un flottement, une inquiétude : une certitude inquiète derrière laquelle se profile une autre certitude, abstraite, lourde, insupportable : celle d'avoir été désigné comme juif, et parce que juif victime, et de ne devoir la vie qu'au hasard et qu'à l'exil» (*Je suis né*: 99-100).

² «Je vis solitaire, protégé quelque peu par mon silence – me compagnon me savent orphelin : ils acceptent que je sois renfermé – je me prête au jeu ». (Une lettre retrouvée de Georges Perec...) «Je ne sais pas où se sont brisés les fils qui me rattachent à mon enfance (...) Mon enfance fait partie de ces choses dont je ne sais pas grand-chose. Elle est derrière moi, pourtant, elle est le sol sur lequel j'ai grandi, elle m'appartenu, quelque soit ma ténacité à affirmer qu'elle ne m'appartient plus. J'ai longtemps cherché à détourner ou à masquer ces évidences, m'enfermant dans le statut inoffensif de l'orphelin, de l'inengendré, du fils de personne. Mais l'enfance n'est ni nostalgie, ni terreur, ni paradis

perdu, ni Toison d'Or, mais peut-être horizon, point de départ, coordonnées à partir desquelles les axes de ma vie pourront trouver leur sens. Même si je n'ai pour étayer mes souvenirs improbables que le secours de photos jaunies, de témoignages rares et de documents dérisoires, je n'ai pas d'autre choix que d'évoquer ce que trop longtemps j'ai nommé l'irrévocable ; ce qui fut, ce qui s'arrêta, ce qui fut clôturé : ce qui fut, sans doute, pour aujourd'hui ne plus être, mais ce qui fut aussi pour que je sois encore» (W: 21).

³ «Je ne sais pas si je n'ai rien à dire, je sais que je ne dis rien ; je ne sais pas si ce que j'aurais à dire n'est pas dit parce qu'il est indicible (l'indicible n'est pas tapi dans l'écriture, il est ce qui l'a bien avant déclenché) ; je sais que ce que je dis est blanc, est neutre, est signe une fois pour toutes d'un anéantissement une fois pour toutes. C'est cela que je dis, c'est cela que j'écris et c'est cela seulement qui se trouve dans les mots que je trace, et dans les lignes que ces mots dessinent, et dans les blancs que laisse apparaître l'intervalle entre ces lignes» (W: 59).

⁴ «Quand on ne peut plus interroger les êtres, reste à interroger les signes. Une étoile jaune, le plus arbitraire des signes, devient substitut d'un nom collectif rendant comme vain et douteux le nom propre...» (BURGELIN: 166).

⁵ «J'écris : j'écris parce que nous avons vécu ensemble, parce que j'ai été un parmi eux, ombre au milieu de leurs ombres, corps près de leur corps ; j'écris parce qu'ils ont laissé en moi leur marque indélébile et que la trace en est l'écriture : leur souvenir est mort à l'écriture ; l'écriture est le souvenir de leur mort et l'affirmation de ma vie». (W: 59)

⁶ Autobiografía cuyo pacto no es completo, se dará a partir de la falta absoluta: tomar conciencia de la muerte, vivirla.

⁷ «Le troisième livre est un roman d'aventures. El est né d'un souvenir d'enfance ; ou, plus précisément, d'un phantasme que j'ai abondamment développé, vers douze-treize ans, au cours de ma première psychothérapie. Je l'avais complètement oublié ; il m'est revenu, un soir, à Venise, en septembre 1967, où j'étais passablement saoul ; mais l'idée d'en tirer un roman ne m'est venue que beaucoup plus tard. Le livre s'appelle : W est une île, quelque part dans la Terre de Feu. Il y vit une race d'athlètes vêtus de survêtements blancs porteurs d'un grand W noir. C'est à peu près tout ce dont je me souviens. Mais je sais que j'ai beaucoup raconté W (par la parole ou le dessin) et que je peux, aujourd'hui, racontant W, raconter mon enfance».

⁸ Para una mejor comprensión del concepto puede consultarse el *Diccionario de psicoanálisis* de LAPLANCHE y PONTALIS, Buenos Aires, Paidós, 2007.

⁹ «J'ai aussi écrit une autobiographie qui s'appelle *W ou le souvenir d'enfance* et tout ce travail autobiographique s'est organisé autour d'un souvenir unique qui, pour moi, était profondément occulté, profondément enfoui et d'une certaine manière nié».

¹⁰ «(autobiographie) faite à partir de descriptions de photos, de photographies qui servaient de relais, de moyens d'approche d'une réalité dont j'affirmais que je n'avais pas le souvenir. En fin, elle s'est faite à travers une exploration minutieuse, presque obsédante à force de précisions, de détails. A travers cette minutie dans la décomposition, quelque chose se révèle» (JSN: 84).

¹¹ «A treize ans, j'inventai, racontai et dessinai une histoire. Plus tard, je l'oubliai. Il y a sept ans, un soir, à Venise, je me souvins tout à coup que cette histoire s'appelait « W » et qu'elle était, d'une certaine façon, sinon l'histoire de mon enfance, du moins une histoire de mon enfance» (W: 14).

¹² «Une fois de plus, les pièges de l'écriture se mirent en place. Une fois de plus, je fus comme un enfant qui joue à cache-cache et qui ne sait pas ce qu'il craint ou désire le plus : rester caché, être découvert» (W: 14).

¹³ «(...) W ne ressemble pas plus à mon fantasme olympique que ce fantasme olympique ne ressemblait à mon enfance. Mais dans le réseau qu'ils tissent comme dans la lecture que j'en fais, je sais que se trouve inscrit et décrit le chemin que j'ai parcouru, le cheminement de mon histoire et l'histoire de mon cheminement» (W: 14).

¹⁴ «les murs des fours lacérés par les ongles des gazés et d'un jeu d'échecs fabriqué avec des boulettes de pain» (W: 213).

¹⁵ «(...) La majorité des détenus ne travaille pas, et cela veut dire que le travail, même le plus dur, est considéré comme une planque. La moindre tâche doit être accomplie au pas de course. Les coups, qui sont l'ordinaire des camps «normaux», deviennent ici la bagatelle quotidienne qui commande toutes les heures de la journée et parfois de la nuit. Un des jeux consiste à faire habiller et dévêtir les détenus plusieurs fois par jour très vite et à la matraque; aussi à les faire sortir et entrer dans le Block en courant, tandis que, à la porte, deux S.S. assomment les Haeflinge à coups de Gummi. Dans la petite cour rectangulaire et bétonnée, le sport consiste en tout : faire tourner très vite les hommes pendant des heures sans arrêt, avec le fouet; organiser la marche du crapaud, et les plus lents seront jetés dans le bassin d'eau sous le rire homérique des S.S. ; répéter sans fin le mouvement qui consiste à se plier très vite sur les talons, les mains perpendiculaires ; très vite (toujours vite, vite, Schnell, los Mensch), à plat ventre dans la boue et se relever, cent fois de rang, courir ensuite s'inonder d'eau pour se laver et garder vingt-quatre heures des vêtements mouillés...» (W: 219-20).

¹⁶ «Tout stade peut faire penser au Vel' d'Hiv' ou, pour reprendre le rapprochement qu'esquisse la fin de W tre son univers imaginaire et le Chili de Pinochet, au stade où furent parqués les opposants après le putsch et la chute d'Allende. Le prétendu idéal évoque « ces Jeux olympiques de 1936, qui virent la légitimation internationale du nazisme, et l'apothéose anticipée de Adolf Hitler », 1936 étant aussi la date de naissance de Perec» (Anne ROCHE: 31).

¹⁷ «souvenir de cette lettre devenue mot, de ce substantif unique, dans la langue à n'avoir qu'une lettre unique, unique aussi en ceci qu'il est le seul à avoir la forme qu'il désigne, mais signe aussi du mot rayé nul, signe contradictoire de l'ablation et de la multiplication, de la mise en ordre (axe des X) et de l'inconnu mathématique, point de départ enfin d'une géométrie fantasmatique dont le V dédoublé constitue la figure de base et dont els enchevêtrements multiples de tracent les symboles majeurs de l'histoire de mon enfance : deux V accolés par leurs pointes dessinent un X ; en prolongeant les branches du X par des segments égaux et perpendiculaires, on obtient une croix gammée () elle-même

facilement d'composable par une rotation de 90° d'un des segments en sur son coude inférieur en signe; la superposition de deux V tête-bêche aboutit à une figure dont il suffit de réunir horizontalement les branches pour obtenir une étoile juive (γ). C'est dans la même perspective que je me rappelle avoir été frappé par le fait que Charlie Chaplin, dans le Dictateur, a remplacé la croix gammée par une figure identique (au point de vue de ses segments) affectant la forme de deux X entrecroisés (γ)» (W: 105-6).

¹⁸ «Tout le travail d'écriture se fait toujours par rapport à une chose qui n'est plus, qui peut se figer un instant dans l'écriture, comme une trace, mais qui a disparu» (JSN: «Le travail de la mémoire»: 91).

¹⁹ «La dépersonnalisation commence avec les courses: puisque un athlète n'est que ce que sont ses victoires, les vainqueurs se voient attribuer un pseudo-nom lié au type d'épreuve où ils ont triomphé...» (BURGELIN: 157).

²⁰ «J'ai oublié les raisons qui à douze ans, m'ont fait choisir la Terre de Feu pour y installer W : les fascistes de Pinochet se sont chargés de donner à mon fantasme une ultime résonance : plusieurs îlots de la Terre de Feu sont aujourd'hui des camps de déportation» (W).

²¹ «Sus escritos, en todo caso, no respiran esa atmósfera angustiada que caracteriza tantos relatos de ex deportados. Vio y conoció el horror, es cierto, pero supo sacar provecho de él. Y él, más que cualquier otro, hizo fructificar estas lecciones: la experiencia de los campos pasados servirá para luchar contra los campos presentes y para hacer imposibles los campos futuros» (TODOROV: 190).

²² «Dans toutes les autres oeuvres de la littérature concentrationnaire, c'est un passage privilégié : mais cette découverte soudaine et illimitée de la souffrance et de la terreur ne révèle pas le camp ainsi qu'elle est censée le faire, ainsi qu'elle le faisait effectivement pour les nouveaux arrivants : elle ne peut que susciter chez le lecteur une pitié falsifiée qui dissimule à peine un refus pur et simple.

Ce refus de l'apitoiement va plus loin encore. L'univers concentrationnaire est distancié. Robert Antelme se refuse à traiter son expérience comme un tout, donné une fois pour toutes, allant de soi, éloquent, à lui suffire d'évoquer, de même qu'il pourrait lui suffire de montrer ses plaies sans rien dire. Mais entre son expérience et nous, il interpose toute la grille d'une découverte, d'une mémoire, d'une conscience allant jusqu'au bout».

²³ «Mais dans L'Espèce humaine, le camp n'est jamais donné. Il s'impose, il émerge lentement. Il est la boue, puis le faim encore, les poux. Puis tout à la fois. L'attente et la solitude. L'abandon. La misère du corps, les injures. Les barbelés et la schlague. L'épuisement. Le visage du SS, le visage du kapo, le visage du Meister. L'Allemagne entière, l'horizon entier : l'univers, l'éternité» (L.G.).

²⁴ «L'écriture aujourd'hui, semble croire, de plus en plus, que sa fin véritable est de masquer, non de dévoiler. On nous invite, partout et toujours, à ressentir le mystère, l'inexplicable. L'inexprimable est une valeur. L'indicible est un dogme. Les gestes quotidiens, à peine sont-ils décrits, qu'ils deviennent des mensonges. Les mots sont des traîtres. On nous invite à lire entre les lignes cette inaccessible fin vers laquelle tout écrivain authentique se doit se tendre : le silence» (L.G.).

²⁵ «(...) la volonté de parler et d'être entendu, la volonté d'explorer et de connaître, débouche sur cette confiance illimitée dans le langage et dans l'écriture qui fonde toute littérature, même si, de par son projet même, et à cause du sort réservé, par notre culture, à ce que l'on appelle les « témoignages », L'Espèce humaine ne parvient à s'y rattacher complètement. Car cette expression de l'inexprimable qui en est le dépassement même, c'est le langage qui, jetant un pont entre le monde et nous, instaure cette relation fondamentale entre l'individu et l'Histoire, d'où naît notre liberté» (L.G.).

²⁶ «Deshumanizar a los detenidos era lógico porque se había planteado, de entrada, que era menos que humanos. Hacer sufrir al enemigo era lógico porque eso consolidaba nuestra fuerza y nuestra superioridad. Exigir obediencia a unas órdenes absurdas era lógico porque demostraba que la sumisión no tenía por qué mostrar justificación. Mostrar la propia fuerza superior era lógico porque el objetivo de toda la operación era alcanzar la superioridad absoluta. En una palabra: si se admite que preocuparse por el propio bien es lógico y útil, no hay que sorprenderse ya de "el gozo que procura el daño hecho al prójimo"». (TODOROV: 221)

²⁷ «El conocimiento de una desgracia contribuye directamente a la felicidad de quienes la contemplan desde fuera, a menos que consideren a quienes la sufren como una emanación de sí mismos, como su familia, sus íntimos, en cuyo caso la desgracia de los demás se convierte inmediatamente en la propia» (TODOROV: 221).

²⁸ «El chico de Semur es un personaje novelesco. Inventé al chico de Semur para hacerme compañía, cuando rehíce este viaje en la realidad soñada de la escritura. Sin duda para ahorrarme aquella soledad que había sido la mía, durante el viaje real de Compiègne a Buchenwald. Inventé al chico de Semur, inventé nuestras conversaciones: la realidad suele precisar de la invención para tornarse verdadera. Es decir verosímil. Para ganarse la convicción, la emoción del lector» (LEV, 280).

²⁹ «A partir de la recuperación de los mismos y su plasmación en la escritura, pudo estabilizarse subjetivamente y superar las vivencias traumáticas del mundo concentrationario. En un mismo acto pudo fortalecer su yo, a la vez que asumir el dolor de su historia, lo que produce una creativa transacción entre el recuerdo y el olvido: la escritura es lo que le permitió hacer transmisible y narrable el horror, a la vez que le permitió fortalecer su estructura subjetiva» (MARTÍNEZ DE CIPOLATTI: 68).

³⁰ Désubjectivisation: La búsqueda no se encamina para reconstituir una subjetividad a través de la historia particular, sino al contrario, aceptar lo deshilvanado, lo parcial. «Quand Perec énonce : «Je me souviens», ce je désigne aussi bien l'autre, le contemporain qui est le destinataire du message, et qui a eu connaissance des mêmes faits. Par là se confirme l'énigmatique proposition de Husserl : « La subjectivité transcendante est intersubjectivité ». C'est d'ailleurs à une sorte d'épochè que se livre Perec, faisant apparaître, au-delà e l'individualité empirique, une conscience collective, voire une conscience de classe» (Arc).

³¹ «Narrar es hablar del otro sin constituirlo, responder al otro con sentido, implicarme en su significado, en su dolor y en su sufrimiento. Responder de él y ante él. Escribir es una forma de no olvidar del todo, es rememorar la historia de aquellos que no existen para contarla de nuevo» (MÈLICH: 1998, 20).

³² «La escritura es inseparable del devenir: escribiendo, se deviene-mujer, se deviene-animal o vegetal, se deviene-molécula hasta devenir-imperceptible». «El devenir no va en el otro sentido, y no se deviene Hombre, por lo mismo que el hombre se presenta como una forma de expresión dominante que pretende imponerse a toda materia, mientras que mujer, animal o molécula tienen siempre un componente de fuga que se sustrae a su propia formalización» (DELEUZE: 13).

³³ «La salud como literatura, como escritura, consiste en inventar un pueblo que falta. Pertenece a la función fabuladora de inventar un pueblo. Uno no escribe con sus recuerdos, a menos de hacer de ellos el origen o el destino colectivos de un pueblo por venir, todavía enterrado bajo sus traiciones y negaciones» (DELEUZE: 17). La literatura como delirio: «El delirio es una enfermedad, la enfermedad por excelencia, cada vez que erige una raza pretendidamente pura y dominante. Pero es la medida de la salud cuando invoca esa raza bastarda oprimida que no deja de agitarse bajo las dominaciones, de resistir a todo lo que aplasta y aprisiona, y de grabarse en relieve en la literatura como proceso. Allá, todavía un estado enfermizo amenaza siempre con interrumpir el proceso o el devenir; y se vuelve a encontrar la misma ambigüedad que para la salud y el atletismo, el riesgo constante de que un delirio de dominación se mezcle con el delirio bastardo, arrastrando a la literatura hacia un fascismo larvado, la enfermedad contra la que lucha, con peligro de diagnosticarla en ella misma y de luchar contra ella misma. **Fin último de la literatura, liberar en el delirio esa creación de una salud, o esa invención de un pueblo, es decir, una posibilidad de vida**» (p. 18). La negrita es nuestra.

Imágenes victorianas en la producción discursiva de la identidad argentina de entresiglos. Entre el campo y la ciudad: el trabajo y el ahorro

Griselda Gugliara

UNLPam

En la Argentina de entresiglos, el estilo de la gran aldea desaparecía en forma estrepitosa para abrir paso a una percepción de la vida urbana según la imagen caótica y salvaje de las grandes urbes. Así, el perfil de la ciudad moderna y pujante aparecía contaminado por la inquietante amenaza de la enfermedad y de la locura ante la mirada desconcertada del observador. Es que, en las últimas décadas del siglo XIX, Buenos Aires y su ritmo se convirtieron en «una suerte de monumento a los cambios y la ciudad cristalizó las expectativas de modernización» (MONTALDO, 1993: 19). Una nueva cosmovisión urbana surgió articulada con los problemas del progreso, la multitud, el orden, la higiene y el bienestar, a consecuencia de las experiencias epidémicas que, años antes, habían marcado la memoria colectiva. Hacia el fin de siglo, era perentorio pensar nuevas formas de convivencia si se pretendía construir una nación moderna.

En las décadas anteriores, el centro productivo de la época había estado en el campo. Allí, el reemplazo de la ganadería vacuna por la explotación ovina modificó las características de la empresa agraria y de los trabajadores asociados a ella. La ciudad era, por su parte, el centro comercial y financiero, herramienta fundamental en un proceso de acumulación que se apoyaba en la exportación de los productos a través del puerto restaurado (BOURDÉ, 1977; SABATO Y ROMERO, 1992). De este modo, ciudad y campo crecieron con cierto grado de autonomía recíproca: la primera, proveía los insumos y artículos manufacturados para la industria; el segundo, los alimentos para una población en constante desarrollo. Por esta razón, la burguesía urbana apostó en gran parte al surgimiento de un fluido intercambio comercial entre ambas esferas.

Y la ciudad creció al ritmo de las necesidades que su gente y posición le fueron imponiendo. Más habitantes¹ -inmigrantes europeos, como así también del interior del país- modificaron su fisonomía demográfica y fomentaron la multiplicación de todas sus actividades y hábitos. La creciente actividad comercial se reflejó en las remozadas construcciones portuarias. La planta urbana también creció pero más lentamente que su población. El viejo centro que se extendía hacia el sur se fue trasladando hacia el norte.

Poco a poco, muchas viejas casonas del barrio Sur se convirtieron en inquilinatos para los trabajadores pobres. La nueva zona céntrica se embelleció al estilo europeo, se dotó de alumbrado a gas y se adoquinaron sus calles (GORELIK, 1998). Los viejos sistemas de provisión y desagües, aptos para la ciudad criolla, resultaban insuficientes ante el hacinamiento y la acumulación de basura propias de la urbanización no planificada que provocó las epidemias de cólera y fiebre amarilla, entre otras². A pesar de que la cuestión de la salubridad había comenzado a discutirse ya en tiempos de Rivadavia, fue en esos años de entresiglos que se instaló como un tema decisivo en la vida de la ciudad y como un factor clave en la disminución de la mortalidad³. Buenos Aires ya tenía una antigua periferia popular y, para entonces, surgieron nuevos centros de actividades, comunicados entre sí a través del ferrocarril que posibilitaba un movimiento fluido de productos y trabajadores.

Desde 1881, el campo pampeano superaba el medio millón de habitantes instalados en pequeños poblados con saladeros o molinos harineros, estancias, *sheep farms* florecientes con la explotación lanar y otros pueblos que surgieron alrededor de las estaciones ferroviarias. En aquel

tiempo, el paisaje rural ofrecía un aspecto peculiar: lotes divididos por alambrados y poblados por una cantidad importante de ovejas que superaba la del ganado vacuno y equino con creces. La llanura pampeana exhibía formaciones arbóreas que rodeaban los ranchos y cascos de estancias, donde comenzaban a divisarse robustas construcciones de ladrillo. En algunas zonas agrícolas se multiplicaban las quintas, chacras y tambos. El país abandonaba su condición de importador para convertirse en uno de los mayores exportadores de cereales (SABATO Y ROMERO, 1992; BOTANA Y GALLO, 1997).

En Buenos Aires, la presencia de los nuevos sujetos urbanos y la heterogeneidad de la estructura productiva que se fue gestando, definió un perfil muy complejo de demanda de mano de obra. Diversos sectores económicos -capitalista, autónomo, de la administración pública y el servicio doméstico- coexistían regidos por leyes de empleo específicas cuyo objetivo principal era sanear el mercado de trabajo de medios de vida alternativos que, en la primer parte del siglo, habían permitido el vivir «sin trabajar». Hacia 1880, el mercado de trabajo de la provincia de Buenos Aires se había convertido en un mecanismo adecuado para responder a las necesidades de una demanda de mano de obra fluctuante, con escasa especialización pero en continua expansión (BOURDÉ, 1977; SÁBATO Y ROMERO, 1992; HALPERÍN DONGHI, 1998).

Ese vertiginoso crecimiento trastocó en forma definitiva la atmósfera rural de la aldea y obligó a la alteración de las antiguas tradiciones, prácticas y discursos. Para la cultura urbana en transformación, las experiencias subyacentes eran de una rápida e innegable mutación social, pertenecían a una nueva historia y eran, a la vez, parte de un proceso inmediato, cargado de complicaciones inéditas y misterios para la mayoría de la gente. La imagen de la superposición de un paisaje sobre otro era el resultado del ritmo acelerado de los cambios que los observadores experimentaban de forma diversa. En el criollo, despertaba la nostalgia por un pasado que formaba parte de su historia personal y familiar; en el inmigrante, la posibilidad de un futuro promisorio pero complejo de alcanzar; en quien sólo pensaba en el progreso, la experiencia de acceso a la modernidad y la preocupación por contener sus excesos. Todos y cada uno, desde su propia estructura de sentimiento,⁴ participaban de la vorágine transformista sin alcanzar un completo entendimiento de la misma.

En conjunto, la población conformaba una diversidad socio-política y lingüística que el gobierno y los grupos letrados intentaban homogeneizar en la constitución de una tradición común a través de varias estrategias, entre ellas, la alfabetización y la lectura de diarios y novelas.

La celeridad de las transformaciones urbanas afectaba también el paisaje rural que, como nunca antes, cobró importancia en el imaginario letrado con el afán de construir una tradición nacional. Los cambios notables en este ámbito eran la manifestación de una metamorfosis mayor de toda la estructura productiva y ocupacional de la Argentina. También exponían las grandes diferencias entre los estilos de vida de la ciudad y del campo, a pesar de la escasa extensión cronológica que separaba a ambos del pasado independentista. Ese tiempo anterior, aún cercano en la memoria y la experiencia, motivó la reflexión sobre la nueva realidad del país. Por un lado, la gran urbe, con la incorporación de prácticas europeas en detrimento de hábitos arraigados desde la etapa virreinal; por el otro, el campo, con valores peculiares y alta presencia simbólica en la cultura nacional.

Sobre ese bagaje cultural, el ruralismo, se asentarían, años después, los mitos que sustentarían la tradición del país inmigratorio con el propósito de lograr un discurso que pudiera restaurar la armonía perdida ante el avance de costumbres foráneas.

La identidad nacional necesitaba inventarse y la imagen del campo como epítome de relaciones directas y sujetos conocibles cobró absoluta relevancia en la tarea. Así, los letrados argentinos parecieron emular una vez más la estrategia de Dickens al producir la ficción de la ciudad, donde la experiencia y la comunidad serían esencialmente opacas; y la ficción del campo, donde éstas serían naturales y auténticas. La reinención de nuevas mitologías permitiría, por un lado, fundar el ideal social y humano que se pretendía alcanzar para la nación y, por el otro, erradicar lo indeseable. Al mismo tiempo, lo peligroso debía ser revelado, obligado a penetrar en la conciencia.

En la gran ciudad, los problemas de urbanización y hacinamiento en los barrios periféricos trajeron aparejada la proliferación de enfermedades y epidemias que reprodujeron experiencias anteriores. Entonces, la higiene y la eugenesia surgieron como temas prioritarios para sanear los efectos contraproducentes del progreso y asegurar las ventajas de la civilización (DI LISCIA, 2004). Ya a fines de 1860, Sarmiento había planteado la urgente necesidad de dar «aguas corrientes al pueblo, luz a las ciudades, templos al culto, leyes a la sociedad, constitución a la nación» (ARMUS, 2000: 512) como vías de acceso al mundo moderno.

Así comenzó una creciente preocupación por la educación de los trabajadores, las obras de saneamiento generalizadas y la atención médica. Mientras las enfermedades comprometieron la salud de los habitantes de Buenos Aires hubo un sostenido énfasis en la lucha antiepidémica que involucraba la preocupación por el equipamiento urbano, el temor al contagio, la moralización de las masas y la pobreza. Más tarde, cuando la edificación de obras de salubridad facilitó el control de los brotes epidémicos, la higiene canalizó sus objetivos a los problemas de la pobreza y a la urgencia por organizar programas asistenciales. Hacia fines del siglo XIX, los higienistas argentinos, al igual que sus pares en Europa y América, pusieron la bacteriología al servicio de la asepsia de las ciudades, no sólo para instruir sobre formas y métodos de evitar la infección, sino también para explicar las condiciones materiales de vida que la favorecían.

El didactismo del discurso científico se internó en las escuelas y en la privacidad de los hogares a través de los libros, los periódicos y las historias narradas (BARRANCOS, 1991; DI LISCIA, 2004). En una suerte de maquinaria textual positivista, los escritores realistas y naturalistas utilizaron dicho discurso en función de la narrativización de lo nacional de manera tal que fuese posible constituir un cuerpo social homogéneo y, al mismo tiempo, controlar a aquellos que se identificaba como variantes de lo ilegítimo y lo indeseable en la comunidad imaginaria nacional. A este respecto, parecería existir un pacto de sentido entre literatura, nacionalismo y saber médico en el que los naturalistas, entre otros, fundaron sus relatos orgánicos (NOUZEILLES, 2000: 11).

Convertidos en una suerte de «moralistas experimentadores», según la propuesta zoliana, algunos escritores argentinos, sin embargo, apelaron a las imágenes victorianas para representar la compleja situación social de la época. Para entonces, las ficciones inglesas constituían «narrativas maestras» –como las denominó Fredric JAMESON (1981: 17-102)- pues modelaron el pensamiento mediante la representación de enfermedades y la consideración de sus estructuras y conflictos comunes. A su vez, los lectores respondían ambiguamente ante el bienestar del progreso, por un lado, y ante la amenaza que la industrialización y el masivo ingreso de inmigrantes provenientes de sus colonias representaba para sus antiguas tradiciones, por el otro.

Los problemas culturales que dificultaban la concreción del ciudadano ideal se suponían productos del modo de vida propuesto por «el progreso de la civilización» y reflejado en lo que el doctor Wilhelm Erb describió como «el rápido crecimiento de las grandes ciudades con todas sus lamentables consecuencias: la creación de centros industriales enormes, llenos de proletarios» (GAY, 1992: 318). De esta manera, la pobreza, la ignorancia, la inmoralidad, las enfermedades sexuales y el nerviosismo se tradujeron en «males sociales» e impregnaron de higienismo político la sociedad y, por ende, las narrativas modernas. Dichos síntomas debían ser denunciados y erradicados pues comprometían el futuro pujante de la sociedad burguesa, moralista en apariencia. En consecuencia, las ficciones victorianas de salud y enfermedad funcionaron como productos de la compleja interacción entre la teoría médica y el discurso narrativo del siglo XIX, con el propósito de reforzar los estereotipos de género, clase y raza, y por ende crear una conexión directa entre las identidades biológicas y sociales.

A pesar de los reiterados intentos por integrar lo individual y lo social, las ficciones somáticas revelaban una disociación persistente entre la experiencia física individual y los discursos culturales a través de los que se definía dicha experiencia (VRETTOS, 1995). Por una parte, se percibía el cuerpo humano como un dominio privado, una creación concreta del yo que precedía la violencia de la apropiación cultural y lingüística. Por otra parte, el cuerpo parecía incapaz de sostener esa ficción de autosuficiencia. La permeabilidad de sus límites -implícita en acciones tales como comer, copular o dar a luz- se explicitaba en la presencia de la enfermedad, ya que esta constituía una crisis en el control o la integridad corporal. La exposición pública de la condición de dolencia física destacaba la dependencia de la misma con el mundo exterior. Ambas, la conformidad y las contradicciones entre la imagen de sí mismo y la imagen social eran expuestas de cara a la enfermedad. Al final del siglo, el pánico a la infección, originado en reiteradas epidemias, derivaba en teorías de contagio moral que emergían de la proximidad de diferentes cuerpos sociales en la multitud y truncaban el imaginario de la comunidad cognoscible (VEZZETTI, 1985).

En Buenos Aires, los discursos victorianos se generalizaban para exponer los que parecían surgir como temas recurrentes de la «degeneración» de la sociedad argentina.

Inmigración, trabajo y ahorro

Francisco A. Sicardi (1865-1927) publicó *Libro Extraño* entre 1894 y 1902. Esta novela «extraña» es producto de una *rara* sociedad y, por ello, es ante todo un texto intrincado, tal vez en respuesta a las circunstancias conflictivas con las que su autor debió convivir, o quizá, debido a su personalidad multifacética⁵. En su libro recrea las prácticas de la sociedad argentina a lo largo de un cuarto de siglo, ficcionalizadas en cinco volúmenes. Por un lado, *Libro extraño* presenta una imagen realmente abarcadora del contexto socio-cultural en el que se origina, entreteje un amplio repertorio de estereotipos en su trama y resignifica la tradición oral como memoria del pasado. Las evocaciones de formas, prácticas y modos antiguos de sentir intentan recuperar un orden social y moral, ahora desdibujado, por la vertiginosa realidad del cambio. Por un lado, las descripciones detalladas de personajes y enfermedades enhebran el discurso realista y la profesión médica de su emisor facilita la construcción de ficciones somáticas a partir del mito de la erradicación definitiva de la enfermedad. Por otro, la oposición naturaleza-vida mundana instala el mito de la comunidad perdida en el imaginario colectivo.

En la conquista de la armonía perdida el relato emula el tratamiento poético de la historia según el legado de Walter Scott,⁶ propone el didactismo socio-biológico de George Eliot⁷ y proyecta la moralización consistente de Charles Dickens en el manejo de las historias fallidas, producto del conflicto de clases y del medio en el que transcurren. En primer lugar, las historias de las patriadas independentistas del abuelo Del Río -al mejor estilo scottiano- no sirven solo a los efectos de utilizar el pasado romántico para escapar del presente, sino para construir un sitio desde donde juzgar la sociedad que formaba y cambiaba la experiencia humana. En segundo lugar, la creación ficcional de los Errécar, a quienes se muestra como trabajadores radicales, decididos a aferrarse a su clase y a apelar exclusivamente a las energías de la fuerza moral, emula al Félix Holt de George Eliot y atestigua la semejanza de opinión respecto de las características de los líderes de la reforma social y política que habría formado parte del horizonte de expectativas de la época. Por último, el fracaso moral de las familias de inmigrantes italianos y los profesionales mediocres sintetiza el pensamiento del autor acerca de la influencia negativa que el medio social insano provoca en los seres que lo habitan y alecciona sobre la actitud tenaz que éstos deberían asumir para superarlo.

En los cinco volúmenes, se narra la historia de una familia medular -los Méndez- que, a lo largo del relato y por cuestiones de parentesco, cercanía o beneficencia, se relaciona con las demás -los Del Río, los Paloche, los Valverde, la familia de Genaro, los Errécar- y con tres personajes «asociales»⁸: Desiderio, Herzen y Goga, que completan el cuadro de época. Todas las familias cohabitan en un tiempo inestable y sus miembros se debaten entre lazos de sangre que imponen obligaciones y patologías que se transmiten por vía hereditaria en un medio ambiente que las propicia. En este contexto, Sicardi intenta evaluar «los límites y alcances de la teoría de la herencia en la configuración de lo social» (SALTO, 2002: 44). Las seis familias pertenecen a diferentes clases sociales con patologías diversas: Catalina y Carlos Méndez son miembros de la clase media criolla con acceso a todos los estamentos de la escala social debido a la profesión médica de Carlos. A pesar de los atributos positivos de este grupo, Méndez está signado por una debilidad psicopatológica heredada de un padre suicida. La familia Del Río es una de las familias criollas más antiguas del país; sus miembros lucharon en las guerras de la independencia y son guardianes de las tradiciones locales. En apariencia, los hombres de la familia son sanos, aunque resultan improductivos en la etapa posterior a la organización del Estado nacional. La relación entre unos y otros se articula mediante el matrimonio de Carlos y Dolores, los dos miembros fundadores de la estirpe extraña que organiza los cinco volúmenes y se prolonga en sus hijos, Ricardo y Angélica, quienes parecen escapar del fatalismo hereditario puesto que han sido criados en el medio ambiente propicio: culto al hogar matriarcal, educación cristiana, lecturas apropiadas, trabajo honesto. Don Manuel de Paloche no se relaciona con una clase concreta sino que expresa

la idea de una futura Argentina. Su familia es fruto de la mezcla étnica colonial que procura ocultar en el anonimato que garantiza la vida urbana moderna. Cada uno de los integrantes de la familia Paloche sufre de alguna psicopatología extrema: Don Manuel es un megalómano que intenta ocultar su origen mestizo haciendo alarde de su nombre español; su esposa muere de parálisis general -un grado terminal de la demencia-; sus hijas, Clarisa y Adela revelan casos de histeria avanzada; su hijo, Juan, rudo y violento, es víctima de delirio de persecución. En el hogar de los Paloche, los cuadros patológicos son diversos y variados agravados por un entorno familiar que no propicia buenas lecturas. Don Manuel lee libros de Medicina y literatura tras su propia panacea de convertirse en un médico diplomado o en un escritor de renombre. A partir de su estrepitoso fracaso en los dos campos del saber que legitiman su conocimiento pseudocientífico y literario, sucumbe ante las leyes hereditarias que presagian su enfermedad congénita y la caída de su familia degenerativa: Juan, su hijo, mata a Genaro y se convierte en homicida, su hija Clarisa se prostituye y su hija Adela, defraudada en su amor por Desiderio y víctima de una religiosidad equivocada, mortifica su cuerpo con cilicio.

El médico Valverde es un loco amoral que reúne las características más negativas de la modernidad; materialista, positivista en extremo y libertino, seduce a sus pacientes inexpertas y cree firmemente en la influencia de las leyes biológicas sobre el mundo social. Su función primordial en el texto es crear conflicto. La rama masculina de los Valverde, al igual que la de los Méndez, sustenta la teoría de la herencia, aunque en su caso puntual no existe posibilidad alguna de salvación. Enrique Valverde, un ser corrupto y amoral, «engendra con una ninfómana a un alcohólico, perverso y lujurioso -también tuberculoso, de paso-, Germán Valverde; en su caso, el mal ambiente ha hecho el resto, ya que creció, abandonado por sus progenitores, en un sucio burdel» (GNUTZMANN, 1998: 200).

La familia de Genaro representa el suburbio desgraciado por el crecimiento avasallador de la ciudad, desprotegido de las «plagas sociales», heredero potencial de la degeneración. Componen la familia de trabajadores sin oficio, parte del grupo de inmigrantes no deseados en la conformación del Estado nacional moderno: son enfermos y semiespecializados. Al comienzo de la historia, el joven tiene un trabajo honrado con los Méndez que convierte a su familia en merecedora de la dignidad que las familias burguesas atribuían a las indigentes que conservaban su virtud en la pobreza. Más tarde, Genaro se «desgracia» -y con ello a su familia- cuando mata a su hermana y a su seductor, el lascivo Enrique Valverde, para lavar el honor de su familia, y al psicópata Juan Paloche para preservar la virtud de su fiel novia, María. Estos acontecimientos «despiertan» las tendencias hereditarias del joven que lo convierten en un asesino y alcohólico irreversible. El destino degenerativo de Genaro está planteado desde sus raíces paternas.

Los Errécar, de ascendencia vasca, son obreros inmigrantes más calificados que Genaro. Martín, el padre, después de padecer muchas miserias, logra acumular un pequeño capital con el que educar a algunos de sus hijos. Sano y honesto, constituye el inmigrante ideal, fantaseado por el proyecto burgués liberal. El hijo, Elbio Errécar, médico y activista político, es la corporalización del ideal eugenésico: la pureza racial, la fisonomía inteligente, el temperamento fuerte, la herencia libre de influencias regresivas componen el retrato de la inmigración regeneradora. La descendencia vasca de los Errécar los ubica dentro de otra categoría de inmigrantes; trabajadores libres, robustos y sanos, son los cuerpos sociales ideales que defenderán la idea de progreso; ellos disfrutaban de las bondades de la «nueva raza» exenta del estigma hereditario.

Al concluir las tres primeras novelas de la serie, muchas de las familias textuales corren «peligro de extinción». Del Río, Valverde, Genaro, Santa, Clarisa, María, Juan, don Manuel de Paloche y su esposa han muerto y algunos de sus herederos acarrean el estigma de la degeneración. La familia formada por Carlos y Dolores es la única sobreviviente. Aún así, ha sufrido los embates de la fatalidad; uno de sus tres hijos muere a causa de la enfermedad hereditaria de su padre. Luego de un período estable, Carlos retoma sus tendencias suicidas y sus obsesiones monomaniacas que parecen prolongarse en la rama masculina de la familia. Por su parte, Angélica Méndez resume todos los aspectos positivos de la familia, valida la tríada del discurso victoriano -crianza favorable, entorno social «limpio», educación pertinente- y logra

neutralizar los efectos degenerativos de la teoría darwinista de la herencia. Los Errécar y los Méndez se relacionan a través del matrimonio de sus respectivos hijos, Elbio y Angélica, que Sicardi transforma en el prototipo de la futura familia argentina. Elbio, heredero del potencial inmigrante y Angélica, heredera de la tradición fundacional criolla y poseedora de las virtudes morales burguesas constituyen el romance fundacional perfecto (SOMMER, 1991).

La armonía gigantesca de la pampa

Buenos Aires, para entonces con aires y vicios de gran ciudad, es el ámbito donde aquellas historias recrean la ficción somática de la Argentina de entresiglos. Y es, quizás, en la introducción al segundo tomo de *Libro Extraño* donde mejor se aprecian los sentimientos contradictorios que la vorágine del progreso despierta en los grupos letrados. En la lectura de esas primeras páginas el concepto de la ciudad «monstruo» de Dickens se reproduce en el imaginario del lector, quien participa junto al narrador de la profunda nostalgia por el pasado perdido y la reticencia frente a lo que imagina peligroso al observar Buenos Aires. Y es que las transformaciones urbanas no sólo han variado el aspecto estético de los alrededores sino también los valores sociales de sus habitantes: «Es la repetición de la vieja y triste historia de los sacrificados por la civilización, que se ha entrado aquí a saltos violentos, apurada por la Europa que todo lo ha modificado» (SICARDI, II: 5). Los cambios se perciben bruscos e inesperados en el devenir de la vida citadina; todo es ajeteo; nada ni nadie es reconocible.

En medio de ese caos, la fuerza extraordinaria de la naturaleza se manifiesta en un temporal de viento y lluvia que parece limpiar la atmósfera sucia y densa que emana de las calles y «del olor de los cuerpos sucios de sudor y de tierra» (7), en una especie de venganza romántica. La gran aldea emerge monstruosa en medio de «la bruma, que atropella el vacío de las calles y envuelve casas, postes e hilos de teléfono en una densa cortina» (9). La urbe surge «arrugada, amontonada», sin «cielo, ni sol, ni aire», sin Naturaleza (13), como «un hervidero de razas» del que «ha de salir la verdad civilizadora» (14). Así, el desafío consiste en organizar la turbiedad del paisaje humano y la realidad social. Nada parece más apropiado que evocar el pasado para instaurar el *habitus* de los valores tradicionales. Entonces, la mirada retrospectiva del narrador pretende reconstruir en la escritura el mito de la Edad de Oro (WILLIAMS, 2001: 63-74) en el idílico ambiente rural de la pampa argentina, propicio para la recuperación de los añorados sentimientos humanos y las prácticas comunales. No es casual que Sicardi haya decidido introducir su segundo tomo con tamaña contraposición entre la vida urbana y la vida rural. En las primeras páginas, la narración remite a la imagen de «los libres viajeros de la Pampa desolada» que retrotrae a la memoria «la brama de la libertad» y la lucha real por conquistarla. Aquí, el espacio rural recobra importancia como escenario de «guerras nacionales» de «los campos contra las ciudades» y de éstos contra Buenos Aires en un tiempo histórico anterior en que «las nuevas razas llegaban al país con una tradición de miseria» (SICARDI, 22), para unirse a los nativos en la construcción nacional y en la superación personal mediante el trabajo y el ahorro. Es precisamente en el ámbito campestre, en el interior del país, donde parece posible recuperar un mundo común creíble edificado mano a mano por criollos e inmigrantes:

Alejados de los «males» de la ciudad, inmigrantes y nativos enseñan y aprenden unos de otros en la «armonía gigantesca de la pampa»; y, en el culto de la religión y la patria, estimulan las «sencillas costumbres» (24) de sus antepasados en sus descendientes y juntos engendran las raíces de una sociedad orgánica. Sicardi orienta su crítica del presente al pasado libertario, no con el propósito de recrear la lucha a mano armada, sino para reflatar los ideales de ese pasado más venturoso sobre los que edificar la identidad nacional.

Sobre las virtudes de esos «héroes» se han construido aldeas, se «han cultivado los campos, llenándolos de viñedos [...] y trigales» y el «pueblo nómada se ha detenido [...] y se ha incrustado al terruño lujurioso y ávido de parir. Es agricultor» (26). Aquí hay una fusión entre las ideas de una tierra fértil y una comunidad consciente de la propiedad y el propósito que el autor pretende transmitir a los lectores.

Más adelante, tal idealización se complementa en la exaltación de las virtudes propias de los grupos inmigrantes más representativos. Ante todo los anglosajones, cuya «reverencia por el recuerdo de las glorias nativas» imprime en ellos el orgullo nacional que los une y los distingue. Su metódica organización socio-política valida su éxito «en cualquier región que estemos» y «el culto de la familia» (35) sustenta sus raíces. El método inglés surge como la matriz de cambio para las debilidades propias de otros grupos y las ideas de Smiles fluyen en la lectura del texto. La tenacidad para el trabajo, el ahorro, la importancia de la educación y la moral parecen transformarse en las herramientas del éxito social de los italianos y los gauchos que logran superar el vicio de la holgazanería.

Los vascos, por su parte, ya conocen la fórmula: «Así defendieron sus abruptos desfiladeros y así conservaron incontaminados su hogar, su religión y su lengua» (46). La garantía del progreso se basa pues en una economía natural y moral que, con valores «rurales», respalde la estructura social en una estabilidad provisoria. «Criados para labrar la tierra»–«gente de la ciudad», naturaleza–vida mundana y/o campo–ciudad son caras de un proceso doble. «La explotación del hombre y la naturaleza que tiene lugar en el campo se convierte en dinero y se concentra en la ciudad» (2001: 78) Las patológicas de Sicardi no pueden generar bienes materiales y/o intelectuales para la nación; tampoco son aptas para constituir la identidad nacional. Familias como la de Elbio y Angélica son las que deben poblar el campo y asegurar la producción de recursos necesarios, tanto materiales como humanos, para sustentar el proyecto de higienización nacional, tarea que, desde la ciudad, pretenden llevar a cabo los intelectuales.

Bibliografía

- ~ARMUS, Diego, «El descubrimiento de la enfermedad como problema Social», *Nueva Historia Argentina*. Tomo 5: *El progreso, la modernización y sus límites (1880-1916)*. Dir. Mirta Zaida LOBATO, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2000, pp. 507-551.
- ~BOTANA, Natalio y Ezequiel GALLO, *De la República posible a la República verdadera (1880-1910)*, Buenos Aires, Ariel, 1997.
- ~BOURDÉ, Guy, *Buenos Aires. Urbanización e Inmigración*, Buenos Aires, Huemul, 1977.
- ~DI LISCIA, María Silvia, «Médicos y maestros. Higiene, eugenesia y educación en Argentina (1880-1940)», *Higienismo, educación y discurso en la Argentina (1870-1940)*, Eds. María Silvia DI LISCIA y Graciela SALTO, Santa Rosa, EdUNLPam, 2004, 37-64.
- ~GAY, Peter, «La obra de ficción», «El precio de la represión», *La experiencia burguesa. De Victoria a Freud*. Vol. 2. México, Fondo de Cultura Económica, 1992, pp. 131-142, 310-366.
- *The Making of the Middle-Class Culture 1815-1914*, Nueva York, W. W. Norton & Co, 2001.
- ~GNUTZMANN, Rita, *La novela naturalista en Argentina (1880-1900)*, Amsterdam-Atlanta, GA, 1998.
- ~GORELIK, Adrián, *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 1998.
- ~HALPERÍN DONGHI, Tulio, *El espejo de la historia. Problemas argentinos y perspectivas latinoamericanas*, Buenos Aires, Sudamericana, 1987.
- ~JAMESON, Fredric, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Londres, Methuen, 1981.
- ~LUDMER, Josefina, «Introducción», en CANÉ, Miguel. *Juvenilia y otras páginas argentinas*. Buenos Aires, Austral, 1993, pp. 116-120.
- *El cuerpo del delito. Un manual*, Buenos Aires, Perfil, 1999.
- ~MONTALDO, Graciela, *De pronto, el campo. Literatura argentina y tradición cultural*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1993.
- ~NOUZEILLES, Gabriela, *Ficciones somáticas*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2000.
- ~PRATT, Mary Louise, *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1992.

- ~SABATO, Hilda y Luis Alberto ROMERO, *Los trabajadores de Buenos Aires. La experiencia del mercado: 1850-1880*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1992.
- ~SALTO, Graciela, «En los límites del realismo, un libro extraño», *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 6, Dir. Noé JITRIK, Buenos Aires, Emecé, 2002, pp. 7-57.
- ~SICARDI, Francisco, *Libro Extraño*, Barcelona, F. Granada y Ca. Editores, s/f.
- ~SMILES, Samuel, *Self-Help: With Illustrations of Character and Conduct*, Boston, Ticknor y Fields, 1863.
- ~SOMMER, Doris, *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina*, México, Fondo de Cultura Económica, [1991] 2004.
- ~VRETTOS, Athena, *Somatic Fictions. Imagining Illness in Victorian Culture*, Stanford, Stanford University Press, 1995.
- ~WILLIAMS, Raymond, *El campo y la ciudad*, Buenos Aires, Paidós, 2001.

Notas

¹ 93.000 habitantes en 1855, 177.000 en 1869, y más de 400.000 en 1887. (Hilda SABATO y Luis A. ROMERO, 1992: 23).

² En «El descubrimiento de la enfermedad como problema social», Diego ARMUS presenta datos estadísticos acerca de la historia epidémica por la que atravesó la ciudad de Buenos Aires entre 1850 y 1915 (2000: 521).

³ ARMUS realiza una exposición detallada sobre las obras que se llevaron a cabo en la ciudad a los efectos de mejorar las condiciones sanitarias de la población (2000: 523).

⁴ De acuerdo con su categorización en los primeros estudios de Raymond Williams, puede entenderse como «la experiencia de la cualidad de vida en un tiempo y espacio determinados» o, según avances posteriores, como «conjunto común de percepciones y valores compartidos por una generación», articulados en «las formas y convenciones artísticas». (PAYNE, 2002: 184-5)

⁵ Sicardi era, ya entonces, un médico con cierto renombre clínico e intensas relaciones con el Partido Nacional. Había nacido en el barrio de Once, en una humilde familia de inmigrantes, pero su casamiento con Carmen Lezica lo había emparentado con una de las familias principales de la alta burguesía local. A partir de esta diferencia inicial, cristalizada en el apodo del loco Sicardi, había configurado una imagen de rareza, genialidad y locura que indicaba una posición atípica dentro del espacio social, un origen inmigratorio que evocaba sospechas degeneracionistas, y una trayectoria médica que se distinguía también de las principales corrientes profesionales de la época (Salto 2002: 40).

⁶ La impronta de Walter Scott en la literatura hispanoamericana, fue analizada recientemente por IANES (2006).

⁷ Según WILLIAMS, el consejo de George Eliot es que los trabajadores deben llegar a ser antes que nada «sobrios y educados», bajo la conducción de hombres como Felix Holt, tras lo cual la reforma será de algún beneficio (...) La conquista, mediante la reforma política, de los instrumentos de la educación, del tiempo libre necesario para aprovechar esa oportunidad, de las condiciones laborales y habitacionales que disminuirán la pobreza y la ebriedad: éstas y metas similares, que fueron las finalidades para las que se propusieron las «máquinas»⁷, quedan fuera del argumento. Sin ellas, el trabajador, sobrio, educado y responsable debe, al parecer, surgir plenamente armado de su propia cabeza («ebria, ignorante, vil y estúpida») (2001: 99-100).

⁸ Que en lo político, literario y sexual, respectivamente, carecen de familia.

Hibridación genérica en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia

Amor Hernández Peñaloza

Universidad Nacional de Cuyo. CONICET

Las cosas se mezclan, los géneros se cruzan y se contaminan y eso sucede también en la vida. [...] Yo paso de un género a otro de una manera continua y ése sería el modo de acercarme a la cuestión. Existe un problema más amplio sobre los géneros, pero el uso que yo he hecho de este tipo de problemas ha sido trabajar siempre sobre los cruces.

Ricardo Piglia

La lectura de los géneros literarios en cuanto son considerados una forma, una fórmula, un pacto, un marco, es decir, «un género es una perspectiva de lectura, un género es un modo de leer y la literatura es un modo de leer, un modo de leer como literario»¹ constituye el camino que proponemos para comprender la escritura de Ricardo Piglia. Por lo tanto, el propósito de este trabajo es realizar un recorrido textual por *Respiración artificial*: una novela que resulta apasionante, por su estructura narrativa, por sus distintas estrategias de reconstrucción de la historia y porque encontramos diversas formas de escritura que adquieren relevancia durante su lectura. En este sentido, a lo largo de la ponencia expondremos los rasgos que identifican la hibridación genérica en la obra pigliana.

Respiración artificial es un libro fragmentario, hecho de retazos de lectura, que depende de múltiples formas, de desvíos genéricos que se revelan a lo largo de su escritura, formando una obra múltiple, donde hallamos: Nueva Novela Histórica, biografía, autobiografía (autoficción), diario íntimo, epistolar, policial, microrrelato, ensayo y novela.

Al entrar en el análisis de la novela, descubrimos la apertura de unas épocas y hechos históricos de la República Argentina que se agregan a la ficción, a través del dialogismo, la intertextualidad y la metaficción, cuestionando la objetividad de la Historia y enmarcando insistentemente a *Respiración artificial* como una Nueva Novela Histórica. Un género que se caracteriza por la desmitificación y crítica del pasado y que a su vez, por medio de la reescritura de la Historia, reflexiona y «trata de articular versiones parciales, subjetivas fragmentadas de la experiencia histórica que se supone olvidada o meramente ausente»².

Respiración artificial cuenta la historia de Enrique Ossorio, un personaje «oscuro» del siglo XIX que se fue a California a buscar oro, y del historiador Marcelo Maggi quien en el siglo XX está haciendo su historia. Este historiador, decide entregar la investigación a su sobrino Emilio Renzi (un escritor) para que la publique, antes de su desaparición. El autor concibe esta «historia», para reflexionar y experimentar sobre cómo contar la Historia desde la ficción, por medio de la mezcla de personajes y hechos totalmente ficticios: personajes con nombres propios históricos y verificables en los documentos reales y, hechos atestados históricamente, como las dictaduras militares en Argentina (Desde el rosismo hasta el régimen militar de 1976), eje histórico sobre el cual se articula la novela en su totalidad. En esta perspectiva, podríamos decir que *Respiración artificial* es Nueva Novela Histórica «que procura contar la Historia como una narración que comparte con la ficción varias estrategias retóricas»³, construida de manera heterogénea, desentrañando identidades históricas de un pasado oficial históricamente documentado, pero volviendo sobre los vacíos dejados por el olvido.

Ahora, atenderemos el aspecto biográfico, el cual se manifiesta cuando leemos en *Respiración artificial* la intención de Marcelo Maggi de escribir una biografía de Enrique Ossorio para «mostrar el movimiento histórico que se encierra en esa vida tan excéntrica» (29). La historia

individual y la personalidad del personaje se desarrollan en la novela de manera fragmentaria, evocando de algún modo la vida del personaje histórico Enrique Lafuente, un intelectual, espía, traidor, fracasado político y suicida al igual que Enrique Ossorio. O sea, por medio de una biografía ficticia⁴, el autor «articula vidas problemáticas centrando el discurso en una serie de sujetos excluidos de la historia oficial».⁵

En cuanto a la autobiografía y la autoficción, debemos recordar que uno de los personajes protagónicos de *Respiración artificial* es Emilio Renzi, segundo nombre y segundo apellido de Ricardo Piglia, además, seudónimo usado en sus primeras publicaciones para firmar sus escritos. Valiéndonos de este detalle, podemos deducir que existe dentro de la novela un suerte de relato retrospectivo del autor, porque muchos aspectos de la vida de éste se atraviesan, se asemejan y se reflejan en Emilio Renzi, un escritor argentino que vivía sólo en una pensión de La Plata en su época de estudiante y, como confiesa el autor, Renzi es una «parte de mí que yo controlo [...] en el fondo solo le interesa la literatura, en este sentido ironizo también sobre mí mismo». ⁶ Entonces, por las insinuaciones que el autor revela podríamos confundir a Renzi con Piglia, generando lo que Manuel Alberca ha categorizado como autoficción puesto que los «elementos biográficos del autor, conocidos y desconocidos, irrumpen en la historia como material narrativo en bruto, coexistiendo abierta o sutilmente junto a otros que son o parecen ficticios» ⁷.

Respecto a la presencia del diario íntimo en *Respiración artificial*, traemos a colación aquel que escribe Enrique Ossorio en Norteamérica, del cual leemos fragmentos citados por Marcelo Maggi y, a través de estos, conocemos algunas aventuras personales y secretos de Enrique Ossorio. Evidentemente, el diario figura dentro de la novela como un documento histórico que servirá en la reconstrucción de la historia que Marcelo Maggi está escribiendo sobre este personaje.

Respiración artificial es además un libro epistolar, empieza con una carta que Emilio Renzi recibe de Marcelo Maggi en 1976, quien le cuenta algunas versiones de su vida y, termina con una carta de despedida de Enrique Ossorio a su compadre Juan Bautista Alberdi, antes de su suicidio en Copiapó, en 1852. La primera parte de la narración va tomando la textura de un intercambio epistolar entre Emilio Renzi y su tío Marcelo Maggi, en la que contamos seis cartas donde se integra el proyecto novelístico de Renzi y el histórico de Maggi, además, reflexiones sobre el género epistolar que vale la pena señalar como:

La correspondencia, en el fondo, es un género anacrónico, una especie de herencia tardía del siglo XVII: los hombres que vivían en esa época todavía confiaban en la pura verdad de las palabras escritas. (31)

[...] la correspondencia en sí misma ya es una utopía. Escribir una carta es enviar un mensaje al futuro; hablar desde el presente con un destinatario que no está ahí [...] La correspondencia es la forma utópica de la conversación porque anula el presente y hace del futuro el único lugar posible del diálogo. (85)

Luego, conocemos ocho cartas más que Francisco José Arocena, «un técnico», está interceptando y analizando (censurando) para descubrir secretos políticos, verdades subversivas, «tratando de descifrar el mensaje secreto de la historia» (46). Incluso, podríamos afirmar que todas estas cartas dirían «lo que no puede decirse en la vida cotidiana de la Argentina entre 1976 y 1979» ⁸. En consecuencia, deduciríamos que en *Respiración artificial* la forma epistolar domina el discurso de la novela, conectando el pasado con el presente y encerrando «[...] esa doble naturaleza de facticidad y literariedad, necesaria para hacer de su enunciado un testimonio verosímil [...]» ⁹.

De igual manera, *Respiración artificial* forma parte del conjunto de las narraciones del género policial, si aceptamos a Emilio Renzi como un detective, interesado en la vida y búsqueda de su tío Marcelo Maggi y a través de él del secreto -de la «verdad»- de la historia, tanto de su familia como de su patria. Vemos que los sucesos de la novela se desarrollan en su esencia bajo una «investigación» y este sería el elemento que articula a la novela como policial, es decir, la trama construida como «algo que hay que reconstruir a partir de unos datos, de unos indicios o rastros a partir de los cuales es preciso contar la historia para saber qué pasó. [...] hay que reconstruir una historia de la que sólo se dispone de vestigios» ¹⁰.

Por otra parte, no cabe duda que el microrrelato se manifiesta más de una vez en *Respiración artificial*, debido a su carácter fragmentario que contiene en muchas ocasiones la «condensación de una historia» en la brevedad, de modo que se van creando múltiples

microrrelatos vertiginosos y llenos de significaciones, con personajes y situaciones diferentes, por ejemplo:

1. Un hombre le cortó la mano a uno de sus amigos con el filo de una pala para poder llegar primero al cauce de un río donde el oro, dicho sea de paso, no se encontraba. (79)

2. No muy lejos de casa vive una buena religiosa, una monja a quien a veces visito para gozar de su honestidad. Dejo asentado su nombre que es: Lisette Gazel. La conozco desde la cabeza a los pies, más exactamente que a mí mismo. No hace mucho era una monja esbelta y delgada; yo era médico; logré de pronto que se volviera negra su carne y que engordara y que aprendiera a hablar español. Su hermana, Miss Rebba, vive maritalmente con ella (Lesbos): demasiado obesa (su hermana) para mi gusto: ahora puedo verla enflaquecida, piel y huesos, cadavérica – como un cadáver. Soy médico. Uno de estos días va a morir, lo que me complace porque le haré la autopsia. (89)

3. Frente a mí un par de tijeras:

Al desgarrarse la seda negra produce un chasquido extraño, parecido al del papel cuando se quema. (90)

4. Soy

el equilibrista que

en el aire camina

descalzo

sobre un alambre

de púas. (147)

Al mismo tiempo, leemos en la segunda parte de *Respiración artificial* titulada «Descartes», una conversación entre Emilio Renzi y Vladimir Tardewski bajo la forma de un ensayo. El primero, como sabemos es un intelectual-escritor que sólo vive en el mundo de la literatura y el segundo, un filósofo exiliado. Ellos dos hablan de Wittgenstein, de Joyce, de Kafka, del fracaso, de los principales problemas de la literatura argentina y universal, confrontan autores, analizándolos; constituyendo la argumentación, el registro discursivo básico del diálogo entre los dos personajes. Cabe destacar la larga disertación sobre la relación de Borges y Arlt en la historia de la literatura argentina, que se desliza también como una especie de ensayo presentando los rasgos propios de este género, en donde se sustenta que Borges es el último escritor del siglo XIX y Roberto Arlt es el primer escritor del siglo XX.

En último lugar, no podríamos dejar de mencionar que también existe una novela dentro de *Respiración artificial*, se llama *La prolijidad de lo real*, primera novela del escritor Emilio Renzi y, que aparece de forma precaria y fragmentada desde las voces de los personajes, con las cuales podemos sospechar que dicha novela está hecha de «conversaciones y mitos familiares, de comentarios sobreoídos, de libelos leídos furtivamente por algunos deudos. [...] Crónica familiar, hecha de citas ajenas, de textos pre-hechos, de enunciados anteriores al discurso narrativo de Renzi».¹¹

Consideraciones finales

En el análisis hemos mostrado que en *Respiración artificial* los discursos históricos, políticos, filosóficos se interconectan con la ficción a través de diferentes géneros literarios y de versiones de historias que se complementan pero también se diluyen, haciendo difícil perseguir una sola historia, produciendo hibridación genérica, en donde cada género literario guarda relevancia a la vez que se mezcla y se separa. Asimismo, podríamos suponer que Piglia se interesa en los géneros literarios en la medida en que quiere ir en «contra de todos los estilos», por tanto, no se ata a ninguna de las convenciones, transgrediendo la «loi de genre»¹² como diría Derrida, dando lugar a un texto híbrido.

Bibliografía

- ~ALBERCA, Manuel, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2007.
- ~DE GRANDIS, Rita, *Polémica y estrategias narrativas en América Latina. José María Arguedas, Mario Vargas Llosa, Rodolfo Walsh, Ricardo Piglia*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora. 1993.
- ~DERRIDA, Jacques, *Parages*. Paris, Galilée, 1986.
- ~MORELLO FROSCHE, Marta, «Biografías fictivas: formas de resistencia y reflexión en la narrativa argentina reciente», *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Buenos Aires, Alianza Editorial. 1987.
- «Significación e historia en *Respiración artificial*», *Valoración múltiple. Ricardo Piglia*. Bogotá, Fondo Editorial Casa de las Américas, Instituto Caro y Cuervo, 2000.
- ~NEWMAN, Kathleen, «Ángeles torturados: 1976», *Valoración múltiple. Ricardo Piglia*, Bogotá, Fondo Editorial Casa de las Américas, Instituto Caro y Cuervo, 2000.
- ~PIGLIA, Ricardo, «Conversación con Ricardo Piglia», *Valoración múltiple. Ricardo Piglia*, Bogotá, Fondo Editorial Casa de las Américas, Instituto Caro y Cuervo, 2000.
- *Respiración artificial*, Bogotá, Tercer mundo editores, 1993.
- «Los usos de Borges». Sergio PASTORMERLO. Entrevista realizada a Ricardo Piglia. Consultado el 12 de abril de 2010. <http://www.borges.pitt.edu/bsol/documents/0302.pdf>
- Entrevista: «Ricardo Piglia habla sobre el lector y la lectura del escritor: 'la literatura siempre se está preguntando por su esencia.'» Carlos ALFIERI. Consultado el 10 de marzo de 2008 en: www.pagina12.com.ar.

Notas

¹ Ricardo PIGLIA, «Los usos de Borges», Sergio PASTORMERLO Entrevista realizada a Ricardo Piglia. Consultado el 12 de abril de 2010. <http://www.borges.pitt.edu/bsol/documents/0302.pdf>.

² Marta MORELLO FROSCHE, «Biografías fictivas: formas de resistencia y reflexión en la narrativa argentina reciente», *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Buenos Aires, Alianza Editorial. 1987, p. 60.

³ Rita DE GRANDIS, *Polémica y estrategias narrativas en América Latina. José María Arguedas, Mario Vargas Llosa, Rodolfo Walsh, Ricardo Piglia*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1993, p. 145.

⁴ Otro ejemplo de biografía ficticia es la del escritor polaco exiliado en Argentina Witold Gombrowicz manifestada en el personaje Vladimir Tardewski.

⁵ Marta MORELLO FROSCHE, «Biografías fictivas: formas de resistencia y reflexión en la narrativa argentina reciente», *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Buenos Aires, Alianza Editorial. 1987, p. 61.

⁶ Ricardo PIGLIA, «Conversación con Ricardo Piglia», *Valoración múltiple. Ricardo Piglia*, Bogotá, Fondo Editorial Casa de las Américas, Instituto Caro y Cuervo, 2000, p. 36.

⁷ Manuel ALBERCA, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2007, p. 131.

⁸ Kathleen NEWMAN, «Ángeles torturados: 1976», *Valoración múltiple. Ricardo Piglia*, Bogotá, Fondo Editorial Casa de las Américas, Instituto Caro y Cuervo, 2000, p. 189.

⁹ Marta MORELLO FROSCHE, «Significación e historia en *Respiración artificial*». *Valoración múltiple. Ricardo Piglia*, Bogotá, Fondo Editorial Casa de las Américas, Instituto Caro y Cuervo, 2000, p. 157.

¹⁰ Ricardo PIGLIA. Entrevista: «Ricardo Piglia habla sobre el lector y la lectura del escritor: 'la literatura siempre se está preguntando por su esencia'». Carlos Alfieri. Consultado el 10 de marzo de 2008 en: www.pagina12.com.ar.

¹¹ Marta MORELLO FROSCHE, «Significación e historia en *Respiración artificial*». *Valoración múltiple*. Ricardo Piglia, Bogotá, Fondo Editorial Casa de las Américas, Instituto Caro y Cuervo, 2000, p. 155.

¹² Ver Jacques DERRIDA, *Parages*, Paris, Galilée, 1986.

¿Han revolucionado los libros electrónicos a la industria editorial?

Elizabeth Hutnik

Universidad Nacional de La Plata,

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación,

Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales

(IDIHCS-CONICET)

Actualmente las nociones de lectura y libro están cambiando. Hace algunos años era imposible pensar que la información –ya sea científica, periodística o literaria– podría concentrarse en una única gran biblioteca mundial. Asistimos a un cambio ineludible frente a la necesidad de circulación libre de la información.

Muchos creen que el libro, con hojas, letras impresas y tapas, no va a desaparecer. Sin embargo, no son pocos los que ven la amenaza del novedoso libro digital que puede almacenar numerosas obras e información en un solo soporte del peso de una hoja de papel.

En este trabajo intentaremos, en primer lugar, hacer una introducción a las principales características del dispositivo de lectura o *e-book*. Abordaremos luego algunas de las principales diferencias entre un libro-papel y un libro digital y las ventajas y desventajas asociadas a dichos formatos. En último término, exploraremos los avances del libro digital en materia de contenidos para poder comprender más exhaustivamente el estado actual de la industria editorial.

Para comenzar es preciso clarificar la confusión terminológica relativa al libro electrónico. El libro electrónico, libro digital, ciberlibro, *e-book* o *electronic book* es la versión en formato digital de una obra escrita. La obra puede haber sido escrita directamente en formato digital, o haber sido transformada (escaneada, retipeada o convertida a través de ciertos *softwares*) desde una versión previa en papel. El término *e-book* no obstante, es ambiguo, ya que a menudo se llama también libros electrónicos a los aparatos diseñados para leerlos, es decir, a los lectores electrónicos, dispositivos de lectura, *e-readers*, o simplemente, *readers*. Pese a que en su primera acepción la Real Academia Española define el término «libro» como «conjunto de muchas hojas de papel u otro material semejante que, encuadernadas, forman un volumen», en la segunda habla ya de «obra científica, literaria o de cualquier otra índole con extensión suficiente para formar volumen, que puede aparecer impresa o en otro soporte». En resumen, *e-book* es el contenido, el propio libro digitalizado o en formato electrónico, y el *e-reader* es el aparato que usamos para leerlo.

¿Qué debemos entender por soporte? Para poder leer un libro electrónico se necesita un sustento o herramienta material que fundamentalmente disponga de una pantalla y de memoria. De este modo, el *e-book* puede ser leído en un ordenador personal, en un móvil, en una PDA (*personal digital assistant* o agenda electrónica), o bien, en un lector especialmente diseñado para ello.

¿Dónde guardamos los libros electrónicos? Pues bien, pueden almacenarse en tarjetas de memoria, disquetes, CD-Rom, en internet y una de sus características distintivas es que permiten incorporar elementos multimedia (vídeo, audio) y enlaces a internet, si el soporte está conectado a la red.

¿Cuáles son los formatos de almacenamiento de los libros electrónicos? Existen tres principalmente: el PDF (de Adobe), el LIT (de Microsoft) y el ePUB (creado por el International Digital Publishing Forum). Otros formatos utilizados son FictionBook o PDB (de Mobipocket), HTML, entre otros.

¿Cómo es el libro electrónico? ¿Qué ofrece? Los lectores especializados tienen un tamaño semejante al de un libro tradicional, son livianos, soportan todo tipo de documentos de texto (no sólo libros), la batería puede durar hasta una semana, se pueden leer a plena luz del día y no cansan la vista como la pantalla de un ordenador. Esto se debe al desarrollo de la tinta electrónica, una tecnología que permite crear un «efecto papel» debido a su gran contraste y a que no necesita, a diferencia de la pantalla de un ordenador, iluminación propia, por lo que tiene un consumo de energía muy bajo.

De momento, la mayoría de estas pantallas sólo pueden representar información en blanco y negro, aunque día a día surgen nuevos dispositivos que apuestan al color.

Según el modelo de *reader*, algunos permiten tomar notas y añadir marcadores, aumentar o disminuir el tamaño de letra, recordar la página en la que se interrumpe la lectura, organizar la biblioteca, acudir a un diccionario, leer periódicos, navegar por la red, etc.

A modo de breve contexto histórico, el libro electrónico encuentra sus orígenes en la década del '70, cuando el norteamericano Michael Hart pone en marcha en la Universidad de Illinois el Proyecto Gutenberg, una biblioteca digital gratuita formada por obras clásicas y libros no sujetos a derechos de autor. En 2006 había digitalizado más de 19.000 libros, con una media de 400 nuevos títulos añadidos cada mes por voluntarios de todo el mundo. El primer libro electrónico publicado en 1981 con fines comerciales fue un diccionario de la editorial Random House. En 1998 son lanzados dos de los primeros lectores de libros electrónicos llamados: el Rocket y el Softbook (Gemstar International Group). Surgen, simultáneamente, los primeros sitios en internet que venden libros electrónicos. Para unificar el formato de publicación utilizado por las distintas editoriales electrónicas (problema no resuelto hasta la actualidad), se presentó en la primera Feria del Libro Electrónico (celebrada en 1998 en Gaithersburg, EE.UU.) la Norma Open eBook (libro electrónico abierto). En 1999 se determinaron las plataformas HTML y XML como las estándares para los libros electrónicos. En marzo de 2001 Stephen King, con la editorial electrónica Simon&Schuster, lanza en exclusiva a través de internet su *novela Riding The Bullet*, que en tan sólo 48 horas vende 500.000 copias, cada una por 2 dólares y medio.

En la actualidad existen más de cien modelos diferentes de dispositivos de lectura (aproximadamente, cada dos semanas, un nuevo lector sale de las fábricas de Taiwán), pero entre los más conocidos encontramos al Reader (Sony), iLiad (Leer-e), Kindle (Amazon), Papyre (Grammata), el Ipad (Apple), etc. Estos dispositivos son aparatos hechos para «migrantes digitales», ya que intentan copiar la experiencia lectora de un libro físico mediante el uso de la *e-ink* o tinta electrónica.

¿Qué deberíamos tener en cuenta a la hora de evaluar un dispositivo? Básicamente deberíamos considerar ocho variables. Algunas son estructurales como las funciones prestadas (sólo lectura, navegación, marcación de páginas, etc); la conectividad para descargar libros de tiendas *on-line*; la autonomía de la batería (usualmente medida en pasos de página por ciclo de carga, con una media de 8.000) y la calidad de la pantalla (retroiluminación de LCD o LED frente a la pantalla de tinta electrónica que genera páginas estáticas, similares a una experiencia con un libro tradicional). En lo relativo al acceso, tres son las cuestiones a considerar: 1) los formatos soportados por el dispositivo (PDF, ePUB, HTML, MP3, etc.) y su capacidad de conversión de otros formatos; 2) el acceso al contenido, ya que los fabricantes de libros electrónicos tienen su propia tienda de libros digitales. Cuantas más editoriales trabajen con la tienda digital, mayor será la oferta de la tienda (esta es la gran ventaja de Amazon, pero también, actualmente, de Google Edition); y 3) la localización de la descarga. Muchas veces los lectores de ciertos países tienen que usar un truco para «hacer creer» a la compañía que la dirección de facturación es una dirección de Estados Unidos. Si no lo hacen, sólo se accede a una versión limitada que permite que el dispositivo reciba únicamente los documentos a través de su entrada de USB. Algunos

dispositivos son también específicos por país. Por último, precio y marca es un factor determinante. Hay dos gamas diferenciadas por su valor: los modelos de entrada son dispositivos que rondan los 300 euros, con pantallas que no suelen superar las 6 pulgadas (15 cm. aprox.), sin conectividad a la red para descargar libros y con una calidad de construcción sólo aceptable, y las opciones de gama alta que ofrecen pantallas superiores a la 6 pulgadas (a veces táctil), un diseño más refinado, conectividad a internet para descargar libros sin necesidad de ordenador desde una tienda *on-line*.

Desde el punto de vista del mercado editorial, las primeras en sumergirse en el negocio fueron las editoriales científico-técnicas y jurídicas, si bien la oferta y demanda comenzó paulatinamente a diversificarse a otros géneros y lectores (Ver gráfico a modo de ejemplo).

Sin embargo, el mercado del libro electrónico carece aún de estándares unificados. Los cerca de 24 formatos diferentes de publicación hacen que digitalizar el catálogo de una editorial y organizar los libros para la distribución no sea una tarea sencilla. Muchas casas locales están esperando a que pase el «período de prueba» y a que la demanda madure antes de lanzarse al mercado del 'e-book'. Como señaló el director ejecutivo de Penguin Group, David Shanks, el «mayor deseo de los editores es que todos los dispositivos se vuelvan agnósticos, de tal manera que no haya formatos propietarios». Pero para ello primero hay que conseguir un formato estándar que abarque a todo el mundo, todas las lenguas y géneros. Ahora bien, existe un problema para lograrlo y tiene fundamentalmente que ver con el miedo a la piratería y con cómo establecer un sistema común de gestión de derechos digitales (Digital Rights Management) para frustrarla. En este escenario, la batalla entre las grandes compañías (Google, Amazon, Apple, etc.) termina por convertirse en una distracción millonaria frente a los cambios reales que se aproximan.

La digitalización trae una completa reestructuración del negocio editorial y un cambio en el equilibrio de poder. Seguirán, sin duda, existiendo autores y lectores, pero la conexión entre estos dos actores comienza a ensayarse ahora, sin papel y sin tinta.

¿Cuáles son las ventajas declaradas (para lectores y editores) del *e-book* sobre el libro tradicional? Su disponibilidad constante, su portabilidad, capacidad de almacenamiento, la posibilidad de leer con luz baja o a oscuras, los costos, la distribución y, según señalan algunos, los problemas ambientales.

¿Cuáles son las desventajas? Los cambios tecnológicos casi diarios (que aceleran los períodos de obsolescencia de los aparatos), la escasa disponibilidad de títulos en ciertas lenguas (español, por ejemplo), el aspecto estético (sin textura ni marcas), la corta vida útil de un *e-reader* en comparación con la de un libro papel, las falencias a la hora de transmitir visiones artísticas o de jugar con las formas y los contenidos, la solidez o durabilidad (fragilidad de todo dispositivo electrónico).

Como sugiere el comentarista de tecnología Jeff Jarvis, «el truco es no estar atado a un aparato: yo quiero poder acceder a todo en todos mis aparatos así que un editor astuto me va a ofrecer todo, de todas las maneras posibles, en todas partes».

El desarrollo de la tecnología de libro digital es veloz. Los pasos de la tecnología son innegables y gigantescos, y la producción de equipos es diversa y rápida. En este sentido el libro digital es una tecnología también cambiante y de gran progreso. Aunque algunos autores consideran que la cuestión de si el libro digital sustituirá al libro impreso está determinado por los lectores y no por la imposición de la tecnología, la ciencia o las mismas editoriales, y que son las personas quienes en base a su comodidad decidirán en qué formato leer, es importante tener en cuenta que las opciones tecnológicas que los usuarios tendrán influirán en las tendencias de lectura.

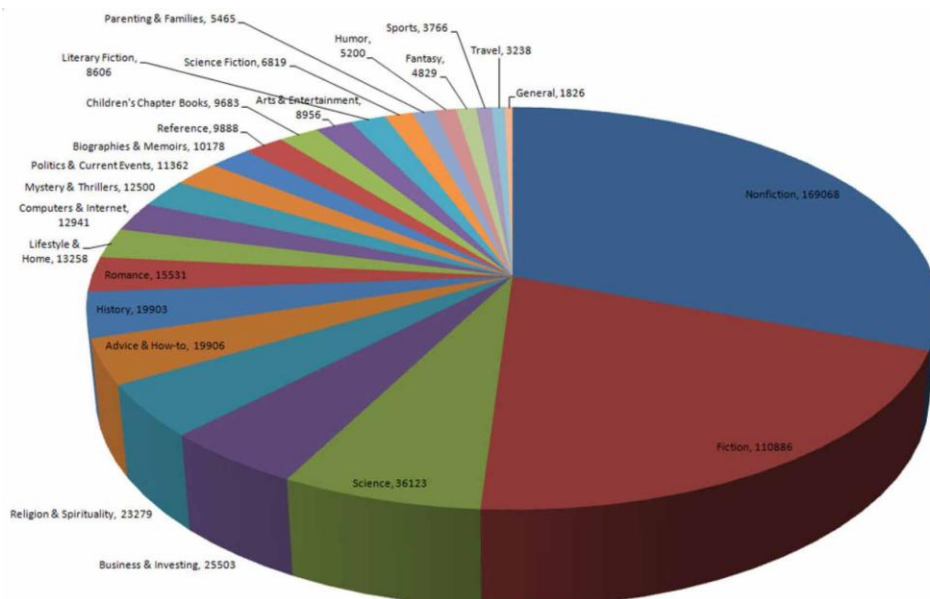
Lo más difícil de estudiar, en este sentido, es hacia dónde se encamina el campo editorial. Si bien el grado de penetración del libro digital en la sociedad es aún bajo, la curva de su utilización y difusión es creciente. Esto no significa que el impreso desaparecerá; habrá lectores que prefieran las publicaciones clásicas en papel, que por supuesto seguirán existiendo, aunque el encarecimiento de su costo es una perspectiva clara. Es importante considerar aquí el cambio

generacional. Este, junto con un creciente desarrollo de la tecnología computacional, determina nuevas prácticas de lectura y de adquisición de conocimiento ligados a una epistemología del saber renovada.

Bibliografía

- ~BASSET, Ivana, «¿Matará el Internet al libro?», *Chasqui*, N.º 86, 2004, pp. 26-31.
- ~CHARTIER, Roger, «Del código a la pantalla: trayectorias de lo escrito», *Quimera*, N.º 150, 1996, pp. 15-22.
- ~CODINA, Lluís, «El libro digital y el futuro de la edición», *El profesional de la Información*, 1998, [En línea], en: http://www.elprofesionalde lainformacion.com/contenidos/1998/enero/el_libro_digital_y_el_futuro_de_la_edicion.html
- *El libro digital y la www*, Madrid, Tauro, 2000.
- ~DARNTON, Robert, *El coloquio de los lectores. Ensayos sobre autores, manuscritos, editores y lectores*, México, FCE, 2003.
- ~ECO, Umberto y Jean-Claude CARRIÈRE, *Nadie acabará con los libros*, Madrid, Lumen, 2010.
- ~GAMA RAMÍREZ, Miguel, «El libro electrónico: del papel a la pantalla», *Biblioteca Universitaria*, 2002, vol. 5.1, pp. 16-22.
- ~JARVIS, Jeff, «Apple vs. Amazon: la revolución en tableta», *BBC Mundo*, 27/01/ 2010. [En línea], en: http://www.bbc.co.uk/mundo/ciencia_tecnologia/2010/01/100126_apple_tableta.shtml
- ~NUNBERG, Geoffrey (comp.), *El futuro del libro. ¿Esto matará eso?*, Barcelona, Paidós, 1998.
- ~TOLEDO, Purificación y José Manuel SÁNCHEZ SEVILLA, «El libro digital: Nuevos Formatos de Lectura», *Comunicar*, N.º 19, 2002, pp. 126-136.

Anexo



Disponibilidad de libros agrupados por género en la biblioteca Amazon (para Kindle)
Fuente: *BlogKindle*, mayo 2009.

La figura femenina y la pasión que aniquila *Fedra* de Séneca - *Hamlet* de William Shakespeare

Gisela Iacomini

Durante los siglos XIV y XV se llevó a cabo en Inglaterra un fuerte intento de consolidación del país que tendría intensas consecuencias históricas, políticas, sociales, económicas. Ya con Isabel I (1558-1603), el país alcanzó un período de gran prosperidad al producirse, entre otros hechos, el despegue del capitalismo industrial apoyado por un fuerte incremento de la población. En el campo del arte, el público inglés fue testigo de una gradual progresión de la escena nacional. Con el tiempo, el teatro inglés evolucionó de los intermedios y moralidades hacia formas mucho más realistas, estando así la dramaturgia al servicio de la ideología dominante. El teatro isabelino concentraba y representaba la supervivencia de un teatro popular y de una experiencia social. Poco a poco, la tradición popular medieval se fue fundiendo con la experiencia colectiva y la conciencia histórica; de esta forma, el drama popular se vio enriquecido por el humanismo renacentista. El teatro isabelino logró entonces una síntesis de estos valores populares y renacentistas. William Shakespeare vivió en un período de individualización marcada, que emanó de las reflexiones filosóficas sobre el hombre, del estudio empírico de las pasiones, así como también de la teoría de los caracteres. Al escribir sus tragedias, el dramaturgo logró acercarse a las convenciones dramáticas del género en el teatro isabelino.

Las tragedias, aludiendo siempre a un tono de venganza y violencia, surgieron originariamente de los griegos, quienes escribieron y representaron las primeras obras teatrales. Luego Séneca, dramaturgo romano, se incorporó a la vida de los dramaturgos isabelinos, aportando los modelos clásicos para la tragedia renacentista e isabelina, y logró así influenciar la pluma de estos escritores. Su prestigio en el siglo XVI derivó de dos fuentes: él era el único trágico clásico cuyas obras se encontraban en circulación y, además, esos trabajos se dieron a conocer en un momento en el que los dramaturgos de Europa, interesados por este redescubrimiento de la literatura clásica, buscaban ideas e inspiración para sus composiciones. Los pioneros en imitación y adaptación de las obras senecanas fueron los italianos. De esta forma es como los isabelinos tuvieron su primer acercamiento a Séneca. Hacia mitad del siglo dieciséis la influencia del teatro italiano en Inglaterra era tal que no solo se representaban mascaradas italianas en la corte inglesa, sino que las obras italianas también eran traducidas o adaptadas para su posterior puesta en escena. Por tanto, el Séneca que los isabelinos conocieron poseía un gran matiz italiano. La aparición de Séneca provocó un renacer de las tragedias en el continente, dejando de lado esta vez la composición medieval para dar paso a la clásica. En el próximo apartado me dedicaré exclusivamente al análisis de las comparaciones dignas de ser apreciadas en las tragedias *Fedra* de Séneca y *Hamlet* de William Shakespeare. Las mismas remitirán al tópico central de este trabajo: el género femenino cegado por las pasiones.

El amor: una pasión que aniquila

La importancia de estudios sobre la mujer ha crecido considerablemente en las últimas décadas. La situación social de la imagen femenina en obras literarias ha sido materia de debate de académicos de todo el mundo, con lo cual se produce una paulatina proliferación de investigaciones exhaustivas. A continuación, analizaré el comportamiento de las protagonistas en las tragedias *Fedra* de Séneca y *Hamlet* de Shakespeare. ¿Qué ocurre cuando una se deja llevar

por las pasiones? Me referiré aquí a un poderoso elemento que comparten las protagonistas de ambas obras: el amor.

En *Fedra*, ya desde el comienzo se advierte una fatalidad de amores monstruosos en la familia de la protagonista. En la versión que propone Séneca, Fedra es hija de Pasífae y de Minos. Pasífae cae en la inevitable red de la tentación y de los amores de esta con un toro que Poseidón envía desde el mar nace el Minotauro, monstruo mitad hombre y mitad toro. Fedra entonces, en medio de la desesperación que siente en lo profundo de su ser expresa con angustia: «Madre mía, ¡lástima me das! Arrebatada por una mal nefando, osaste amar al fiero jefe de un feroz ganado» (*Fedra*, 115-17).

Fedra ha caído también en la perdición del amor, de un amor impuro hacia su hijastro Hipólito, casi una perversión. La protagonista se muestra aborrecida, absolutamente desdichada, y en medio de su dolor comprende que las desgracias que el amor provoca se deben meramente a la maldición que ha caído sobre su ascendencia, venganza de Venus imposible de evitar. Venus odia a la raza del Sol por haber sido éste testigo de sus aventuras amorosas con Marte y haberlas delatado a su esposo Vulcano. Al ser Fedra, por parte de madre, descendiente del Sol, la maldición de Venus también cae sobre ella y «venga a través de nosotros las cadenas de su amante Marte y las tuyas propias» (*Fedra*, 125-26). Si bien el amor entre Pasífae y el toro es una monstruosidad que rompe con las leyes de la naturaleza, esa monstruosidad es provocada por fuerzas sobrehumanas. En cambio, lo que Fedra pretende es claramente una impiedad y fruto de una perversión personal.

A diferencia de lo que ocurre en *Fedra*, en *Hamlet* no existe una fatalidad de amores en la ascendencia familiar, previa a la historia que Shakespeare narra. Sin embargo, el amor está presente, al igual que en la tragedia senecana, una pasión que turba a las protagonistas y de la cual es difícil escapar. En su tragedia, Shakespeare introduce al lector en un drama en el que la imagen femenina es de gran importancia para el consecuente desarrollo de los hechos. Así, nos encontramos con Gertrudis, Reina de Dinamarca y madre de Hamlet, y Ofelia, hija de Polonio, Sumiller de Corps. Gertrudis es presentada como un personaje típicamente carnal, una mujer arrasada por sus deseos. Durante la obra, Gertrudis se muestra acosada continuamente por la presencia incriminadora de su anterior esposo –ahora muerto– y lucha contra la culpa que le produce el haber contraído matrimonio con Claudio, hermano de su esposo, su cuñado. La protagonista niega rotundamente la culpa, se ciega y se ensordece a palabras ajenas, especialmente a las de su hijo Hamlet. También Gertrudis entonces, al igual que Fedra, es atraída por la pasión, una pasión que nubla sus pensamientos, la desborda y la lleva a cometer actos nunca antes imaginados.

En cuanto a Ofelia, joven muchacha hija de Polonio, se presenta al lector como una mujer despierta que busca su felicidad en un mundo complejo, del que no es ajena en absoluto. Esto, sin embargo, no le resta inocencia dado que su objetivo es noble. Ofelia cae en las redes del amor y poco a poco se enamora del príncipe Hamlet, quien la conquista con intrigantes y atrayentes juegos seductores. A pesar de los consejos de su padre y de su hermano Laertes de no entregar su corazón a Hamlet debido a que ambos pertenecen a mundos distintos con intereses diferentes, Ofelia se enamora perdidamente. La pasión vuelve a atacar, esta vez a una tierna muchacha, haciéndola suspirar en vano día y noche por un hombre que lo que en realidad hace es rehuir al amor, alejarse cuanto más le sea posible. Pero es tarde, los sentimientos de Ofelia ya han sido heridos; la fuerza devastadora del amor ha dejado su huella.

1. Mujeres incestuosas

Resulta interesante en este punto hacer referencia a la condición de mujeres incestuosas de las heroínas; condición que puede percibirse a través de los actos y discursos de las protagonistas recién descritas, en especial Fedra y Gertrudis. Fedra, apabullada por la salida de su esposo Teseo hacia los Infiernos, se siente absolutamente atraída por Hipólito, hijo de Teseo. Su Nodriza bien le aconseja: «Si, porque tu marido no ve las regiones de arriba, consideras tu fechoría garantizada y libre de miedo, te equivocas» (*Fedra*, 145-47). Claro está que si Teseo no regresara de los Infiernos, Fedra quedaría no solo libre de castigo, sino hasta cierto punto libre de culpa; no sería adúltera y tampoco cometería incesto, al estar muerto el padre de su hijastro.

En Gertrudis, la idea del incesto actúa en dos planos. Por un lado, este elemento se halla en la superficie de la obra ya que desde el comienzo Gertrudis es presentada luego de haber contraído matrimonio con su cuñado, cuando ya el viejo Hamlet ha fallecido. La relación incestuosa aflora desde las primeras páginas. Su decisión de casarse con Claudio parece no afectar a los personajes que la rodean, quienes la consideran como una representación de la mismísima paz en el Reino. Sin embargo, por otro lado, existe alguien para quien el nuevo estado de esta mujer es un estorbo difícil de soportar: su hijo Hamlet. A mi entender, es aquí donde se advierte una especie de incesto, aunque mucho más resguardado, que se mantiene oculto pero cuyo aroma se percibe a lo largo de la tragedia. Hamlet es un personaje afectado por el entorno en el que le toca vivir y a su vez manifiesta su ambigüedad: por momentos parece realmente molesto por la relación incestuosa de su madre y su tío inmediatamente tras la muerte de su padre, y por otros parece estar celoso ante esta relación y demuestra ser dueño de un amor exagerado por su madre, deseando ocupar él tal vez el lugar de su tío en una suerte de relación edípica.

Existe en este punto una notable diferencia entre las figuras femeninas a las que me he referido. Como mencioné párrafos atrás, el acto que pretende cometer Fedra puede calificarse como un acto irreverente, una infidelidad por motivos meramente personales. A diferencia de Fedra, Gertrudis además de cometer un terrible error por motivos personales, es decir es una mujer infiel, carnal, sobrepasada por el deseo, a esto se le suma una importante carga política. Gertrudis es claramente capaz de hacer cualquier cosa con tal de conservar la corona de Reina y no ser desplazada del poder. A pesar de las diferencias, ambas figuras femeninas poseen una gran similitud: ambas son víctimas –cada una a su manera– de la fatalidad del amor.

2. Amor y razón

Séneca nos muestra una Fedra dubitativa. Esta mujer constantemente reflexiona sobre una misma premisa: ¿hubiera sido igualmente atraída hacia el misógino Hipólito si su padre hubiera demostrado ser más fiel? Este pensamiento la perturba y le impide proseguir con su vida en paz. Claramente, Fedra sufre la indolencia del enamorado y expresa: «Los tejidos de Palas están parados y de mis propias manos resbalan las labores» (*Fedra*, 104-05). A su vez, la acoge el insomnio y en su sufrimiento llega a comparar al amor con el fuego, ambos tópicos naturales de la poesía amorosa: «Ni el descanso nocturno, ni el profundo sopor consiguen liberarme de mi angustia: se nutre y crece el mal y arde dentro cual el vapor que se exhala desde el antro del Etna» (*Fedra*, 100-03). Este malestar es característico de una Fedra que se halla en una vida incierta; no logra decidir el rumbo a seguir: dejarse llevar por lo que su corazón le dicta o cumplir su papel de esposa fiel. Así, se establece una lucha interna entre la moral y el deseo bestial que la azota; en otras palabras, entre la pasión (*furor*) y la razón (*ratio*). Fedra es perfectamente consciente de la depravación hacia la cual es atraída, con la consecuente fuerza destructora del amor ilícito. Ella reconoce que su amor es diabólico y en principio, acepta la recomendación de su querida Nodriza de reprimir su pasión incestuosa. Así mismo, Fedra abrumada por el deseo confiesa: «¿Qué va a poder la razón? Ha vencido y reina la locura y un poderoso dios domina en todo mi espíritu» (*Fedra*, 184-86). Séneca muestra una mujer sofocada por la funesta omnipotencia del amor, emoción que no puede controlar.

En *Hamlet*, la oposición entre el amor y la razón no se encuentra tan explícitamente descrita. Sin embargo, existen pautas en el texto que guían al lector hacia posibles interpretaciones en torno a esta tensión. Gertrudis manifiesta aspectos de la oposición amor y razón desde el preciso momento en que contrae matrimonio con Claudio, y así lucha contra la inmensa culpa que le genera la situación. El hecho de enfrentarse cada uno de sus días con esa gran culpa y tratar de ocultarla para «aparentar» ser feliz, se encuentra en estrecha conexión con la disputa entre el amor y la razón. Es decir, su mente la conduce a acercarse a un hombre con el fin de sentirse protegida y conservar la corona, pero su corazón se halla saturado de culpa. Gertrudis trata de guardar las apariencias y demostrar que es una mujer satisfecha y plena, mientras en su interior existe un duro combate. Hamlet percibe el estado ambiguo de su madre y

la enfrenta. Claro está, a Hamlet le disgusta fingir, aparentar y que otros lo hagan. Bien explica que es posible demostrar que se está afligido y triste, pero dentro del corazón cada uno sabe perfectamente lo que siente. Su discurso está plasmado de indirectas hacia su madre.

En Ofelia también es posible distinguir la tensión amor / razón. Esta joven muchacha se enamora perdidamente del príncipe Hamlet. De esta manera, da riendas sueltas a su necesidad de amar y cumple con su condición que no le da el lujo de permitirse amar a cualquier hombre. Como mencionara en otro apartado, el amor también a ella le juega una mala pasada; su fuerza devastadora arrasa con todo aquel que decide entregarse y amar. Pero a su vez, la razón se muestra presente desde un plano familiar, representado por su padre Polonio y su hermano Laertes. Estos personajes, aunque por un instante engañados por la fuerza del amor, tratan de despertar a Ofelia y lograr que comprenda que el cuerpo político (Hamlet) no contraerá nunca matrimonio con una joven del pueblo, aun amándola. Laertes advierte a su hermana de los peligros del deseo. Ofelia realmente tiene mucho que perder si se deja llevar por el amor hacia Hamlet: solo habrá desastre y caos en su vida.

Nuevamente, esta tensión turba esta vez a otra de las protagonistas analizadas y mantiene en velo su pensamiento. Puede percibirse en esta tragedia como Shakespeare condena la exacerbación del deseo en ambas mujeres (Gertrudis y Ofelia), advirtiéndole a la audiencia que uno no puede ser llevado por la pasión, dado que como consecuencia habrá solo ruina y desastre en su existencia. Séneca y Shakespeare entonces agregan otro elemento a la vida de las figuras femeninas analizadas: al amor destructor se le suma ahora la razón, presente en todo momento e imposible de evadir. Así, entran en tensión ambos elementos y complican la vida de las protagonistas, quienes recurren a una escapatoria trágica, como se verá a continuación.

3. El drama a flor de piel

En ambas tragedias puede observarse que son precisamente las figuras femeninas las encargadas de desatar el drama. Ambos autores presentan una fuerte descripción de la muerte de las heroínas. A medida que la obra avanza y los conflictos se tornan aún más delicados, Séneca nos muestra una Fedra en decadencia y deterioro. Su mente se encuentra turbada por la inevitable fatalidad del amor. Aquí se presenta un punto culminante de la obra donde Fedra cambia de actitud y decide suicidarse. Claramente, este es un cambio brusco del personaje y posee una evidente fuerza dramática. Es interesante destacar como también la Nodriza, siempre incondicional a Fedra, manifiesta un cambio de actitud llegando a convertirse en su cómplice. De esta manera, Fedra, enferma de amor y con el fuerte sostén de su compañera, prepara con gran astucia femenina la trampa en la que caerá Teseo. Es así como Séneca desarrolla, a través del amor enfermizo y aturridor de Fedra, el tópico primordial conocido con el nombre de *scelus* (crimen) y descrito por MIOLA (1992: 16) como «el principio central de la acción y el diseño trágicos, cómo focalizar en el crimen, sus autores, sus víctimas, y en la estructura moral violada». Hipólito ha descubierto la falta de Fedra y la Nodriza está dispuesta a dirigir contra él mismo las pruebas, adelantándose para acusarlo de un amor incestuoso. El suicidio se presenta como la única alternativa que la heroína imagina para satisfacer su pasión caótica. Al regresar su esposo, Fedra lo turba con su falsa confesión de los hechos (supuesta violación de Hipólito hacia ella) y, a su vez, la Nodriza lo perturba con la declaración engañosa de que su esposa desea suicidarse. Así, ambas mujeres logran que Teseo, en su ira incontrolable, maldiga a su propio hijo y le desee la muerte. Estos hechos evidencian una clara depravación y vicio a los que Fedra ha llegado gracias a la pasión. Sin embargo, luego Séneca redime a la heroína, quien ante la muerte de Hipólito se muestra tremendamente afligida, mostrando de esta forma las consecuencias destructivas de la pasión. Fedra realmente se ha convertido en una víctima de sus emociones y así declara que aún ama a Hipólito. Séneca nos muestra una mujer valiente que afronta los hechos, se responsabiliza por la trágica muerte de su amado, admite a su esposo el amor ilícito y la profunda decepción, y finalmente se quita la vida, como forma de castigo hacia ella.

A diferencia de *Fedra*, en *Hamlet* la muerte se desencadena de manera distinta, pero el proceso que conduce a las protagonistas hacia ella es prácticamente el mismo: las secuelas del

amor desenfrenado y enfermizo. Ambas figuras femeninas fallecen: una producto del error; la otra conducida por la locura. Comenzaré describiendo la muerte de Ofelia, ya que es la primera de estas dos figuras femeninas que muere. La pobre muchacha cae en un estado de locura al enterarse que su padre Polonio ha muerto en manos de Hamlet, aparentemente por equivocación. El amor imposible y la muerte inesperada dejan sus huellas en Ofelia en forma de locura. Más tarde nos enteramos que la joven se ha ahogado en un arroyo, tras caer de la rama de un sauce. Evidentemente, las desgracias forman parte de la vida de los habitantes de esta corte. Pocas líneas antes, Gertrudis expresaría al comunicar la desagradable noticia a Laertes: «Una desgracia va siempre pisando las ropas de otra: tan inmediatas caminan» (*Hamlet*, IV. vii. 1-2). Y así es, la inmediatez de la desgracia pronto se apodera de tantas víctimas como le es posible; y Gertrudis es una de ellas. Su muerte es un verdadero error. Habiendo Claudio y Laertes organizado un duelo entre este último y Hamlet, todo está preparado para que el príncipe muera en la lucha: una de las espadas envenenadas y, por si esto no resultara, una copa con bebida envenenada. Lamentablemente, Gertrudis sofocada por la desesperación de ver a su hijo en peligro de muerte, bebe de la copa envenenada que Hamlet había, sin saberlo, rechazado. Un intento de brindis por la buena fortuna de su hijo hace que Gertrudis, en cuestión de segundos, caiga moribunda en brazos de su esposo. La pasión se ha cobrado otra víctima. Puede observarse entonces como estas tres mujeres comparten un mismo final: la muerte; ya sea por propia elección, por locura, o por error. La muerte se presenta ante las figuras femeninas analizadas como única escapatoria de todo sufrimiento y es producto de un interés común a todas ellas: la pasión enfermiza y aniquiladora.

Luego de estudiar las obras *Fedra* de Séneca y *Hamlet* de William Shakespeare, resulta innegable admitir que la influencia del dramaturgo romano en Shakespeare se encuentra presente: no a través de la mera copia por parte de este último, sino mediante adaptaciones propias del período literario en el que se inserta.

Como se describió en el trabajo, la atmósfera dramática de las obras es claramente desplegada por el género femenino. Las mujeres, desequilibradas por la pasión, actúan como iniciadoras de la tragedia. El amor empaña sus pensamientos, no les permite razonar con claridad, y finalmente las conduce a la muerte, presentada como único «remedio» al mal que las perturba. Precisamente, entre los elementos que el dramaturgo isabelino deriva de Séneca se encuentra la exageración en la puesta en escena del héroe cuando muere. Remitiéndome al interés que concierne el objetivo de este trabajo, es decir el género femenino y las pasiones, puede observarse cómo las heroínas de cada obra son víctimas de una muerte catastrófica: Fedra se suicida con una espada; Gertrudis bebe veneno por error; y Ofelia se ahoga en un arroyo. Ya en Agamenón, Séneca expresa: «en lo que hace a los crímenes, el camino seguro siempre es a través de otros crímenes» (*Agamenón*, 740). Puede observarse en Séneca el fuerte peso del concepto *scelus*, que impregna a su vez las tragedias isabelinas. De esta forma, Séneca ofrece a Hamlet el gran tópico del crimen y la venganza, teñido por las pasiones desorbitantes.

Lo expuesto no debe entenderse como una simple transposición de las obras teatrales de Séneca en Shakespeare, y más específicamente en *Hamlet*, sino que el tono percibido en su totalidad en el texto shakespeariano analizado, claramente responde a los parámetros de Séneca. M. DORAN (1954: 53) lo expresa de la siguiente forma:

«Ciertamente, *Hamlet* no es como cualquier obra teatral de Séneca, sino que Séneca indudablemente es uno de los ingredientes efectivos en la carga emocional de *Hamlet*. *Hamlet* sin Séneca es inconcebible».

Bibliografía

- ARKINS, Brian. «Heavy Seneca: his Influence on Shakespeare's Tragedies», *Classic Ireland* 2, 1995, 1-8.
- DORAN, M. *Endeavours of Art: A Study of Form in Elizabethan Drama*, 1954.
- GALÁN, Lía. *La Romana. Presencia de la mujer en las Elegías del Corpus Tibullianum*, La Plata, Buenos Aires, Argentina, Serie: Estudios/Investigaciones, 1998.
- GALLARDO, M. D. «Análisis Mitográfico y Estético de la Fedra de Séneca», 1973.
- MIOLA, Robert. S. *Shakespeare and Classical Tragedy: The Influence of Seneca*, Oxford, 1992.
- REES, B. R. «English Seneca: A Preamble», *Greece and Rome, Second Series*, Vol. 16, Nº 2, (Oct. 1969), Cambridge University Press. <http://www.jstor.org/stable/642840>.
- ROISMAN, Hanna. M. «Women in Senecan Tragedy», Department of Classics, Colby College. Waterville, Maine 04901, USA, 2002.
- SEGAL, Charles. *Language and Desire in Seneca's Phaedra*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1986.
- SÉNECA, Lucio A. *Fedra*, España, Editorial Gredos, 1988. Traducción de Jesús Luque Moreno.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet*, London, Penguin Popular Classics, 1994.
- WINSTON, Jessica. «Seneca in Early Elizabethan England», *Renaissance Quarterly*, Vol. 59, Nº 1 (Spring 2006), University of Chicago Press. <http://www.jstor.org/stable/27588732>

«Emitido con estática»:

Los poemas interferidos de Frank O'Hara

Fabián O. Iriarte

Universidad Nacional de Mar del Plata

La poesía de Frank O'Hara (1926-1966) está llena de «interferencias» lingüísticas que incluso llegan, en algunos casos, a sitiar por completo los textos. Estas interferencias -del alemán, del italiano y del español, pero sobre todo del francés- son paradójicas, ya que a la vez que dificultan la decodificación, invitan a efectuarla. Por lo tanto, plantean un desafío a la hora de transferir su obra al español, en particular al sistema poético argentino.¹ ¿Por qué se producen estas interferencias? ¿De dónde vienen? ¿Qué lugar ocupan y qué función cumplen los *poemas interferidos* en la obra de este poeta? Estas son algunas de las preguntas que, supongo, se hace el lector de sus poemas.

Las interferencias empiezan a aparecer en un poema escrito en marzo de 1951 en Ann Arbor: «A Postcard from John Ashbery» (CP 56-57). Con típica ironía, O'Hara usa un género «menor», como la postal, pero relacionado con un género mayor, como la pintura europea neoclásica, para sugerir las virtudes, y acaso también los problemas, relacionados con la mezcla verbal. Después de recibir una postal de su amigo John Ashbery, a la sazón residente en París como corresponsal de un periódico estadounidense y reseñador de arte, O'Hara responde con una meditación poética.²

La postal reproduce la pintura del barón Pierre-Narcisse Guérin, «Enée racontant à Didon les malheurs de la Ville de Troie» (óleo sobre tela, 1815).³ El poema se eleva como otra torre de Babel, apilando lengua sobre lengua, hasta que la confusión resultante termina en una pregunta dirigida a los lectores, como para comprobar la «hermandad» de los sentidos que se han extraído de la interpretación. Suponemos que la postal fue enviada realmente por Ashbery y recibida realmente por O'Hara. El poeta transcribe las versiones a otros idiomas del título de la pintura reproducida. Las lenguas son, en orden, el original francés, luego alemán, italiano y finalmente, español. Curiosamente, la versión inglesa, «Aeneas tells Dido about the Fall of Troy», está ausente. Creando una teoría poética babélica, cada una de las versiones le sugiere al poeta asociaciones libres (nociones e imágenes) que parecen arbitrarias o absurdas, pero que se relacionan, de manera casi estereotípica, con las nacionalidades.

What a message! what a picture!

all pink and gold and classical,

a romantic French sunset for a

change. And the text could not

but inspire-with its hint

of traduction, renaissance, and

Esperanto: verily, The Word! By

what wit do we compound in an

eye «Enée racontant à Didon les
malheurs de la Ville de Troie»
(suburban sexuality and the
milles fleurs that were Rome!)
with «Äneas erzählt Dido das
Missgeschick der Stadt Troya»
(truisms and immer das ewig
Weibliche!) and (garlic oscura,
balliamo! balliamo, my foreign
lover!) «Enea che racconta à
Didone le disgrazie della Città
de Troia» followed by yet an-
other, yet wait! in excess perhaps
but as gleaming as the fandango
that echoes through all of Ravel
»Eneas contando a Dido las desgracias
de la Ciudad de Troya»? (let me
dance! get your hands off me!)
for Guérin was thinking of Moors
and Caramba! flesh is exciting,
even in empirical pictures! No?

Dos cuestiones son consideradas en este poema: la lengua («What a message!») y la vista («What a picture!»). Respecto de la primera, el texto de la postal le sugiere a O'Hara la noción clásica de la «inspiración»: el género menor se ha transformado en su musa. Las sucesivas «traducciones» despliegan el alcance de la inspiración, cada una con sus asociaciones e imágenes. ¿Está sugiriendo O'Hara que el idioma solamente puede funcionar cuando componemos («we compound»), es decir fusionamos o mezclamos, palabras provenientes de diferentes orígenes? ¿La palabra que funciona, entonces, sería producto de un idioma artificial o inventado, como el esperanto? El problema es que no se sabe cómo crear ese idioma. O'Hara parece indicar que conoce la solución, pero ignora cómo lograrla. La serie de versiones del título del cuadro de pronto se transfigura, como en un milagro, en el Verbo que creó el universo («verily, The Word!»). La segunda cuestión del poema, el alcance y poder la vista, y sus relaciones con la lengua, aparecen en la pregunta: «¿Por medio de qué ingenio podemos juntar en un solo ojo

todas estas versiones / imágenes?» Por lo tanto, no solamente la relación intersemiótica (entre lengua y lengua) es compleja, sino también la relación intrasemiótica (entre la lengua y la vista).

Cuatro años más tarde, O'Hara parece responder a la postal de Ashbery con otro poema, «Choses passagères» (CP 221-222), escrito el 6 de mayo de 1955 y dedicado a su amigo. El dominio del francés de O'Hara era limitado: ¿cómo escribió este poema? Andrew Epstein cuenta en *Beautiful Enemies* (2006) que, al tratar de traducir este poema al inglés, descubrió que el texto emerge de una secuencia de palabras clave, primero puestas en orden alfabético y luego encontradas en frases idiomáticas asociadas con cada una de ellas, procedentes del Diccionario bilingüe francés-inglés Cassell (edición de 1951). Epstein interpreta el poema, que considera parte del juego de traducción («translation game») del escritor, en términos biográficos: O'Hara se habría sentido un poco celoso de que Ashbery hubiera logrado viajar a París. Terence Diggory afirma que este poema es «un objeto lingüístico demasiado raro» («much too rarefied a linguistic object») como para que apareciera en la edición de *Selected Poems* de O'Hara, dirigido a un público menos especializado. Sin embargo, Kenneth Koch aceptó el poema, que calificó a la vez afectuosa e irónicamente «una colaboración entre Frank O'Hara y el idioma francés», para su publicación en la revista del grupo de poetas de Nueva York, *Locus Solus*, en 1961; Donald Allen más tarde lo incluyó en *The Collected Poems* (DIGGORY, 2008: 268).

Por la misma época, O'Hara continuó experimentando con la interferencia verbal. Esta vez, sin embargo, usó la traducción de un texto, pero «escondiendo» el texto original tras las interferencias verbales:

Pas la jeunesse à moi,
ni delicacy, ich kann nicht, ich kann nicht, keines
Vorsprechen!
Ugly on the patio, silly on the floor, unkempt,
dans le vieux parc je m'asseois, et je ne vois pas
à droite ni à gauche.
Personnel! mais des bruits, des vagues particulières,
und ich have Kummer, es könnte ihm ein Schaden
zustossen, lacht der Kundschafter.
And then someone comes along who's sick and I say
«Tiens, ça! c'est las de l'amour, c'est okay!»
and fall.
Da, ich bin der Komponist, und ich bin komponiert.

«A Whitman's Birthday Broadcast with Static» (CP 224) fue escrito el 14 de julio de 1955. La fecha de composición es significativa, porque este poema celebra implícitamente el centenario de la edición de *Leaves of Grass* (1855), de Walt Whitman. El poema que O'Hara está «traduciendo», «Not Youth Pertains to Me», no fue incluido en la primera edición del libro, sino diez años después, en *Drum Taps* (1865).

Not youth pertains to me,
Nor delicatessen-I cannot beguile the time with talk;

Awkward in the parlor, neither a dancer nor elegant;
In the learn'd coterie sitting constrain'd and still-for learning.
inures not to me;
Beauty, knowledge, inure not to me-yet there are two or three things
inure to me;
I have nourish'd the wounded, and sooth'd many a dying soldier,
And at intervals, waiting, or in the midst of camp,
Composed these songs.

El texto de O'Hara sugiere que en varios radios del mundo se están haciendo homenajes al poeta norteamericano, que nació el 31 de mayo de 1819 (O'Hara escribió el poema un mes y medio después del día y el mes respectivos) y que o bien el hablante hace girar el dial, o bien la estática hace que se pase de una transmisión en Francia a otra en Alemania, a otra en Inglaterra o Estados Unidos, y así sucesivamente. El poema parece preguntar: ¿Cómo se comunica o «traduce» la pasión en palabras o acciones? ¿Por qué enamorarse parece caer en la parálisis? El lenguaje parece totalmente inadecuado para comunicar (se ha convertido en apenas «ruidos, olas particulares»), ya que las interferencias transforman su materia -que debería ser transparente, que no debería ser notada- en una materia opaca, que dirige la atención sobre sí misma. Paradójicamente, la «estática» de la radio (que replica la parálisis de la comunicación) da lugar al dinamismo del poema, a su movimiento. Si el poeta se ve «feo en el patio, tonto en el umbral», entonces el verso final de la «traducción» de O'Hara asume un tono irónico, casi despectivo respecto de sí mismo: ¿cómo componer, cuando todo parece disgregarse? La caída del amor se relaciona con la caída del lenguaje.

Entre 1955 y 1961, como vemos, O'Hara incorporó la interferencia como procedimiento en su escritura poética.⁴ Aunque algunos poemas tempranos recogidos en *The Collected Poems* incorporaban el francés en sus títulos («Gamin», 3; «Homage to Rrose Sélavy», 10; «Concert Champêtre», 15-16; «Les Étiquettes Jaunes», 21) o en diálogos de personajes de los poemas («The Muse Considered as a Demon Lover», 12-13), estos recursos no se leen como «intrusiones» o «interferencias». En los poemas a que me refiero como «interferidos», a veces las interferencias se presentan como involuntarias, como si el poema fuera sitiado, atacado o sorprendido por el idioma ajeno; otras veces, la interferencia parece obedecer a una voluntad de exploración lingüística o a «juegos de traducción» en los que se pone a prueba la comunicabilidad del lenguaje.⁵ Veamos algunos ejemplos.

En «Qu'est ce que de nous!» (CP 258-259), escrito el 5 de octubre de 1956, el idioma francés ha sitiado y ocupado el poema por completo, como ya lo había hecho en «Choses passagères». La interferencia es nuevamente completa. Dedicado a «Marcellin» (¿un amigo francés?), el manuscrito lleva la igualmente críptica inscripción «Mathieu: Montjoie Saint Denis». En un francés algo erróneo, el poema parece un pedido de ayuda a pesar del autocontrol proclamado: «Embrasee-moi, l'heure est grise / et la chasse entraîne une calme maîtrise // de soi-toi-même». Quizás solamente en un idioma extranjero pueda el poeta atreverse a pedir ayuda o a expresar su vergüenza: «j'ai moi-même reçu une homélie furibonde», le confiesa a Marcellin, pero quedamos sin saber quién lo ha reprendido, y por qué.

«Macaroni» (CP 388-389), escrito el 1º de febrero de 1961, está dedicado a Patsy Southgate, esposa del pintor Mike Goldberg. Se trata de un poema narrativo centrado en la flor de la clemátide: «Voici la clématite around the old door / which I planted, watered, and let die / as I have with so many cats, although sans une claire-voie». Las dos primeras estrofas establecen una relación entre la flor que el poeta cultiva con un episodio de su infancia relacionado con su padre:

«*on ne vit pas par l'essence seule*, thank you / Patsy, for the dope on *essence de vie* and if I'm not / asleep I'll come tonight to talk about / the old days when my father knocked me into the rose-bed / thereby killing a half dozen of his prized rose plants». Las dos estrofas siguientes aluden a la flor como tema literario y a la interpretación del episodio infantil. El verso final resume la «lección» del poema: «mourir, c'est ainsi pousser» («morir es por lo tanto renacer / brotar»). La interferencia hace notar la antítesis entre vida y muerte, entre belleza y violencia. El texto subraya también la antítesis entre las preocupaciones estéticas (vivas con sentimiento de culpa) y la recesión económica; el título refuerza esta ironía.

En «Pistachio Tree at Château Noir» (CP 403-404), escrito el 25 de abril de 1961, el idioma insiste en interferir el poema (bajo la forma de música, «Beaucoup de musique classique et moderne») al principio, pero el poeta finalmente logra sacarlo: solamente aparece en el primer verso y el último verso de la primera de las tres estrofas. El poema toma prestado su título de un cuadro de Paul Cézanne (1839-1906) pintado *circa* 1900.⁶ El poeta se siente feliz pero no sabe la causa de su felicidad; entiende que no viene de la música. Acaso se deba a que esté con su amante en el cine, viendo películas, o caminando sin rumbo fijo. La música se percibe entonces como interferencia auditiva, en un momento en que, como la alusión del título al cuadro de Cézanne sugiere, lo que desea es el regocijo visual.

«Petit Poème en Prose» (CP 427) es un poema «peripatético» que surge de una caminata -como otros tantos poemas de O'Hara- pero cuyo origen se halla en el recuerdo difuso de una canción francesa. Escrito el 4 de agosto de 1961, es un texto que engañosamente tiene el ritmo de la prosa, pero a la vez intenta ser un poema. En el manuscrito, el último verso ha sido tachado, así como un título previo; «Marchbanks s'en va-t-en guerre», aludiendo a la conocida canción sobre Mambrú (Malborough). Lo que comúnmente es una cita se ha convertido en este texto en «interferencia», ya que el poeta necesita recordar las canciones para poder seguir el hilo de su pensamiento, y no logra hacerlo porque no se trata de una sola canción, sino varias. Una de ellas, inclusive, es un estribillo de un poema que ya está traducido al inglés de su original alemán: la canción o balada del exilio de Mignon, de Goethe⁷: «Kennst du das Land, wo die Zitronen blühen...?» («¿Conoces tú la tierra donde florecen los limoneros...?»). El poema es aquí el sitio en que la memoria, interferida por sus propios contenidos, lucha por encontrar el recuerdo exacto que desea extraer de su repertorio. En cambio, en «Poem en Forme de Saw» (CP 428-429) escrito el 13 de agosto de 1961, la interferencia se limita (o es limitada voluntariamente) sólo al título del poema, que alude a la tradición de los poemas visuales o caligramas.

Un modo muy diferente de interferencia se hace notar en el poema «Dream of Berlin» (CP 319-320), escrito el 14 de febrero de 1959. Al final de cada verso de este poema, alguien (¿el poeta mismo, o un «corrector»?) añade una palabra que «completa» el sentido aparentemente incompleto de la frase u oración.

Night (blue)
along the long way (out)
Alexander Blok (wept)
acceptability (sic)
in sui generis (is)
ate (sadly)
upon the floor (of)
a maggot (rose)

Durante todo este tiempo, O'Hara estaba meditando en su estilo poético, como el poema «Essay on Style» (CP 393-394), escrito el 19 de febrero de 1961, deja ver claramente. El texto estaba dedicado originalmente a Edward Dorn, con el título «Homage to Edward Dorn», pero posteriormente el poeta lo tachó. Mientras el poeta bebe cognac, Edwin (¿Denby?) lee su poema; se le ocurre que no es fácil engañar a este lector astuto, ya que no sabe nada acerca de la oscuridad en la poesía moderna. Edwin sabe qué está mal y le aconseja eliminar ciertas palabras recurrentes, como «como», «pero», «bueno», «aunque» y «también». El poeta llega a la conclusión (o le sugieren) de que «quizás tu / letrismo es la única respuesta posible tratar / a la máquina de escribir como un órgano íntimo ¿por qué no? / ninguna otra cosa es (íntima)».⁸

¿Quién es el lector competente de estos poemas? Finalmente, ¿cuál sería el lector de estos poemas en versión castellana? Toda traducción implica la creación de un *nuevo lector*, porque al crear nuevas reglas y convenciones de escritura, también crea nuevos modos de decodificación y competencias. El caso O'Hara es ejemplar en este sentido. Sus poemas interferidos, más allá de su relativo éxito o fracaso artístico,⁹ le sirvieron para experimentar con las posibilidades en que el lenguaje puede explorar cuestiones relacionadas con la memoria, los afectos, y la escritura misma. Cuando, presentado como «extranjero» (ajeno, extraño, no reconocible), el lenguaje pone en evidencia su sentido material (fónico y grafológico) y la arbitrariedad de su propia existencia, el poeta -parece querer decir O'Hara- descubre las virtualidades infinitas de su uso y utilidad, de su lógica, y de su belleza como objeto poético altamente maleable.

Bibliografía

- ~BERKSON, Bill, «Working with Joe», *Jacket magazine* (16 de marzo de 2002), online en <http://jacketmagazine.com/16/br-berk.html>.
- ~BROSSARD, Olivier, «Frank O'Hara's Poetry, A Whitman's Birthday Broadcast with Static», *Revue Française d'Études Américaines* n° 108 (2006 / 2), pp. 63-79.
- ~COOK, Albert, «Frank O'Hara, We Are Listening», *Audit / Poetry* 4, n° 1 (1954): Frank O'Hara Issue, 34.
- ~DIGGORY, Terence, «Selected Affinities», *Twentieth Century Literature* 54.2 (Summer 2008), pp. 263-272.
- ~EPSTEIN, Andrew, «Frank O'Hara's Translation Game», *Raritan: A Quarterly Review* 19, no. 3 (Winter 2000), pp. 144-61.
- ~GOOCH, Brad, *City Poet: The Life and Times of Frank O'Hara*, New York, Harper Perennial, 1994, (orig. publ. Knopf, 1993).
- ~O'HARA, Frank, *The Collected Poems of Frank O'Hara*, edited by Donald Allen, with an introduction by John Ashbery, Berkeley, University of California Press, 1995.
- ~O'HARA, Frank, *Poems Retrieved*, edited by Donald Allen, San Francisco, Gray Fox Press, 1996, (revised edition).
- ~PERLOFF, Marjorie, *Frank O'Hara: Poet Among Painters*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1998, (originally published 1977).
- ~STONELEY, Peter, «Frank O'Hara and 'French in the Pejorative Sense'», *Journal of Modern Literature*, Volume 34, Number 1 (Fall 2010), pp. 125-142.

Notas

¹ Como integrante del grupo de investigación Problemas de la Literatura Comparada, dirigido por la Dra. Lisa R. Bradford, actualmente en un proyecto de estudio de la poesía norteamericana postmoderna, este problema me concierne de manera específica, ya que mi investigación comprende el análisis y la traducción de los poemas de O'Hara, entre otros poetas.

² O'Hara y Ashbery se conocieron en la librería Mandrake (89 Mount Auburn Street) en Harvard, en 1949. En Ashbery, O'Hara encontró, comenta su biógrafo, Brad Gooch, un «cómplice poético», en una amistad profunda pero «siempre levemente teñida de rivalidad» (GOOCH: 139).

³ Baron Pierre Narcisse Guérin (13 de marzo de 1774 en París - 16 de julio de 1833 en Roma), pintor y litógrafo francés. Uno de los maestros del clasicismo, influido por Jacques-Louis David y especializado en temas históricos,

sobre todo de la Antigüedad clásica: personajes de la historia de Grecia y Roma, pasajes de la guerra de Troya o de la Eneida, aunque también dedicó alguno de sus cuadros a Napoleón. Sus cuadros se caracterizan por la maestría en el tratamiento, el correcto dibujo y, sobre todo, la iluminación, con la que abrió nuevas direcciones en la pintura. En 1822 fue nombrado Director de la Academia de Francia en Roma, puesto en el que permaneció hasta 1829. Retornó a Roma en 1833 y allí falleció el 16 de julio de 1833. Su importancia para la historia de la pintura reside también en que por su estudio en París pasaron pintores que más adelante serían famosos, como Théodore Géricault, Xavier Sigalon, Eugène Delacroix y Ary Scheffer, aunque todos ellos se apartaron, por vías diversas, del estilo del maestro.

⁴ Algunos textos de *Poems Retrieved*, los poemas dispersos hallados después de la publicación de *The Collected Poems*, y también editados por Donald Allen (San Francisco, Grey Fox Press, 1996 revised edition) también demuestran los experimentos de O'Hara con la interferencia lingüística: «Song (J'arrive au casserole et je casse une croûte)» (mayo de 1955); «Shooting the Shit Again» (septiembre de 1961); y «To Lotte Lenya», de julio de 1962 (*PR* 163; 217; 224).

⁵ El poema «Aus einem April» (*CP* 186), por ejemplo, es una «traducción» de un texto de Rainer Maria Rilke. Perloff lo lee como un ejemplo importante del imperativo poundiano, «Make It New», a través de la traducción paródica (PERLOFF: 215 n. 31), mientras Albert Cooke elogia el poema por la ingeniosa manera de des-poetizar la dicción del poeta alemán (COOK: 34).

⁶ Paul Cézanne, «Pistachio Tree at Château Noir» (watercolor with graphite on cream wove paper, laid down on tan wove paper, 54.2 x 43.3 cm.). Es parte de la Colección Mr. and Mrs. Martin A. Ryerson, de The Art Institute of Chicago.

⁷ La primera de las tres estrofas de «Mignon» reza:

Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn,

Im dunkeln Laub die Gold-Orangen glühn,

Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,

Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht?

Kennst du es wohl?

Dahin! Dahin

Möcht ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn.

Balada de Mignon

¿Conoces tú la tierra que al azahar perfuma

do en verde oscuro brillan naranjas de oro y miel,

donde no empaña el cielo caliginosa bruma

y entrelazados crecen el mirto y el laurel?

¿No la conoces? dime.

Es allí, es allí

donde anhelo ir contigo

a vivir junto a ti.

Versión de Rafael Pombo

⁸ «maybe your / lettrism is the only answer treating / the typewriter as an intimate organ why not? / nothing else is (intimate).»

⁹ Marjorie Perloff comenta al respecto: «When one looks at the oeuvre of these early years-years of testing- one is astonished by the poet's range, his daring, his willingness to experiment-and his frequent successes» (PERLOFF: 74).

La articulación entre poesía y tecnología en la obra de Augusto de Campos

Gerardo Jorge

CONICET

«Todo arte producido en el corazón de la tecnología vive una paradoja y no debe en sí resolver esta contradicción, sino ponerla a trabajar como elemento formativo», dice Arlindo Machado, uno de los principales teóricos de las poéticas tecnológicas, al referirse a los desafíos que éstas enfrentan¹. Y es entre ellas donde debemos ubicar a la estética de Augusto de Campos, poeta brasileño que se cuenta entre los fundadores de la poesía concreta y que, a lo largo de su extensa carrera que abarca toda la segunda mitad del siglo XX y llega hasta nuestros días, fue permanentemente más allá de las disciplinas tradicionales del arte, a través de exploraciones intermediales llevadas a cabo mediante dispositivos tecnológicos incorporados en muchos de sus poemas. De su mítica serie *poetamenos*, de 1953 (en la que explora, con el uso de colores y una disposición de letras y palabras ajena al verso, una intermedialidad entre la imagen y lo verbal), hasta los más recientes *Clip-Poemas* y *TVgramas*, pasando por diversos «holopoemas» y experiencias en 3D como las de los *Poemóviles* y *Cubogramas* hechos con Julio Plaza, además de poemas realizados primero en papel y luego convertidos en videos, Augusto de Campos construyó así una trayectoria signada por su contacto con distintos *afueras* de la poesía, es decir, con soportes y mecánicas no reconocidas a priori como «poéticas», haciendo énfasis en la articulación con lo tecnológico. Ahora bien, ¿qué tipo de articulación entre los distintos medios y códigos se desarrolla en su trabajo? Es decir, ¿cuál es el contenido estético o, para usar una terminología cara al poeta y a las estéticas informacionales, la «información original» que procede de su uso programático de nuevas tecnologías y umbrales intermediales para hacer una obra que reiteradamente se refiere a la poesía como tema? Y, en el límite, ¿qué lectura político-cultural puede construirse a partir de las obras de Augusto, teniendo en cuenta el carácter de la tecnología como un bien y un medio emblemáticos de la idea de progreso en la sociedad capitalista y, a la vez, su distribución desigual en el contexto específico de un país como Brasil? Analizar algunos de sus poemas intermediales permitirá construir un argumento en torno a la cuestión de la intermedialidad, la articulación tecnológica y abordar mejor estas preguntas a propósito de la obra del poeta brasileño.

Un poema que resulta emblemático para entender el tipo de articulación propuesta por la estética de Augusto de Campos es «Bomba». Esta obra fue publicada originalmente el 11 de diciembre de 1986 en el suplemento *Folhetim* del diario *Folha de São Paulo*². La versión original del poema es en blanco y negro y su intermedialidad radica, como en muchas otras obras de su autor, en cruzar el código de lo verbal (letras, «palabras» que se pueden construir con ellas, un «texto» a leer) con el campo amplio de una aprehensión visual-espacial (esas letras aparecen dispuestas de un modo ajeno a la disposición habitual de un poema –el verso– y a la de cualquier texto medianamente «legible»: son como rayos saliendo de un centro, con una tipografía especial). Las palabras que se pueden reconstruir son, mezcladas de acuerdo a un arreglo tipográfico que hace iguales la «p» y la «b», «bomba» y «poema». Este poema tuvo en segunda instancia una versión holográfica, en 1987, producida para una muestra en el MAC de São Paulo, que introducía colores y una distorsión respecto de la imagen original, efecto de su dispositivo que situaba a las letras en tres dimensiones, alejándose entonces de todo modelo de lectura derivado de la bidimensionalidad tradicional del libro y de la página como soportes. Finalmente, en 1992, y en un salto hacia un tipo de intermedialidad tecnológica que en adelante ocuparía más asiduamente la obra de Augusto de Campos (los *Clip-poemas*, es decir, poemas animados), el

poema fue objeto de una experiencia de digitalización y animación conducida por Ricardo Araújo³, que incorpora color, sonido y movimiento: <http://www2.uol.com.br/augustodecampos/bomba.htm>. En esta última versión, que funciona al modo de un video, tenemos una voz en *loop* que repite alternada y superpuesta las palabras «bomba» y «poema», además de una música de cuerdas (de Cid Campos) que crece abruptamente en volumen y luego se interrumpe, mientras se repite en *loop* también la imagen animada de la «explosión» de una bomba -literalmente- de letras, que se expanden y «acercan» al espectador-lector hasta distorsionarse. La duración del video es de menos de un minuto pero, en cierta forma, podría continuar indefinidamente. ¿Qué se puede leer en esta obra? Una primera aproximación llama la atención sobre la superposición entre las palabras «bomba» y «poema». Y la lectura de una identificación entre esos términos u objetos (o bien entre sus dominios: el de lo tecnológico y el de lo poético), resulta reforzada a leer los epígrafes que acompañaron originalmente al poema, y que fueron repuestos cuando, luego de realizarse esta versión animada, la obra volvió a la página de un libro, mediante una captura de la imagen computarizada. Los epígrafes son de Mallarmé («Je ne connais pas d'autre bombe qu'un livre»), y de Sartre, en lo que es ya una reescritura o reversión de la cita de Mallarmé: «Le poème est la seule bombe». Con esta obra, Augusto de Campos estaría sumando un nuevo pliegue a una serie de identificaciones un tanto crípticas entre poema (o libro) y bomba, con el sintomático plus de que su poema emula la imagen de una bomba en funcionamiento, ofreciendo una reducción «sintético-ideográfica del objeto conocido como 'bomba'»⁴.

Podrían construirse lecturas que interpreten su mirada de lo tecnológico y de la destrucción como afirmativa, o bien como crítica y negativa, apoyándose en distintos elementos de la obra⁵; pero lo que es importante subrayar aquí es que la poesía y la bomba comparten un espacio, coexisten: sus materiales son los mismos, los del mundo tecnificado. En el marco de las aproximaciones a la cuestión de lo tecnológico en la poesía desde mediados del siglo XX, mientras los discursos estéticos mayoritariamente oscilan entre la crítica plana a la tecnologización y mediatización de lo social fundada en un «humanismo», por un lado, y la imposibilidad de entablar un diálogo crítico con los *media* por su carácter problemático y seductor, que causa fascinación, Augusto de Campos plantea, como punto de partida, la idea de una poesía que no está separada de los procesos de modernización que tienen lugar, con luces y sombras, en la civilización técnica. La civilización técnica redefine la práctica poética y *la contiene* en su seno; pero la afirmación de esto, en el contexto de su obra, no resulta adscribible ni a un rechazo ni a una afirmatividad respecto de dicho proceso. Los poemas no «opinan» sobre el hecho de la bomba, no «interpretan» el avance de lo técnico, ni «juzgan» los nuevos medios, sino que se transforman también como parte del proceso histórico y cultural que contiene y que une a ambos términos (bomba y poesía). Por esto, la pregunta para hacerle a estas obras sería: ¿hasta dónde llega la integración? ¿Y qué sentido supone? ¿Cuál es el tipo de redefinición que la civilización técnica le exige a la poesía, y cómo la poesía conserva su «identidad» o su potencia crítica en ese nuevo avatar?

Interrogado al respecto de su insistencia en el uso de tecnología para componer poemas, De Campos proporciona una de las claves del uso programático que realiza: «la idea de conjugar palabra, sonido e imagen estuvo presente en las propuestas de la Poesía Concreta desde el inicio. Nosotros usábamos la expresión ‘verbivocovisual’, que es una palabra extraída del vocabulario de Joyce, para sintetizar esa conjugación (...) Pero en verdad este proyecto sólo pudo llegar a una concreción más absoluta y precisa en la década del 80, cuando surgió, entonces, la posibilidad de trabajar con un computador gráfico»⁶. La explicación de Augusto de Campos, que articula la poesía intermedial y tecnológica con la búsqueda de la verbivocovisualidad y de allí la remite al proyecto estético del concretismo como origen, participa de la hipótesis de la tecnología como aquello que hace posibles y/o reales los productos de la imaginación (técnica) del sujeto artista. Las búsquedas de la poesía concreta y la de Augusto de Campos en particular (que se desarrolla excediendo el programa del movimiento), participarían de un intento de «adecuar» el lenguaje poético a la instancia de la civilización técnica contemporánea⁷. Esa adecuación, a grandes rasgos y según su planteo, se haría mediante una «explosión» (controlada, programada) de lo entendido hasta entonces como «poesía», que volvería a ésta aprehensible a través de más sentidos, lenguajes y soportes, los que resultarían más adecuados para los formatos vigentes del tráfico de signos y la sensibilidad contemporánea. Las obras de Augusto de Campos tienen una tendencia a lo mínimo, a la sustracción, al «menos», que las hace «tramitables» en los formatos y soportes de medios como la publicidad (por el carácter diseñado y por la exploración del formato del *slogan*), el video, la internet y lo televisivo. Esta tendencia al «menos» (una interpretación del carácter sintético del ideograma) aparece entre las razones que esboza el poeta para incursionar en el video: «hay una compatibilidad muy grande»⁸ entre ideograma y videograma. Ahora bien, en esa explosión y redefinición de lo poético, estaría el riesgo de lo que ha sido tradicionalmente objetado a la poesía concreta: la pérdida de especificidad, el confundirse o diluirse de la poesía en los lenguajes de la técnica, la publicidad y el diseño, crítica ésta sustentada en la definición dada por Décio Pignatari del poeta como «designer» del lenguaje, y por su propia actividad como creador de logotipos⁹, y punto que se liga con aquello que Arlindo Machado señala, como citamos al comienzo de este trabajo, como una contradicción fundante para estas poéticas tecnológicas y transmediales. ¿Cómo se resuelve esta problemática en Augusto de Campos? ¿En qué se separa su exploración intermedial y tecnológica del dispositivo que plantean la publicidad (sobre todo la gráfica), la televisión de entretenimiento, el videoclip y la cultura masiva en general? ¿Podrían estos *Clip-Poemas* equipararse, desde el punto de vista sintáctico, en su operatoria y estructura,

con ciertos videoclips? ¿Cómo se desplaza «lo poético», como dinámica y experiencia diferencial, a estos nuevos campos?

En el poema intermedial e interactivo «Sem saída» («Sin salida»), del año 2000, (<http://www2.uol.com.br/augustodecampos/semsaida.htm>), siete versos o frases se van desplegando al modo de gusanos o cadenas de letras de una tipografía que resulta de difícil intelección. La dificultad para leer se intensifica al ‘aparecer’ las letras dispuestas de modo no lineal y al desplegarse las frases a veces en forma completa, a veces en forma incompleta, y a veces incluso borrarse, de acuerdo al modo y lugar donde el lector o «usuario» de este poema pose el mouse y cliquee. Así, se van desplegando los 7 «versos» o frases que componen el texto del poema, y que no tienen una disposición u orden fijo: «curvas enganam olhar» (curvas engañan a la mirada), «o caminho é sem saída» (el camino es sin salida), «nunca saí do lugar» (nunca salí del lugar), «a estrada é muito comprida» (la calle es muy larga), «não posso ir mais adiante» (no puedo ir más adelante), «não posso voltar atrás» (no puedo volver atrás), «leveí toda a minha vida» (gasté toda mi vida). A la manifiesta falta de linealidad, y disposición laberíntica del texto, hay que sumar que, en determinado momento, al cliquear sobre ciertos sectores de la pantalla, se disparan todas las cadenas de texto a la vez y se activa la interfaz sonora del poema que consiste en la lectura simultánea de distintas palabras de los 7 versos, con leves desfasajes de tiempo, en *loop*¹⁰, lo que genera una suerte de rumor de fondo. Si mientras dicho rumor se reproduce el lector nuevamente cliquea sobre algún «verso» o frase en particular, esa frase se escucha leída entera sin por ello dejar de escuchar todo el rumor. La apuesta por el palimpsesto y la ilegibilidad, la no linealidad (ideogramática, videogramática), muestran en «Sem saída» un uso de lo tecnológico para hacer poesía que, ya desde su superficie, no participa del discurso del progreso asociado a la tecnología en el mercado y en la cultura popular, ni tampoco de los códigos de usabilidad y comunicabilidad efectiva e intencionada que aparecen asociados a ella y al discurso publicitario. Más bien, el trabajo de Augusto de Campos semeja en este caso una interpretación de la noción de simultaneísmo, proveniente de las vanguardias históricas, la cual aparece – dispositivo técnico mediante– articulada con la prosodia «clásica» de la poesía (las frases respetan un metro y acentuación, y son portadoras de una musicalidad que se ve «distorsionada» o intervenida por la estructura de la obra). El poema ofrece una experiencia verbivocovisual inusual para el mundo de los *mass media* y alejada de la experiencia promedio que cualquier usuario de internet o incluso de videojuegos tiene en la contemporaneidad. La tensión entre el imaginario de lo tecnológico y un trabajo que toma la apariencia tecnificada para configurar una pieza laberíntica de misteriosa utilidad y significación, resulta fortalecida por cuanto en un poema como éste, montado íntegramente sobre un dispositivo computarizado (algo asociado a la novedad y a lo positivo, a la superación, a lo «mejor», en el imaginario), el texto aparece recorrido por un signo negativo, con lo cual se ofrece un sugerente montaje entre el uso programático de la tecnología y el despliegue de un discurso agonístico o negativo, contrario a cualquier carácter celebratorio o exhortativo.

En la misma línea de introducir conflicto en los códigos de legibilidad tradicional mediante el uso de lo tecnológico en la poesía, operan muchas otras obras de Augusto de Campos. Los *TVgramas* (una serie de obras que ya lleva 4 poemas) incorporan siempre, entre el texto «legible» que se va desplegando, alguna letra repetida que funciona como «ruido» o como una suerte de *rumor visual*. Ese «ruido» es «pronunciado» por la voz que lee los poemas en sus versiones en video, fortaleciendo así nuevamente un juego entre lo legible y lo ilegible, entre el rumor o ruido y el verso o música (ya que nuevamente se trata de versos rimados). Aparece aquí, también, la tensión entre el dispositivo sobre el que se montan los poemas (que desde el título se presentan como ideogramas televisivos), y la carga semántica de los textos que, irónicamente o no, describen un mundo en el que «el libro» mallarmeano como destino final de la humanidad, ha sido reemplazado (¿o realizado?) por la televisión o por youtube: «todo existe para acabar en tv», «todo existe para acabar en youtube», mientras a Mallarmé «nadie lo lee».

Como señaló Haroldo de Campos, en «El arte en el horizonte de lo probable», ciertas características del llamado *arte permutacional* (al que califica, citando a Abraham Moles, como la

«marca de agua de la era tecnológica») conducen justamente a procesos de una continua y reversible *babelización y desbabelización del lenguaje*¹¹. Este mismo proceso fue definido, en palabras de Clemente Padín, como de alternancias entre *codificación y decodificación*¹²; e incluso, en los términos de Arlindo Machado, se habla de pasajes entre *opacidad y transparencia*¹³. Las obras permutacionales estarían dando lugar a procesos significantes que funcionan como un constante tránsito o alternancia entre momentos de claridad y opacidad, entre instancias de inteligibilidad y de ruido o distorsión, y que al *armarse y desarmarse* indefinidamente coartan toda estabilidad de sentido. De este modo, sin postergar el plano semántico para agotarse en un mero juego formal, estas obras aluden al sentido pero lo construyen como una entidad compleja. Augusto de Campos practicó este tipo de arte en muchas oportunidades, pudiendo considerársele de hecho un pionero en ese área de experimentación. Desde un poema temprano como «acaso», de 1963, que presenta (como los poemas que venimos revisando) una disposición y combinatoria de signos que perturba cualquier tipo de legibilidad convencional, por la fragmentación y reordenamiento que perturba el orden semántico y enfatiza la materialidad de la letra y las relaciones anagramáticas, hasta diversos poemas intermediales e interactivos más recientes, como el caso de «instante», de 1999 (<http://www2.uol.com.br/augustodecampos/instante.htm>), en el cual al pulsar con el mouse sobre una palabra obtenemos una «variación» (al modo de una máquina tragamonedas o de una tirada de dados) entre las siguientes palabras: «bastante», «distante», «instante», etc. formándose así, si uno pretende leer la continuidad, una serie de textos al azar, el brasileño desarrolló esta dinámica.

En suma: la configuración que plantea Augusto de Campos para articular un proyecto poético atravesado fuertemente por lo tecnológico, tiene que ver con el establecimiento de una tensión. Por un lado, realiza un uso programático de recursos tecnológicos que asimilan al poema con la máquina como modelo de forma y procedimiento, y que instalan a la obra poética en un plano intermedial (con lo sonoro, con lo visual, con lo tridimensional, con lo interactivo). Allí la obra comparte códigos y apariencias con lenguajes sintéticos como los de la publicidad y la cartelería, y ofrece, según se lo interprete, una postal de cierto espíritu modernizador que participaría (voluntariamente o no) del «discurso del progreso» que, en el caso de Brasil, enarbolaba el proyecto oficial desarrollista durante los años 50. Pero por otra parte, esos dispositivos tecnológicos y umbrales intermediales se instrumentan constantemente como agentes perturbadores de la legibilidad convencional y del sentido. Las perturbaciones y extrañamientos resultan tanto del reciclaje de técnicas poéticas «tradicionales» de diversa factura y matriz, refuncionalizadas en el plano intermedial o «estructural»¹⁴, como del uso de las técnicas «nuevas» con las que se realizan reinterpretaciones o reelaboraciones de ideas como palimpsesto, simultaneísmo, verbivocovisualidad, ruidismo e ideograma. De este modo, con la apariencia útil y moderna de lo tecnológico, los poemas proponen experiencias complejas desde el punto de vista del sentido y los sentidos, juegos entre caos y orden, flujos indefinidos entre lo legible y lo ilegible, entre lo total y lo fragmentado. Si uno de los atributos más ensalzados de la tecnología (en cuanto mercancía a ser vendida) es su utilidad y su poderosísima potencia como herramienta comunicativa o informativa (baste pensar en las redes sociales como facebook, twitter, o mismo en los teléfonos celulares, las notebooks y su aparente concreción del concepto de «ubicuidad» del que hablaba Valéry, y en el cual se basa el brasileño para justificar la necesidad de deslindes disciplinarios), en los poemas intermediales de Augusto de Campos, lo comunicativo permanece difuso o velado, los signos aparecen evidenciados en su carácter falto de transparencia, y el sentido casi siempre resulta complejo e inestable. La legibilidad inmediata que algunas asociaciones iconográficas podrían permitir resulta socavada por los pliegues e interferencias que se incorporan, más propios de una estética de la dificultad que de cualquier inmediatismo. Las obras funcionan como flujos o tensiones entre opacidad y transparencia, entre babelización y desbabelización, entre jeroglífico y slogan, por sus dinámicas de desarrollo y sintaxis no lineales: son complejos de signos presentados sin principio, medio ni fin (como lo propone la idea de ideograma). El signo aparece como una instancia problemática, ya no como vehículo de representaciones ni integrado en sintaxis conocidas, sino configurado en relaciones novedosas

como las que plantea, por ejemplo, un «holopoema»: relaciones que revolucionan los modos de lectura tradicionales asociados al libro, la página y la bidimensionalidad, obligando al lector a interrogarlos. La participación «improductiva» que supone la obra de Augusto de Campos en los soportes y circuitos del discurso del progreso y del culto a la novedad tecnológica, introduce una tensión, un ruido, una distorsión que es donde debe leerse lo crítico de su estética en relación con el mundo moderno y en relación con la poesía también.

En síntesis, para Augusto de Campos, la poesía debe dejarse interpelar por el mundo tecnológico, por los nuevos medios, códigos y soportes. No hay, en rigor, otra alternativa, si no se quiere reducir la poesía a objeto de museo o a ser una mercancía más (en el formato standard del «poema»: un poema de amor para enviar por tarjeta postal, un poema para regalar, un poema para leer en una reunión). Pero, a la vez, aún dejándose interpelar, ésta permanece erigida, desde su concepto, como una dinámica diferencial de organización de los materiales respecto de la razón instrumental que impera en la sociedad capitalista y que alcanza todo, incluida cierta poesía y los usos de la tecnología. De lo que se trata es de un desplazamiento, exigido por lo socio-histórico y cultural, de la *función poética*. Esta concepción relacional e historizante de la poesía supone que ella no puede quedar automáticamente asociada a ninguna imagen de sí misma: ni el soneto, ni la métrica, ni determinadas imágenes, ni nada: tampoco los poemas de la poesía concreta misma. La mutación, los *excursus* y las derivas empujan a la poesía fuera de su «torre de marfil» y la ponen en situación de dejar de usar soportes y materiales exclusivamente «poéticos», para empezar a compartirlos con la publicidad, el diseño y el mercado. Pero este deslinde, en los poemas de Augusto de Campos, no implica en absoluto una pérdida de identidad de la poesía como función. Basta para ello constatar cómo en sus obras resulta acentuado siempre el carácter marginal o «inútil» de la poesía, la *inutilidad* o la *inútil edad* (como reza un juego de palabras de una de sus obras) que activa una constante interrogación. Así se «actualice» la poesía a los formatos del presente, siempre permanece el desfase entre poesía y tiempos históricos. Para Augusto de Campos, instalar a la poesía en el contexto del presente es actualizar la inactualidad. En este sentido, no resulta casual que el famoso verso de Hölderlin «¿para qué poetas en tiempo de pobreza?» sea citado como epígrafe de *Viva Vaia*. La poesía, aún cuando participe del mundo hipermediatizado y tecnificado del año 2000, en el que debe adecuarse a nuevas sensibilidades, soportes y modos de aprehensión, habita como «diferencia», como tensión. Por ello, supondría aún (o sobre todo) en esos *excursus* hacia otros soportes y lenguajes, una práctica de resistencia de acuerdo a la idea mallarmiana de «huelga» y un excedente inútil del sistema productivo: una *poiesis* de o con lo tecnológico.

El experimentalismo intermedial y tecnológico se articula –en el contexto de la obra de Augusto de Campos– con el proyecto de una expoésia, despoésia o antipoésia, términos éstos repetidos obsesivamente en muchos de sus poemas y que ligan con otras tentativas antipoéticas que surgieron en la misma coyuntura de los años 50¹⁵. Esto es: una estética que desafíe tanto los parámetros pretendidamente específicos del género o la disciplina en su acumulación histórica, interpelándolos desde una idea de «invención» como paradigma, como los parámetros de la cultura masiva que horizontaliza y quita especificidad o jerarquía a las prácticas estéticas ofreciéndoles «medios viciados» (códigos) respecto de los cuales el poeta se debe manifestar en huelga¹⁶. De este modo, los enemigos son tanto el lector de poesía que pretende reconocer *lo poético como poético*, y asignarle así «su» lugar en el concierto cultural de fin del siglo XX¹⁷, como un remanso respecto del ritmo del mundo técnico capitalista que se habita, como epístola para el día de los enamorados; como cualquier otro discurso que pretenda directamente *disolver lo poético* en una horizontalidad asumida sin más como producto de la caída de la «gran división» (Huyssen), interpretando que no quedaría lugar para ningún tipo de práctica lingüística «resistente». La poesía, en cambio, permanece como conflicto aquí, como zona de tensión e interrogación en el seno de la civilización técnica. La obra de Augusto de Campos, por su sugerente montaje entre negatividad y carácter tecnológico, resulta una entrada fértil para pensar estos problemas, y el modo en las contradicciones del mundo moderno son incorporadas como

motor, para seguir haciendo poesía, en un contexto cada vez más abarcado por el discurso hegemónico del progreso y lo tecnológico.

Si nuevos medios producen nuevos mensajes, como propone Marshall McLuhan; la tarea del poeta contemporáneo, para Augusto de Campos (admirador de McLuhan), es indagar en la potencialidad de esos nuevos medios para revitalizar a la poesía como función sin caer por esto en el «fetichismo» de esas nuevas tecnologías ni en el discurso propagandístico de la novedad. Como señala Arlindo Machado, en este tipo de opción poética, «por un lado, se trata de revolucionar el mismo concepto de arte, absorbiendo constructiva y positivamente los nuevos procesos formativos inaugurados por las máquinas; por el otro, de volver también sensibles y explícitas las finalidades que se incrustan en los proyectos tecnológicos»¹⁸. Como los «robots inútiles» del artista coreano Nam June Paik, del grupo Fluxus, las obras poéticas intermediales de Augusto de Campos insinúan un desmontaje de las utilidades y cualidades automática e ideológicamente asociadas, en los discursos hegemónicos, a la tecnología (y a la poesía también), a través de una instrumentación insólita y articulada de técnicas poéticas tradicionales y de novedosos dispositivos tecnológicos, excediendo diques disciplinarios y atentando contra cualquier transparencia o usabilidad. Como se lee en un texto de 1999: «en este momento de transición, que oscila entre indefiniciones y una automatización deshumaníaca, la poesía de la modernidad (...) puede salir del impasse hacia vuelos nuevamente imprevisibles, fuera del lugar (común) del libro, en el país *a través del espejo* de la computadora, y partir, vía sonido, para un amplio viaje *intermedia* o *multimedia*. (...) La automatización, que tanto pavor da a los humanistas, puede –quién sabe– humanizarse a través de la poesía y, enriqueciéndose conceptualmente, ganar la dignidad que los meros juegos de «elentrenimiento» no le pueden dar. Del *Joystick* al *Joycestick*»¹⁹. Tal el viaje que propone Augusto de Campos.

Notas

¹ MACHADO, Arlindo, «Máquina e imaginario: el desafío de las poéticas tecnológicas» en: *El Paisaje Mediático. Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2000, p. 239.

² Es decir, en un medio masivo de comunicación, medio que por otra parte, durante un buen período, albergó las intervenciones de los hermanos De Campos, tanto sobre poesía como sobre música popular y cultura brasileña en general.

³ Un registro detallado de cómo se realizó esta experiencia aparece en el libro de Ricardo ARAÚJO *Poesía visual / Video poesía*, São Paulo, Perspectiva, 1999. Este libro reúne los registros narrados y comentados de los procedimientos de digitalización y animación de una serie de poemas de Augusto y Haroldo de Campos, Décio Pignatari y Arnaldo Antunes, entre otros, incorporando también entrevistas a los poetas, esquemas de los procedimientos y técnicas aplicadas, etc. El libro es citado más adelante nuevamente, pues fue una importante fuente para la confección del presente trabajo.

⁴ «Todo el poema es una reducción sintético-ideográfica del objeto conocido como bomba. Pero se puede inferir que no se trata nada más que de recomponer el objeto significado: antes que nada, se tiene una idea del efecto provocado por ese objeto» (ARAÚJO, Ricardo, «Bomba» en: *Poesía visual / Video poesía*, op. cit. p. 43). La traducción me pertenece.

⁵ Se podría considerar a «Bomba» como un mero «juego» técnico, de «emulación» visual de una bomba mediante recursos de animación, por un lado, y de ese modo considerarlo una pieza que tiene una relación afirmativa con el mundo de lo tecnológico como posibilidad de realizaciones estéticas o de entretenimiento, y crítica respecto de su referente, la bomba, la destrucción o el estadio cultural que culmina en ella. En otro enfoque, se podría leer el aspecto dramático de la música, e interpretar la voz cavernosa que lee las palabras, y la idea de una bomba que estalla y destruye al «poema» (literalmente a la palabra poema), y ver así en la obra una mirada apocalíptica sobre la civilización tecnológica.

⁶ Declaración realizada por Augusto en la entrevista realizada por Ricardo Araújo a él y a su hijo Cid Campos («Entrevista» en: ARAÚJO, Ricardo, *Poesía visual / Video poesía*, São Paulo, Perspectiva, 1999, p. 50). Allí el poeta agrega también que la primera experiencia que hizo fue en 1984 «el trabajo de animación del poema «Pulsar» con música de Caetano Veloso, hecho en la Intergraph, que tenía una estación de alta resolución gráfica». La traducción me pertenece.

⁷ Según declara Haroldo de Campos en su introducción a la *Teoría de la Poesía Concreta*, ésta «surgió con un proyecto general de nueva información estética, inscripta de lleno en el horizonte de nuestra civilización técnica, situada en nuestro tiempo, humana y vivencialmente presente» (De Campos, Haroldo. «Introdução à 1ª edição» en: DE CAMPOS, Augusto et al. *Teoría da poesia concreta. Textos críticos e manifestos 1950-1960*, op. cit. p. 9). La traducción y el subrayado me pertenecen.

⁸ Augusto de Campos señala: «lo que nosotros observamos es que hay una compatibilidad muy grande entre este tipo de sintaxis espacial, más reducida, que fue el modelo, digámoslo así, de las experiencias de la poesía concreta, y el lenguaje del video. Ocurre lo siguiente: el texto muy largo, muy discursivo, se hace muy cansador y hasta difícil de leer en video, en el estadio que está la imagen hoy. Y este lenguaje más ágil, que no tiene muchos conectores, de curso no lineal, es apropiado para el video, entonces hay una cierta facilidad de adecuación». («Entrevista» en: ARAÚJO, Ricardo, *Poesía visual / Video poesía*. op. cit. p. 53). La traducción me pertenece.

⁹ Es conocido que Décio Pignatari es el creador del logotipo de Lubrax, una marca de aceites para motores de la importante empresa petrolera Petrobrás, entre otras actividades que desarrolló como diseñador publicitario. A la vez, algunas «Enigmagens» de Augusto de Campos, como el caso de «Código» (1973), podrían ser pensados dentro de la lógica del diseño publicitario de logotipos, y de hecho el mencionado poema funcionó como logo de una revista literaria.

¹⁰ Habría que considerar al loop (sonoro y visual), en la poesía intermedial de Augusto de Campos, como un recurso análogo en cierto modo al uso de la «espiral» como forma en sus poemas visuales, pues opera transmitiendo la misma sensación de infinito, ensimismamiento y repetición. Estos efectos se relacionan intrínsecamente con el carácter «antipoético» y «negativo» de la obra de Augusto. Cfr. AGUILAR, Gonzalo, «Augusto de Campos: hacia una poesía mínima» en *Poesía concreta brasileña. Las vanguardias en la encrucijada modernista*, op. cit. pp. 303-342.

¹¹ Comentando los poemas permutacionales de Décio Pignatari «tôrre a esmo» (1962) y de Augusto de Campos «acaso» (1963), el poeta Haroldo de Campos concluye que allí se produce un «verdadero proceso de tránsito entre desbabelización y babelización del lenguaje». (DE CAMPOS, Haroldo, «A arte no horizonte do provável» en: *A arte no horizonte do provável*, São Paulo, Perspectiva, 1969, p. 31). La traducción me pertenece (el subrayado no).

¹² Cfr. PADÍN, Clemente. «La poesía experimental en América Latina», op. cit.

¹³ «La construcción y deconstrucción de textos es una de las marcas de la literatura contemporánea enrolada en la perspectiva de Mallarmé: la escritura es ahora concebida como un proceso en continua transformación, que pone en movimiento sentidos y oscila todo el tiempo entre una postura de opacidad y una actitud de transparencia en relación al aparato de significaciones» (MACHADO, Arlindo. «Máquina e imaginario. El desafío de las poéticas tecnológicas» en: *El Paisaje Mediático. Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*, op. cit. p. 272-273).

¹⁴ Augusto de Campos llama «estructura» al modo de organización poética que resulta de las indagaciones de Mallarmé como alternativa al tradicional ordenamiento por verso y metro. «Estructura», así, sería el tipo de configuración de una obra poética que incorpora información no verbal y que apunta a una suma verbivocovisual como ámbito para el poema. «Mallarmé es el inventor de un proceso de organización poética cuya significación para el arte de la palabra se nos figura comparable, estéticamente, al valor musical de la serie, descubierta por Schoenberg (...) Este proceso se podría expresar con la palabra «estructura» (DE CAMPOS, Augusto, «Mallarmé, o poeta em greve» en: DE CAMPOS, Augusto *et al*, *Mallarmé*, São Paulo, Perspectiva, 2010, 4ª edição, p. 23). La traducción me pertenece.

¹⁵ En los años 50, en Santiago de Chile y Buenos Aires, vieron la luz obras significativas de Nicanor Parra (*Poemas y antipoemas*, 1954) y Leónidas Lamborghini (*Saboteador arrepentido*, 1955). Estas obras se caracterizaron también, como la de Augusto de Campos, por invocar figuras de conflicto con la entidad de «lo poético», mediante la imaginería de la «antipoesía», lo «antipoético» o el rechazo de la «belleza». El tema de la investigación doctoral en el marco de la cual se produce este trabajo es la presencia de ese giro hacia lo «antipoético» o «no poético» en América Latina a partir de los años 50, sus determinaciones, y el tipo de campo que inauguran las poéticas que lo implementaron. También formarían parte de este mismo «espíritu», si bien no son parte del corpus de estudio, obras de Décio Pignatari y Oliverio Gironde. Cfr. mi propio trabajo «La emergencia de lo antipoético, expoético o extrapoético en América Latina: Nicanor Parra, Augusto de Campos y Leónidas Lamborghini en los años 50» en: *Actas del IV Congreso Internacional de Letras «Transformaciones culturales. Debates de la teoría, la crítica y la lingüística en el Bicentenario»*, Buenos Aires, FFyL, 2011, edición en CD ROM.

¹⁶ Cfr. mi propio trabajo «El poeta en huelga: la recepción de Mallarmé en Augusto de Campos» en: *Actas de las XXVI Jornadas de Literatura Francesa y Francófona de la AAALF*, Buenos Aires, Alianza Francesa, 2011.

¹⁷ En su reciente trabajo «Parra y la poesía concreta», el poeta uruguayo Eduardo Milán (1951) plantea una lectura afín a la del proyecto de investigación doctoral que llevo adelante y del cual este trabajo es parte integrante, al proponer una lectura del concretismo y la antipoesía como estéticas contemporáneas que formaron parte de una misma ola de reacciones contra el clasicismo ahistorizante en la poesía, de sesgo romántico, que asimilaba imagen y/o metáfora con poesía, que invocaba una retórica humanizante como rechazo del mundo técnico, y que fue revitalizado en la post-guerra. Según Milán, ambas estéticas habrían compartido un enemigo común: «el lector y el productor de un lenguaje poético que se pretende ahistórico, cuya única noción de subjetividad es un cruce entre el confesionalismo sentimental y la práctica destemplada de una formalización atemporal» («Parra y la poesía concreta» en: *Diario de Poesía*, 77, Buenos Aires, Diciembre de 2008, p. 37).

¹⁸ MACHADO, Arlindo, «Máquina e imaginario: el desafío de las poéticas tecnológicas» en: *El Paisaje Mediático. Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*, op.cit. p. 241.

¹⁹ DE CAMPOS, Augusto, «Do tipograma ao videograma» en: ARAÚJO, Ricardo. *Poesía visual / Video poesía*, op. cit. p. 169-170. La traducción me pertenece.

Fronteras en *So Far from God*¹. Una aproximación a la frontera

Cecilia E. Lasa

I.E.S. en Lenguas Vivas «J. R. Fernández»

El concepto de frontera se ha extendido por sobre su naturaleza inicialmente geográfica. Una de las formas en que se lo entiende es como entidad discursiva donde convergen y entran en conflicto diversos discursos, lo que produce incesantes configuraciones y reconfiguraciones de significados que afectan lo que la realidad es –o se dice que es–, la forma en que ella se conoce y la construcción de subjetividades. Así lo ilustra *So Far from God*, novela de Ana Castillo que se desarrolla en el pueblo fronterizo de Tome, en New Mexico, y narra la vida de Sofi y sus cuatro hijas Esperanza, Fe, Caridad y La Loca.

Si, como señalan ASHCROFT (2001: 70) y MORRIS (1994: 248), en las líneas propuestas por Foucault y Bajtin, respectivamente, se concibe el discurso como «a system of statements within which the world can be known»² que «always articulates a particular view of the world»³, son básicamente dos los discursos que participan en los procesos de resemantización en la novela de Castillo: el discurso de la civilización y el discurso de la barbarie. Ellos se articulan sobre las dicotomías que oponen la vida urbana y la vida rural, lo sagrado y lo profano, el inglés y el español, y lo real y lo mágico. Dichas oposiciones se construyeron históricamente en el marco de procesos de expansión y dominación a los que estuvo sujeta el área donde se desarrolla la novela: en un primer momento, desde una perspectiva occidental, se entrecruzaron el discurso bárbaro de los nativos colonizados y el discurso civilizador del colonizador español; ya en una segunda instancia, interviene el discurso del sueño americano, que no es sino el discurso de lo imposible, ya que se funda en promesas de progreso y crecimiento al mismo tiempo que no ofrece garantías ni recursos en forma igualitaria para poder concretarse.

So Far from God pone de manifiesto una gran sensibilidad respecto del doble proceso de expansión y dominación geográfica y discursiva. Y es precisamente en este proceso que favorece el encuentro sucesivo de discursos que uno nuevo emerge: el discurso de la frontera, el discurso chicano. Éste es el discurso en que entran en conflicto aquellos pares binarios sobre los que los discursos de la civilización y la barbarie se sustentan. Estos elementos interactúan de manera tal que exceden la mera oposición dicotómica: constituyen nuevas ontologías y epistemologías al permitir la expansión, si no creación, del espacio de la frontera como una nueva modalidad discursiva.

En este marco, la concepción de la realidad, las posibilidades de conocerla y acceder a ella así como la construcción de la identidad se encuentran en un estado de ebullición que, si bien en ocasiones se puede atenuar, no se puede detener. En ese continuo movimiento, el discurso de la frontera encuentra sus propios límites, su propia frontera. ¿Cómo se posicionan dicho discurso y los sujetos que en ella se forman frente a la multiplicidad de discursos que intervienen en su propia constitución? Este trabajo intentará dar cuenta de dicho interrogante analizando cómo el encuentro de las diferentes voces discursivas participan de la formación de la frontera como discurso y cómo se construyen, en ese contexto, diversas subjetividades.

Civilización y barbarie: el conocimiento científico y el conocimiento paracientífico

El binomio civilización-barbarie se sostiene en la distinción de dos formas de conocimientos: el conocimiento científico y el conocimiento de lo (sobre)natural. El primero es un conocimiento de tipo homogéneo que se aprende de manera formal en instituciones académicas

y, dada la rigurosidad y objetividad que se le atribuyen, es el único reconocido como válido por la civilización occidental; el segundo no se ajusta a los parámetros occidentales de científicidad y es un conocimiento de índole sincrética, ya que conjuga elementos religiosos con el saber otorgado por la experiencia y la vida en la naturaleza, su contemplación y su exploración. Típicamente, este eclecticismo se manifiesta en prácticas asociadas al curanderismo.

En *So Far from God*, el conocimiento de la civilización y el conocimiento de la barbarie están personificados en el Dr. Tolentino y Felicia, respectivamente. El Dr. Tolentino es el médico de cabecera de la familia de Sofi, egresado de la Universidad de Northwestern, y Felicia es, por otro lado, la *curandera* que toma a Caridad a su cuidado y la inicia en el curanderismo. Según señala MORROW (1997: 7), esta práctica cuenta en sus orígenes con parte de la historia de la medicina occidental tradicional así como con parte de las creencias aborígenes precolombinas. Esta hibridez confiere a la figura de la curandera un estatus especial ya que «the *curandera* mediates multiple domains -spiritual, temporal and cultural- for the community because she (...) occup[ies] the borders of the natural and supernatural»⁴ (7). De acuerdo con tal caracterización, Felicia es una figura ecléctica ubicada en los márgenes de la medicina científica occidental y se aleja de figuras como el Dr. Tolentino, legitimado por los cánones de la misma.

Sin embargo, la oposición entre Felicia y el Dr. Tolentino no es total y presenta ciertas fisuras por las cuales se filtran elementos propios de un discurso hacia el dominio de otro. Se puede ver cómo, por definición, la curandera no excluye de su accionar el conocimiento otorgado por la medicina tradicional sino que lo integra a su conocimiento de lo natural y sobrenatural. De manera similar, el Dr. Tolentino incorpora a su práctica conocimientos paracientíficos cuando debe tratar a La Loca por su enfermedad terminal (CASTILLO, 1994: 227).

La particular interacción del discurso científico de la civilización y el discurso paracientífico de la barbarie en *So Far from God* demuestra sus respectivos alcances y limitaciones. Por sí mismas, estas formas de conocimiento no resultan suficientes ni totalmente efectivas. La frontera opone resistencia a ambos discursos en tanto se presenten de manera independiente, es por eso que su constante fusión y redefinición se tornan, sino una exigencia, al menos una necesidad.

La vida urbana y la vida rural

Los discursos de la civilización y de la barbarie se desarrollan, típicamente, en dos ámbitos bien diferenciados: la ciudad y el pueblo. En *So Far from God*, la ciudad es el espacio por donde se cuele un tercer discurso, el del sueño americano, mientras que lo pueblerino es el territorio donde el contacto con la naturaleza es mayor. Esta dicotomía se ancla en tres personajes prominentes de la novela: Esperanza y Fe, por un lado, y La Loca, por otro.

La Loca manifiesta cierto recelo respecto de la ciudad dado el efecto que ésta ha causado en las mujeres de su familia. El alejamiento de las hermanas de la Loca del hogar para vivir las promesas de la ciudad no ha generado sino dolor y disgustos: Caridad es atacada y desfigurada, Fe y Esperanza sufren el desplante de sus respectivos novios y eventualmente encuentran la muerte en el lugar que, paradójicamente, les posibilitaría desarrollar su vida. La ciudad es el espacio donde se actualiza el sueño americano y, consecuentemente, deja de ofrecer la protección de lo local, por lo que resulta para La Loca un lugar opresor y destructivo. En una misma línea, LANZA (1998: 14) plantea que la ciudad nada puede ofrecerle a La Loca, ya que todo lo necesario para su crecimiento y desarrollo, así como su propia muerte, lo encuentra en su hogar, en su pueblo.

De manera inversa, es en el pueblo donde Esperanza sufre la sofocación que La Loca le atribuye a la ciudad. Esperanza experimenta un sentimiento de dislocación que la motiva a iniciar la búsqueda de un lugar en el que pueda desarrollar cierto sentido de pertenencia: la ciudad. El movimiento geográfico de Esperanza es el movimiento que ANZALDÚA (1987: 16) denomina ‘movimiento de rebeldía’, que implica un alejarse de lo que se considera como hogar para superar su alienación e iniciar la construcción de su identidad. La percepción de esa alienación incita tanto a la partida como al regreso, de lo que también da cuenta ANZALDÚA (1987: 21): «*lo mexicano* is in my system. I am a turtle, wherever I go I carry «home» on my back»⁵. Se refiere así a la imposibilidad de una ruptura total con los orígenes locales.

Esperanza no es, sin embargo, el único personaje al que su alienación la conduce finalmente a la muerte: Fe también atravesó tal experiencia. La vida de telenovela que Fe busca es privativa respecto de la vida pueblerina ya esta última que no obedece a los parámetros de

felicidad propios del sueño americano. Es por esto que Fe se avergüenza de su familia y desea escapar de ella.

No obstante, es imposible huir de la frontera, porque no sólo es una entidad geográfica sino que es el espacio donde, de modo ineludible, tienen lugar las tensiones relacionadas con la construcción de la identidad. La frontera confronta los discursos asociados a lo urbano y lo rural y la pertenencia a sendos mundos discursivos genera incompreensión entre los personajes y provoca su distanciamiento. Pese a ello, el alejamiento es seguido por un regreso, lo cual indicaría que la frontera se encuentra en un constante estado de ebullición metonímico de la crisis y construcción de la identidad.

Lo sagrado y lo profano

La religión cristiana a la que se hace alusión en *So Far from God* es el catolicismo, que se expandió en América Latina como instrumento de legitimación de la conquista. El cristianismo monoteísta católico se erigió como el discurso religioso dominante e intentó desterrar la pluralidad de dioses, en su mayoría ligados a las fuerzas de la naturaleza, al revestirlos de un carácter profano y al apropiarse de la condición de sagrado.

Sin embargo, la operación de destierro de las religiosidades precolombinas en manos de los europeos no fue completa ni exitosa, puesto que, como se observa en la novela, tienen lugar ciertas expresiones sincréticas. Así lo ilustra el personaje de Felicia quien «suspicious of the religion that did not help the destitute all around her despite their devotion (...), she did develop faith, based not on an institution, but on the bits and pieces of the souls and knowledge of the wise teachers that she met along the way»⁶ (CASTILLO, 1994: 60). Esta fe personalizada la convierte, paradójicamente, en la encargada de la Casa de Dios, institución representante del monoteísmo católico. Tal cargo, no obstante, no logra que Felicia abandone su actitud crítica para con quien es el punto de apoyo del Cristianismo, «El Santo Niño (...) that (...) saved souls or abandoned them depending on their nationalistic faith»⁷ (82).

La desconfianza que Felicia manifiesta hacia la religión católica como institución se corresponde con la visión de ANZALDÚA (1987: 37) respecto de la institucionalización de las religiones, que «impoverish all life, beauty, pleasure»⁸. En esta línea, *So Far from God* tiñe la crítica a las religiones institucionalizadas con un tono irónico y burlón cuando plantea que «the Catholic church endorsed as sacred what the Native peoples had known all along since the beginning of time»⁹ para luego exculparlos puesto que «it wasn't their fault that they came so late to this knowledge, being such newcomers to these lands»¹⁰ (CASTILLO, 1994: 73). Es interesante notar que la burla hacia el catolicismo se ancla en la falta del conocimiento que los fieles de esta religión manifiestan, conocimiento que ellos desdeñan o que han incorporado como novedoso cuando en realidad ya formaba parte de quienes fueron conquistados.

De la misma forma en que el catolicismo se ha convertido en guardián de lo sagrado, la novela provee instancias en las que lo pagano se reapropia de iconografías y rituales católicos y los integra en un nuevo sistema de creencias. Este «clash between institutionalized religion and indigenous spiritual practice»¹¹ (RODRÍGUEZ, 2000: 14) se manifiesta en la peregrinación en la que Felicia, Caridad y otros fieles se embarcan durante Semana Santa hacia Chimayo para venerar al Señor de Esquipulas –un Cristo negro– y también en el capítulo 15, en el que la pasión de Cristo se alterna con la pasión de La Loca, un personaje que bordea lo sacrílego.

Estos modos de desacralización del catolicismo son muestra de las características de la religiosidad en la frontera: a través de los intersticios del discurso religioso que se dice dominante emergen formas religiosas contrahegemónicas que no aspiran a derrocar a la primera sino a tender puentes de complementariedad.

Inglés y español: el cambio de código y el lenguaje chicano

El inglés parece colonizar la novela, pero también aparecen resquicios por donde el español se deja entrever. Este fenómeno, conocido como cambio de código –*code-switching*–, no

es exclusivo de la literatura chicana: forma parte de la comunidad chicana en general. AGUIRRE (1977: 4) señala que «code switching serves a social purpose»¹² y reseña estudios donde se concluye que se trata de «(a) a sociopolitical identity maker among Chicanos...; (b) the language of casual, intimate relationships between Chicanos...; (c) the Chicano's way of signalling distance from an Anglo role...; and (d) implying the listener will not be offended by the mixture of the languages...»¹³. Como sugieren estas tipologías, el uso alternativo del inglés y el español no es caprichoso y exige una lectura que contemple no sólo sus aspectos lingüísticos, sino también factores sociales y políticos a él asociados.

En primer lugar, vale la pena destacar que *So Far from God* abunda en instancias pertenecientes a la categoría (b). En las sucesivas alternancias entre el español y el inglés, se liga el primero a momentos en que los personajes desean subrayar la importancia de algún hecho – como cuando Domingo, esposo de Sofi, intenta defender su imagen frente a la comadre su Sofi (CASTILLO, 1994: 41)– o manifestar afecto –como el pedido de disculpas de Domingo hacia Sofi (113) o las comidas que ella le prepara a Esperanza antes de su partida (49)–. Por otra parte, a las actividades sanadoras, que se realizan en comunión con la naturaleza, se las refiere también mediante el uso del español. Queda de manifiesto que las grietas por las que se cuele el español se relacionan con la expresión de sentimientos y emociones. A su vez, esto se vincula con la categoría (c), ya que se produce un alejamiento del idioma sajón en los momentos de expresión de afecto, para luego volver a él.

Otro punto digno de análisis es (d), ya que en la novela el español tiene lugar no sólo cuando se sabe que el interlocutor no se ofenderá, sino cuando se sabe que se cuenta con su complicidad. Esta interacción entre los dos idiomas se ve claramente en el intercambio de proverbios en el que se participan Domingo y la comadre de Sofi (144-145). Ambos interlocutores intervienen, utilizando diversos proverbios, en una cadena de insultos vertebrada por el cambio de código cuyo objetivo sólo puede tener lugar en tanto ambos conozcan, a nivel pragmático, las lenguas que se alternan.

Este cambio de código es, de acuerdo con CANTERO Y STEWART (2002: 4), una marca distintiva de la literatura chicana ya que «ilustra (...) las Fronteras (Borderlands) entre los dos lados opuestos de mensajes culturalmente fomentados [y] es evidencia (...) de cómo los autores chicanos/latinos toman las desiguales imágenes ofrecidas para crear su propio nuevo arte.» No es arriesgado afirmar entonces, como sugiere AGUIRRE (1977: 4), que, «whenever Chicano identity was an underlying theme, Spanish was used»¹⁴. En este sentido, entra en juego la categoría (a) ya que la alternancia entre el inglés y el español posibilita una lectura sociopolítica: la construcción de la identidad colectiva.

En esta veta sociopolítica, el español parece ubicarse como una fuerza centrífuga que desarticula la aparente homogeneidad del texto. Éste parece ser el privilegio de la lengua de la frontera: permitir la alternancia entre dos idiomas, apropiarse de ambos y así subvertir la idea de pertenencia exclusiva a una única lengua y, por extensión, a una única cultura, como lo señala (ANZALDÚA, 1987: 81): «Ethnic (and personal) identity is twin skin to Linguistic identity –I am my language»¹⁵. En el caso de la novela en particular y la frontera en general, se trata de una identidad híbrida y de un dinamismo constante.

Realismo mágico: lo mágico y lo real como modos de experiencia y percepción

La narración de hechos que en el imaginario colectivo se asocian con lo sobrenatural por medio de estrategias de representación realista es una constante en *So Far from God*. Ya desde el primer capítulo se presenta un episodio que desafía las concepciones corrientes de lo que es real y lo que no lo es: la resurrección de La Loca. Este hecho dio origen a interpretaciones no sólo diferentes sino opuestas: mientras que la mayoría de los habitantes de Tome lo concibió como un milagro, Fe, los médicos de un hospital y el párroco del pueblo –los representantes del sueño americano, la ciencia y la religión, respectivamente– no daban crédito a tal suceso, lo que, para Sofi, se reduce a una mera necedad (CASTILLO, 1994: 23). Resulta interesante cómo el posicionamiento de los personajes en el discurso de lo que se constituye como real o en el

discurso opuesto determina, prácticamente, la percepción que se desarrolla de los hechos y la concepción que se elabora al respecto.

Hay, además, otros eventos que desafían lo que se entiende por real y no real: la «santa restauración de Caridad» luego de ser atacada y desfigurada, su posterior caída al precipicio y absorción por parte de la tierra, y el «retorno ectoplásmico» de Esperanza luego de su muerte. A estos hechos se los narra y se los considera, por gran parte de los personajes de la novela, como lo 'normal' y esperable. De hecho, el narrador de *So Far from God* advierte que, frente al «(...) End of Caridad and Her Beloved Esmeralda, ... We Nevertheless Will Refrain from Calling Tragic»¹⁶ (CASTILLO, 1994: 190), cuando ésa sería la forma en que se calificaría dicha muerte desde una perspectiva 'realista'. Desde ese mismo ángulo, se catalogaría a Caridad como loca por mantener conversaciones con su hermana muerta (205).

El realismo mágico parece constituirse, entonces, como un discurso paradigmático que ejerce una gran influencia sobre la forma en que los personajes experimentan y conciben 'la realidad' en la zona de frontera. Es por eso que los últimos sucesos mencionados son absolutamente aceptables para los personajes en términos de 'normalidad'. Desde ese mismo paradigma, no obstante, la muerte de Fe, esperable de acuerdo con los cánones de realidad tradicionales de Occidente, no puede asimilarse ni narrarse ya que ella «simplemente murió» de cáncer (186).

Sin embargo, los personajes de la novela no se sitúan de manera fija y permanente en uno de los polos de lo real o lo mágico, sino que se mueven entre ambos. Prueba de ello es el deseo de Sofi de postularse como alcalde de su pueblo: al desarrollar una acción política, Sofi parecería colocarse dentro del espectro de lo 'real'. Esta decisión es tomada con cierto reparo por parte de las pueblerinas (137-138) ya que el trabajo en la esfera realista no condice con la personalidad abundante en imaginación le atribuyen a Sofi.

Nuevamente, puede observarse cómo la frontera se ofrece como el espacio en el que conviven lo real y lo no real. Esta interacción desafía el estatus ontológico de cada uno de esos polos, ya que cuestiona precisamente qué es lo que constituye a cada extremo y lo convierte en real o mágico.

Reflexiones finales: las fronteras del discurso fronterizo

A la luz de lo expuesto, puede afirmarse cómo la frontera se constituye como un espacio discursivo a partir del encuentro de diversos discursos así como del conflicto que entablan. Este lugar resulta diferente respecto de los discursos que lo componen en tanto no puede definirse exclusivamente en los términos de uno u otro. En este sentido, la frontera pone en cuestionamiento los pares dicotómicos discutidos y los hace entrar en tensión al desafiar su estatus autónomo.

En ese contexto, se generan nuevas formas de acercarse a la realidad, de conocerla y concebirla. Aquello que se ajusta a los parámetros de lo normal y esperable -que constituyen lo real- deja de serlo y se aproxima a la esfera de lo que no se explica en esos términos -lo mágico-. Este cruce entre los polos de lo real y lo mágico regula los modos de experiencia de los sujetos respecto de su entorno humano y natural, es por eso que resulta necesario indagar en los discursos que participan en tal relación en tanto instrumentos de conocimiento. En este sentido, las formas de conocer y los conocimientos que ellas posibilitan -las epistemologías- interactúan de manera recíproca con las formas de pensar y concebir la realidad -las ontologías-. A su vez, el lenguaje se presta para dar cuenta de estas interacciones caracterizadas por un estado de tensión permanente y que apuntan al desarrollo de un tercer espacio, es por eso que el español y el inglés conviven en las narrativas chicanas.

La hibridez de la frontera es, asimismo, condición de posibilidad de un tipo de identidad metonímica de esa zona. La identidad chicana se construye en el marco del espacio generado por la tensión mediante la que se relacionan los polos discursivos dicotómicos. Sin embargo, cabe preguntarse hasta qué punto la novela no privilegia unos de esos polos y reproduce la dicotomía en el intento de definir la identidad fronteriza. La pregunta ya sugiere cierta respuesta por lo que el

verdadero interrogante debería ser si la sola subversión de los pares es suficiente para el desarrollo de una subjetividad crítica.

Si bien en este trabajo trató de analizar los discursos que participan de la formación de la identidad en términos de conflicto e interacción y de no sucumbir al rechazo o exaltación absoluta de alguno de ellos, es posible leer tanto en *So Far from God* como en algunos críticos –Anzaldúa, por ejemplo– cierto gesto de nostalgia por lo perdido en el encuentro de discursos. Dicha nostalgia, según SÁENZ (1997), corre el riesgo de asumir un carácter romántico (80) y esencialista (95) que en última instancia anularía toda acción frente al fracaso inminente de intentar recuperar aquello que ha sido perdido. Esto no significa ignorar que dicha pérdida significó, en la mayoría de los casos, una sustracción o desposesión, menospreciándose así su relevancia en los planos históricos y políticos. No se niega, tampoco, la necesidad de mantener una postura crítica al respecto. Este posicionamiento, sin embargo, para mantener su condición crítica, no debe reducirse a exacerbar de manera exclusiva aquello que se ha perdido sino que debe contemplar la multiplicidad de fuerzas discursivas que constituyen y definen la frontera y las subjetividades que allí se gestan.

Bibliografía

- ~AGUIRRE, Adalberto Jr. «Language in the Chicano Community: A sociolinguistic consideration», ponencia leída en American Sociological Association Meeting, Stanford University, 1977. URL: <http://www.eric.ed.gov/PDFS/ED144372.pdf>. Último acceso: 27/07/2010.
- ~ANZALDÚA, Gloria *Borderlands/La Frontera*, San Francisco, Spinsters/Aunt Lute, 1987.
- ~ASHCROFT, Bill, GRIFFITHS, Gareth, & TIFFIN, Helen (eds.), *Post-Colonial Studies: Key Concepts*, London and New York, Routledge, 2001.
- ~CANTERO, Mónica; Polly STEWART «La creación del español mestizo en la literatura chicana: identidad y elección lingüística». Centro Virtual Cervantes, ASELE, Actas XIII, 2002. URL: http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/sele/pdf/13/13_0202.pdf. Último Acceso: 27/07/2010.
- ~CASTILLO, Ana, *So Far From God*, New York, Plume, 1994.
- ~LANZA, Carmela, «Hearing the Voices: Women and Home and Ana Castillo's *So Far from God*». MELUS, Vol. 23, No. 1, Latino/a Literature (Spring), 1998, pp. 65-79. URL: <http://www.jstor.org/stable/467763>. Último acceso: 17/11/2008.
- ~MORRIS, Pam (ed.), *The Bakhtin Reader*, London, Arnold, 1994.
- ~MORROW, Colette, «Queering Chicano/a Narratives: Lesbian as Healer, Saint and Warrior in Ana Castillo's *So Far from God*». *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, Vol. 30, No. 1/2, Borders (Spring), 1997, pp. 63-80. URL: <http://www.jstor.org/stable/1315427>. Último acceso: 17/11/2008.
- ~RODRÍGUEZ, Ralph, «Chicana/o Fiction from Resistance to Contestation: The Role of Creation in Ana Castillo's *So Far from God*». MELUS, Vol. 25, No. 2, Latino/a Identities (Summer), 2000, pp. 63-82. URL: <http://www.jstor.org/stable/468219>. Último acceso: 17/11/2008.
- ~SÁENZ, Benjamin Alire, «In the Borderlands of Chicano Identity, There Are Only Fragments», en Scott MICHAELSEN y David E. JOHNSON (eds.) *Border Theory: the limits of cultural politics*, Minnesota: Minnesota University Press, 1997.

Notas

1 Este trabajo fue realizado, en calidad de alumna, en el marco del proyecto «Implicancias pedagógicas de una conciencia intercultural a través de las nuevas literaturas en inglés» a cargo de la Prof. MA Florencia Perduca, en el IES en Leguas Vivas «J. R. Fernández». En la presente ponencia solo se expone lo relevante a la temática de las jornadas.

2 «un sistema de declaraciones dentro del cual puede conocerse el mundo». En el presente trabajo, las citas se realizarán en su lengua original y se utilizará la modalidad de nota al pie para ofrecer una traducción aproximada.

3 «siempre articula una visión del mundo».

4 «la curandera interviene en múltiples dominios –espirituales, temporales y culturales– a favor de su comunidad porque (...) ocupa simultáneamente los límites de lo natural y lo sobrenatural».

5 «lo mexicano está dentro de mí (...), cargo con mi «hogar» en mis espaldas».

6 «recelosa de la religión que no ayudaba a los indigentes que la rodeaban pese a su devoción (...) desarrolló una forma de fe, basada no en una institución, sino en los pedacitos de las almas y del conocimiento de maestros sabios que se cruzó en el camino».

7 «El Santo Niño (...) que salvaba o abandonaba las almas de acuerdo a su fe nacional».

8 «empobrece la vida, la belleza y el placer».

9 «la Iglesia Católica concebía como sagrado aquello que los pueblos nativos conocían desde el inicio de los tiempos».

10 «no era su culpa enterarse de esto tan tarde, ya que recién habían llegado a estas tierras».

11 «choque entre las religiones institucionalizadas y las prácticas espirituales indígenas».

12 «el cambio de código sirve un propósito social»

13 «(a) un constructor de identidad sociopolítica entre los chicanos...; (b) el lenguaje de las relaciones casuales e íntimas entre los chicanos...; (c) la forma chicana de marcar distancia con el rol anglosajón...; y (d) una forma de implicar que el interlocutor no se sentirá un ofendido por la mezcla de lenguajes...».

14 «en cualquier ocasión que la identidad chicana sea una cuestión subyacente, se usaba el español».

15 «La etnia y la identidad (personal) es inseparable de la identidad lingüística. Yo soy mi lenguaje».

16 «(...) fin de Caridad y su amada Esmeralda, (...) nos abstendremos de considerar[lo] trágico».

El entierro del conde de Orgaz, pre-texto para una novela

Alicia N. Lorenzo

Universidad Nacional de la Patagonia SJB

Doménikos Theotokópoulos, El Greco, (1541-1614) después de pasar por Venecia y Roma, desde su Creta natal, se instala en Toledo donde no logra convertirse en pintor de la corte, pero sí puede ejercer su profesión con importantes encargos de instituciones y particulares de la época. Así es como el párroco de la iglesia de Santo Tomé le encomienda una obra para conmemorar al señor de la Villa de Orgaz, quien muerto en 1323, había realizado acciones benéficas y estaba enterrado en dicha iglesia. Un milagro se asociaba a su figura: en el momento de ser enterrado, los presentes habían visto descender de las alturas a San Esteban y a San Agustín, quienes lo trasladaban a la sepultura.

El Greco desarrolla esta leyenda en una gran obra que le insume dos años de trabajo: *El entierro del conde de Orgaz*. Dos planos perfectamente diferenciados componen el cuadro: en el inferior, una cantidad de personas¹ miran hacia distintas direcciones: hacia arriba, hacia abajo o hacia el espectador, únicamente en el caso del propio autor y de su hijo, Jorge Manuel². En el centro, el conde, con su rostro lívido, ostenta una brillante armadura propia del siglo XVII. El plano superior nos muestra a la Virgen María sentada a la derecha de Cristo, a San Juan Bautista a la izquierda y a San Pedro con las llaves que esperan la llegada del alma de Don Gonzalo. Ésta, con apariencia de recién nacido, es transportada por un ángel que, en el centro del lienzo, se eleva hacia el reino celestial como señalando una conexión entre las dos partes. Al respecto, dice Esteban IERARDO: «Todo ocurre en otro espacio donde la dualidad cielo-tierra se desvanece».³

En el plano terrestre, hacia la izquierda, el adolescente muestra un pañuelo con la firma y la fecha de 1578, que no se corresponde con el año de la obra, sino con el nacimiento del joven. Horacio BOLLINI afirma:

Acaso El Greco ha querido representar integralmente los ciclos existenciales y el destino post-mórtem: la venida al mundo -que el artista ha conocido como experiencia a través del nacimiento de su propio hijo- la estada sobre la tierra -respaldada por su propio retrato en la fila de hombres con gorguerilla-, la muerte de la carne, el abandono del cuerpo que efectúan las almas, el apoteótico ascenso hasta los Cielos.⁴

El diálogo con este cuadro de El Greco le permitirá al escritor argentino Manuel Mujica Lainez (1910-1984) crear una novela, *El laberinto*, cuyo protagonista será ese jovencito a quien el autor identificará como Ginés de Silva. Así, se plasmará un relato en primera persona donde se narran las aventuras y desventuras de quien buscará afanosamente la gloria atravesando los laberintos existenciales, sin perder de vista la Ilusión. Ginés de Silva será, al estilo de un pícaro, servidor de muchos amos, entre los que se encuentra el Greco, personaje muy importante en su vida y cuya presencia sobrevuela toda la novela.⁵ Incluso, el título⁶ surge, según se asegura en el Prologo, de la historia de Creta y el laberinto contada por él mismo:

Cuando me narró la historia del Laberinto de su Creta natal, el pintor Dominico Greco añadió que la vida de cada uno de nosotros es un Laberinto también. En sus vericuetos, nos acecha el Minotauro de la decepción. Luchamos con él, le escapamos y tornamos a caer en su abrazo inexorable, hasta que sucumbimos por fin. Por eso titulé a mis folios «El laberinto» y lo excusará el poeta Juan de Mena, que así denominó a su viaje por los siete círculos planetarios, pero la verdad, como me insistió el Greco, es que cada uno de nosotros posee su propio Laberinto, y éste, solo mío es. (ML: 11)

La trama narrativa discurre a través del juego ilusión/desilusión del que ningún personaje parece quedar fuera, incluso el mismo pintor quien no consigue, en España, los favores reales que pretendía y permanece en Toledo dedicado a encargos que no colmaban su capacidad material y creativa.

Con respecto a la obra de Mujica Lainez, Marta Elena CASTELLINO afirma: «Podríamos decir que muchas de sus logradas páginas se construyen, precisamente, en la encrucijada de la escritura –arte sucesivo y temporal– y la pintura –eminentemente espacial».⁷ En este caso, a partir de la pintura de El Greco, podemos establecer algunas aproximaciones entre pintor y escritor:⁸ con respecto a la creación de figuras, en El Greco se observan formas estiradas y sinuosas, concentradas en un espacio reducido del que parecen emerger en el ansia de alcanzar otra dimensión⁹. El novelista, por su parte, compone una trama narrativa cuyo protagonista se mueve siempre entre dos planos, el real y el soñado con apetencias de capturar algo lejano y evanescente, la Ilusión. Pero a su alrededor, pulula un mundo abigarrado y diverso en el que se suceden reyes y virreyes, poetas y pintores, meretrices, traficantes y mendigos. La desmaterialización de las formas en la pintura tiene su correlato en el desvanecimiento de ciertas figuras de la escritura que no alcanzan a pertenecer a ningún plano y se diluyen en una dimensión inaprensible. Como ejemplo, rescatamos la figura del Hombre de oro¹⁰, centro del laberinto, representación de las aspiraciones, sueños y evocaciones conscientes e inconscientes del personaje; de la misma manera que El Greco no pinta lo visible y expresa el encuentro con «el ser que brilla», Mujica nos revela la visión de Ginés en la laguna de Guatavita de estas forma:

Pese a la lejanía –y no fue éste el portento menor– distinguí perfectamente los rasgos de aquel ser sobrenatural. A nadie había conocido yo tan hermoso. Los leves movimientos que le imponía el vaivén, hacían reverberar su cuerpo largo y fino. No llevaba ni tocado ni diadema. Tenía los ojos negros y firme la boca. Cuando surcaron hasta la mitad de la laguna, crecieron los cánticos, una pausada melopeya que acompañaban las harpas y las siringas, y el Hombre de oro se zambulló. (ML: 226)

En la historia de Ginés de Silva, el arquitecto Monegro,¹¹ vinculado al arte de la España de Felipe II, se convierte en su guía, le hace conocer Toledo y lo lleva al taller del artista donde se empleará como ayudante y modelo. Tres referencias directas tiene el cuadro de El Greco en la novela, cada una con una marca distinta. En la primera y más extensa –capítulo III, titulado como el lienzo–, nos muestra la intimidad del taller, los afanes del pintor, la producción, avances y conclusión de la obra de la cual Ginés forma parte: «Yo soy ese niño que, a la izquierda del cuadro, en la parte más próxima al suelo, sostiene con la diestra un encendido hachón y con la siniestra indica la fúnebre y extraordinaria ceremonia...» (ML: 56) Como vemos, en forma directa, el observador-narrador-protagonista, apelando al lector, se presenta dentro del cuadro. Resulta significativa la representación del joven como portador de una antorcha si tenemos en cuenta el significado simbólico de esta última: asociada con el pájaro y con la luz, ilumina los caminos de iniciación. En cuanto a las aves, son fundamentales en el texto, pues están ligadas a la propia vida del personaje y a sus ocupaciones.¹² Asimismo, cumplen un rol intermediario entre la tierra y el cielo, los dos planos que, como sabemos, se conjugan en la obra plástica tratada.

La segunda referencia importante se produce durante la visita a la iglesia de Santo Tomás – donde está instalado el cuadro– que el protagonista recorrerá antes de alejarse definitivamente de Toledo: «Les mostré el niño que fui y que, como yo, señalaba –pero él para siempre– la vastedad del óleo y sus sobrenaturales moradores, los del Cielo y los de la Tierra. El paso del Tiempo, tan terrible, resonó sobre mi corazón con graves pisadas» (ML: 160). Han transcurrido dos años desde su partida y el tiempo adquiere la misma proyección negativa que el Hombre de Palo, personaje legendario de su niñez toledana asociado con funestas premoniciones¹³ que, en este caso, anticipan las desventuras que lo acecharán en el Nuevo Mundo. En un juego especular, Ginés se dirige a sus acompañantes para mostrarles su propia representación, esta vez para la eternidad.

En la tercera parte –Fragmentos del diario del Capitán Don Ginés de Silva en los años 1657 y 1658– hay dos alusiones. La primera –enero de 1658– tiene una significación diferente,

pues ocurre cuando el protagonista tiene más de ochenta años y se arriesga a emprender una aventura que le costará la vida: «En *El entierro del conde de Orgaz*, El Greco me otorgó el papel trascendente del que señala el milagro y sostiene con la mano una antorcha. ¡Adelante, pues, a atestiguar el prodigio y a encender la antorcha que iluminará el cuadro!» (ML: 285). Retornamos al símbolo de la antorcha, pero en este caso para aludir a la experiencia alucinante que lo llevará a los Valles Calchaquís; la Ilusión se mantiene intacta, a pesar de los años, y la nueva invocación fortalece el espíritu de aventura.

En el desenlace de la trama narrativa, ya próxima la muerte, el círculo se cierra, con el retorno –en el plano onírico– a las calles de su Toledo natal y al interior del cuadro, ambos inseparables. Se produce, así, la apoteosis que nos presenta –no precisamente el alma del conde– sino a Gerineldo¹⁴ y a Ginés (en realidad, los dos en uno) que se incorporan a la pintura una vez apagada la antorcha y se instalan en el plano superior de la misma; toda la luz se concentra en la ascensión, mientras el plano terrestre queda sumido en las sombras:

Y anoche soñé que oía ¡tan lejos de Toledo! las pisadas lúgubres del Hombre de Palo. Pero soñé también con «El entierro del conde de Orgaz», al que abarqué, luminoso, cual si me hallase delante de él. Soñé que junto a mí se encontraba, vestido con igual ropilla, Gerineldo, un Gerineldo tan niño y lozano como yo. El pequeño paje que soy en la pintura, apagaba el hachón contra el piso; Gerineldo y él hacían una reverencia al noble de negra armadura; cruzaban en medio de los enlutados señores, que a ambos lados se abrían, para dejarlos pasar; sentían las manos del Greco, rozándoles las frente con caricia suave; y luego comenzaban a ascender, despaciosos, las nubes, como si fueran peldaños. (ML: 292-293)

Y, nuevamente, el juego de las simetrías especulares –de escenas y de planos, de personajes y de voces narrativas– se filtra en el texto y cierra el proceso visual y escriturario.

Así, surge una entidad pictórica propia sobre el formato base donde la palabra y la imagen se acercan y se alejan a la vez, generando un espacio polisémico en el que se encuentran y dialogan las historias propuestas.

La relación ekfrástica¹⁵ entre imagen y palabra se potencia con las menciones al contexto, con comentarios sobre el autor, sobre la génesis de la obra y su evolución: de esa manera, elementos descriptivos y narrativos se incorporan para afianzar la interacción semiótica y visual. En el proceso de creación, el testigo y modelo apunta detalles del trabajo cotidiano, reproduce diálogos de los participantes y habladorías del ambiente toledano. Observamos, al mismo tiempo, una apreciación de la pintura que se da, simultáneamente, con la narración de los hechos. Dice: «Era como si la tela floreciese, como si día a día se abriesen en ella las corolas y las gorgueras, los cálices de las fisonomías, los estambres y pistilos de manos y hachones» (ML: 57). Luego: «Entonces El Greco trabajaba con más ahínco, y parecía que los colores –el blanco, el amarillo de limón, los ocre, el negro, el dorado– se extendían mejor y mejor brillaban» (ML: 58). Como sabemos, El Greco realiza un tratamiento especial de los colores, acentuando los tonos metálicos, tornasolados, inestables, plenos de aristas brumosas, técnica que el propio Mujica despliega en su novela a través de una selección léxica cuya variedad cromática no sólo textualiza los acontecimientos ficcionales, sino que adquiere una proyección simbólica significativa.¹⁶

Los rostros y las manos son, en la obra del pintor, signos fundamentales de profunda espiritualidad que aparecen en el texto a través de exquisitos detalles: «finas barbas en punta», «ojos estrábicos», «manos que se abren como pájaros»: a ello, se unen esas miradas perdidas, absortas, hacia abajo o hacia la altura, excepto –como ya hemos dicho– la del autor y el joven. No podemos dejar de señalar la relación entre la mano y el ojo; como dice Chevalier: «Ésta es una interpretación que el psicoanálisis ha retenido considerando que la mano que aparece en los sueños es la equivalente del ojo».¹⁷ Y, en la tela, las manos delgadas, de dedos finos, yacentes o implorantes, acogedoras o gestuales establecen la dinámica de la escena que se representa. En cuanto a la mirada, tanto el pintor como el jovencito miran de frente al espectador: el primero, invitándolo a ingresar en el misterio que plantea la representación; el segundo, señalando con su mano al protagonista de ese prodigio. La mirada que otorga existencia y exige el reconocimiento

del otro adquiere toda la significación con la presencia del creador dentro del cuadro. Como sabemos, la pintura de la época establece líneas de tensión introducidas por la dirección de la mirada: «cursos siempre proyectados, dirigidos, entrecruzados, donde el espacio encuentra su volumen y el espectador su lugar, directamente interpelado por esos rayos orientados».¹⁸ La problemática de la visión, entonces, también establece un punto de encuentro entre el escritor y el artista plástico pues lo visual se entreteje con las vivencias y sentimientos de los personajes.

En el siglo XVI, El Greco recupera una leyenda medieval y la transforma en una obra plástica de excepción. En el siglo XX, Mujica Lainez toma como pre-texto (pretexto) la pintura y construye una novela a partir de la figura de un joven que asiste a una escena milagrosa. La presencia del pintor cretense -además de amo de Ginés, referente obligado- atraviesa el cuerpo narrativo: desde las reminiscencias del título desandamos los laberintos de un iluso que conoce la felicidad, únicamente en sus contactos con el arte.

La articulación entre la diégesis y la imagen plástica instala un lugar de inflexión y de reflexión que permite incursionar en nuevos sentidos, en nuevos espacios; la palabra es convocada por la imagen que la moviliza y la expande contribuyendo al armado de otro relato.

La mirada de El Greco se cruza con la de Mujica y, en el reconocimiento, éste decide rescatar al más joven de los personajes del cuadro y armar una historia intrincada y compleja como la vida misma. El pintor y el escritor recorren, entonces, el laberinto y confluyen en el centro, en el «*mysterium magnum*» de la creación artística, en el espacio que estalla en la luz de las palabras y de los colores que no se agota ni muere porque se eterniza en la noche de los tiempos.

Bibliografía

- ~ABATE, S., *El tríptico esquivo*, Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, 2004.
- ~BOLLINI, H., *La imagen secreta. Ideas y mitos a través del arte*, Bs. As., Corregidor, 2007.
- ~CASTELLINO, M.E., «El símbolo del espejo en la obra de M. Mujica Lainez», en *Revista de Literaturas Modernas*, N° 25, Argentina, Universidad Nacional de Cuyo, 1992.
- ~CHEVALIER, J.-GHEERBRANT, A., *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 2003.
- ~CRUZ, J., *Genio y figura de M. Mujica Lainez*, Bs. As., Eudeba, 1978.
- ~IERARDO, E., *El agua y el trueno. Ensayos sobre arte, naturaleza y filosofía*, Bs. As., Prometeo, 2007.
- ~MUJICA LAINEZ, M., *El laberinto*, Bs. As., Sudamericana, 1974.
- ~SANTARCÁNGELI, P., *El libro de los laberintos*, Madrid, Siruela, 1984.
- ~STANDISH, P., *Línea y color. Desde la pintura a la poesía*, Madrid, Iberoamericana, 1999.
- ~VÁZQUEZ, M.E., *El mundo de M. Mujica Lainez. Conversaciones con M. E. Vázquez*, Bs. As., Editorial de Belgrano, 1983.
- ~VIGARELLO, G., *Historia de la belleza*, Bs. As., Nueva Visión, 2005.
- ~VILLORDO, H., *Manucho. Una vida de Mujica Lainez*, Bs. As., Planeta, 1991.

Notas

¹ El Greco incluye, dentro del cortejo fúnebre, a personajes de su tiempo que, con dispares interpretaciones, han sido, en su mayoría, identificados.

² En los últimos años, una interpretación asocia a esta figura, por las líneas del rostro, con el hijo del rey, el futuro Felipe III. De esta manera, aparecerían el padre y el hijo, uno en las alturas y el otro en la tierra.

³ E. IERARDO, *El agua y el trueno*, Bs. As., Prometeo, 2007, p. 98.

⁴ H. BOLLINI, *La imagen secreta. Ideas y mitos a través del arte*, Bs. As., Corregidor, 2007, p. 75.

⁵ No podemos dejar de mencionar a otro de sus famosos amos, Lope de Vega, quien aparece en el Corral de la Cruz estrenando una de sus obras en la que Ginés tiene una brevísima actuación.

⁶ Más allá del significado mítico vinculado con Creta, es necesario explicar el concepto de laberinto manierista que consigna P. SANTARCÁNGELI: «... si conseguimos devanar el laberinto manierista no nos encontramos en posesión de un hilo, sino de una estructura en forma de árbol, con infinitas ramificaciones, el noventa y nueve por ciento de las cuales conduce a un punto muerto... Laberinto difícil porque puede forzarnos a volver infinitamente sobre nuestros pasos y que impone cálculos complejos para encontrar una regla que permita dar con la salida. En teoría, la regla existe, porque el laberinto manierista, por muy complejo que sea su interior, tiene un dentro y un fuera». El título de la novela, entonces, se nos abre en otra instancia significativa, pues se entronca con el propio estilo artístico de El Greco,

el manierismo, y con las afinidades del mismo Mujica Lainez por los artistas manieristas manifestadas en otras obras como Bomarzo (Lorenzo Lotto, Miguel Ángel, Sebastiano del Piombo, Jacopo Vignola, Tiziano)

⁷ M. E. CASTELLINO, «El símbolo del espejo en Manuel Mujica Lainez», en *Revista de Literaturas Modernas*, N° 25, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 1992, p. 87.

⁸ A propósito de los registros en sus cuadernos de notas, Sandro ABATE afirma: «... merecen particular atención, por su volumen, los apuntes referidos a Toledo y a El Greco. Y en este sentido, cabe mencionar también las anotaciones marginales que se encuentran en los libros consultados por el novelista durante el proceso de acopio de material, como por ejemplo *El entierro del Conde de Orgaz*, de Manuel Gómez Moreno (1943), *El Greco y Toledo*, de Gregorio Marañón (1963) y *El Greco*, de Paul Quelemen (1967)». S. ABATE, *El tríptico esquivo, Bahía Blanca*, Universidad Nacional del Sur, 2004, p. 102.

⁹ En Roma, El Greco estudió el manierismo de Miguel Ángel y le imprimió su marca personal. En este sentido, elabora posturas retorcidas y complejas («figura serpentinata») y trata de concentrarlas en un espacio limitado donde se amontonan y superponen («horror vacui»), tal como se observa en los dos planos del cuadro motivo de nuestro estudio.

¹⁰ La leyenda del Dorado formaba parte del imaginario americano y se convierte, para el protagonista, en una obsesión. Su búsqueda resulta un fracaso, compensado por la aparición, en estado febril, de la figura mítica bajo la forma de un adolescente desnudo parecido a una estatua de oro, imagen que no lo abandonará jamás.

¹¹ Juan Bautista Monegro (1545?-1621) arquitecto y escultor español de formación manierista. Entre sus obras más importantes, figuran las estatuas que esculpió por encargo de Felipe II para el Monasterio de El Escorial.

¹² El capítulo VIII (1° parte) es fundamental en el devenir narrativo, pues el protagonista conoce a su nuevo amo Pedro Flequillo, vendedor de pájaros. Éste lo introduce en el mundo de la ornitología, alimenta su fantasía con los relatos sobre las Indias del sol y le abre las puertas para el verdadero viaje que se desarrollará en la 2° parte de la novela. En ese nuevo trabajo, cobra relevancia el guacamayo de Guadalupe, símbolo solar de trascendencia significativa.

¹³ Según las leyendas toledanas, el Hombre de Palo fue un robot –creado por el famoso relojero Juanelo Turriano– quien pedía limosna para su creador. En su honor, quedó como testimonio la calle con el mismo nombre que recuerda al autómatas de madera que quiso subir el agua del Tajo hasta el Alcázar de Toledo y lo consiguió.

¹⁴ De la misma manera que Baltasar de Orozco en su derrotero por tierras de España, Gerineldo de Rivera será el compañero inseparable de Ginés de Silva en sus aventuras por América, formando parte del juego de duplicaciones frecuentes en la novela.

¹⁵ La ekphrasis ha sido definida como la descripción poética de una obra de arte escultórica o pictórica. Etimológicamente, se compone de la preposición griega «ek» y el verbo «frasso»: desobstruir, abrir, hacer comunicable, facilitar el acceso.

¹⁶ En el caso de El Greco, los colores adquieren un valor simbólico que los aleja de la realidad, como ocurre con el verde, que nos da una imagen subjetiva de lo natural. En *El laberinto*, el verde se proyecta en una cadena de representaciones que, en algunos casos, pueden marcar el deslizamiento de la irrealidad a la realidad (El hombre de oro).

¹⁷ J. CHEVALIER- A. GHEERBRANT, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 2003.

¹⁸ G. VIGARELLO, *Historia de la belleza*, Bs. As., Nueva Visión, 2005, p. 27.

La palabra del antropólogo es la palabra que nombra al mundo.

Construcción de la cultura alien en *El nombre del mundo es bosque* de Ursula K. Le Guin

Patricia Lilián Lozano

U.N.L.P.

Un antropólogo en Athshe

El presente trabajo se propone examinar la figura del antropólogo Raj Lyubov, y su rol en la caracterización de la cultura nativa del planeta Athshe, en la nouvelle de Ursula K. Le Guin *El nombre del mundo es bosque* (*The word for world is forest*, 1976). En el relato que nos ocupa, analizar el modo en que el personaje del antropólogo ve y dice el mundo, los sucesos y sus protagonistas contribuirá a la comprensión del funcionamiento de la antropología como dispositivo de construcción de las culturas alienígenas, y en la conformación, y variaciones, del concepto de alteridad en la ciencia ficción de Le Guin; aportando, asimismo, elementos para reconsiderar la relación del género en particular, y de la literatura, en general, con la antropología, una disciplina cuya influencia ha sido tan mencionada, y tan poco examinada, en los estudios literarios y culturales desde el último cuarto del siglo veinte en adelante.

Uno de los elementos fundamentales en la composición de las obras de ciencia ficción es la construcción de mundos y culturas extraterrestres. En *El nombre del mundo es bosque*, Le Guin crea un planeta, «Athshe» según los nativos o «Nueva Tahití» para los colonos terrestres, con continentes predominantemente insulares que evocan los paisajes de la Oceanía terrestre, cubiertos por densos bosques: «New Tahiti was mostly water, warm shallow seas broken here and there by reefs, islets, archipelagoes, and the five big Lands (...). And all those flecks and blobs of land were covered with trees» (LE GUIN, 1979: 15). Es un sistema ecológico de extrema simpleza, cuya esencia puede reducirse, como lo expresa uno de los personajes, a «Water and sunlight, or darkness and leaves» (LE GUIN, 1979: 15). Este mundo está poblado por especies animales y vegetales semejantes a las terrestres: «pine, oak, walnut, chestnut, fir, holly, apple, ash; deer, bird, mouse, cat squirrel, monkey» (LE GUIN, 1979: 16). Y por nativos no más altos que un niño, de piel verde y pelaje abundante, a los que los colonos se refieren como los «crichis».

Le Guin no se detiene demasiado en la descripción del paisaje, la fauna o la flora, un par de pasajes aquí y allá le bastan para pintar la extrañeza de Athshe para los ojos terrestres:

Trees. A dark huddle and jumble and tangle of trees, endless, meaningless. A sluggish river overhung and choked by trees, a few creechie-warrens hidden among the trees, some red deer, hairy monkeys, birds. And trees. Roots, boles, branches, twigs, leaves overhead and underfoot and in your face and in your eyes, endless leaves on endless trees (LE GUIN, 1979: 15).

En el texto la esencia del mundo athsheano, y la clave de su identidad, están dadas por la cuidadosa construcción de la cultura nativa. Y el dispositivo narrativo que da sentido a esa construcción e impide que se convierta en un lastre para el ritmo del relato es lo que llamaré «el punto de vista del antropólogo» que rige esta novela, como muchos otros textos de Le Guin¹.

«El punto de vista del antropólogo» es un tipo de perspectiva que examina, analiza, registra, y compara diferentes culturas, y observa como e interactúan; tratando de entender las diferencias en términos de los valores y supuestos propios de cada cultura, pero afirmando a la vez que esas diferencias se subsumen en la unidad de la especie humana.

En *El nombre del mundo...*, ese punto de vista está representado por un narrador heterodiegético, que cuenta los hechos de la historia desde la perspectiva de tres focalizadores internos en tercera persona²: el antropólogo Raj Lyubov; el teniente Don Davidson, su antagonista en las fuerzas de colonización terrestres; y Selver, el principal informante athsheano de Lyubov. Estas tres perspectivas narrativas aparecen alternándose en diferentes capítulos: el «Uno», el «Cuatro» y el «Siete» son narrados focalizando a través de Davidson; el «Dos», el «Seis» y el «Ocho» desde Selver, el «Tres» y el «Cinco» desde Lyubov.

Son los saberes, y los modos de ver de Lyubov, el antropólogo destinado por la administración colonial terrestre para estudiar e informar sobre la población autóctona, los que originan y modelan, predominantemente, «el punto de vista del antropólogo» adoptado por el narrador heterodiegético, incluso en los capítulos que corresponden a los otros focalizadores, como se puede observar en la descripción de la comunidad de Cadast, el pueblo en el que se refugia Selver luego de la matanza de Kelme Deva:

They were not all one people on the Forty Lands of the world. There were more languages than lands, and each with a different dialect for every town that spoke it; there were infinite ramifications of manners, morals, customs, crafts; physical types differed on each of the five Great Lands. The people of Sornol were tall, and pale, and great traders; the people of Rieshwel were short, and many had black fur, and they ate monkeys, and so on and on. (...) In all the Forty Lands, women ran the cities and towns, and almost every town had a Men's Lodge. Within the Lodges the Dreamers spoke an old tongue, and this varied little from land to land. It was rarely learned by women or by men who remained hunters, fishers, weavers, builders, those who dreamed only small dreams outside the Lodge. (LE GUIN, 1979: 42)

Por otra parte, cuando el focalizador es Lyubov, también se proporciona información fundamental para que el lector comprenda la cultura de los athsheanos; ya sea recordando sus experiencias durante el trabajo de campo, mediante la autorreflexión acerca de las teorías elaboradas en sus informes, o en sus conversaciones y discusiones con otros terrestres y con los enviados de Hain y Tau Ceti. En los capítulos narrados desde su perspectiva, por ejemplo, se exponen dos aspectos centrales de esta cultura, el fenómeno del tiempo-sueño (la capacidad de los athsheanos de controlar sus sueños, y el rol de generador de conductas, valores, y normas de esos sueños), y la no agresividad intraespecífica de los athsheanos (el hecho de que no cometan actos de violencia contra otros humanos, incluso los de otros planetas), cuya deficiente o nula comprensión por parte de los terrestres es un factor crucial en el conflicto alrededor del cual gira la historia, como se verá más adelante.

Lyubov compone, además, un diccionario de la lengua athsheana, con la ayuda de Selver, su mejor informante nativo; y es el responsable de restituir al planeta, y por extensión a sus habitantes, su identidad cultural cifrada en su verdadero nombre³: Athshe, la palabra para decir bosque, el hogar y la fuente de subsistencia de los nativos:

(...) Athshe, which meant the Forest, and the World. So earth, terra, tellus meant both the soil and the planet, two meanings and one. But to the Athsheans soil, ground, earth was not that to which the dead return and by which the living live: the substance of their world was not earth, but forest. Terran man was clay, red dust. Athshean man was branch and root. (LE GUIN, 1979: 92)

También en los capítulos narrados desde la conciencia de otros personajes, es la perspectiva de Lyubov como antropólogo la que rige, aunque oblicuamente, el modo en que son presentados los athsheanos. En los episodios que tienen como focalizador al Capitán Davidson, los nativos son caracterizados a partir del prejuicio etnocéntrico del militar, y su versión de la

realidad es construida en abierta confrontación con los puntos de vista de Lyubov. Para Davidson «the creechies are lazy, they're dumb, they're treacherous, and they don't feel pain.» (LE GUIN, 1979: 19); el militar es incapaz de verlos como individuos, para él «creechies all looked alike» (LE GUIN, 1979: 26); y ni siquiera puede reconocerlos como humanos «»they're just bright enough that they'll never be quite trustworthy. Like those big monkeys used to live in Africa, what were they called?»⁴ (LE GUIN, 1979: 20).

Aunque de manera agresiva y con desprecio, Davidson alude constantemente a Lyubov y a su trabajo: desautorizándolo en el plano personal –lo llama «fag», «alien-lover»⁵, y «psycho» (LE GUIN, 1979: 20, 81, 78)–; ridiculizando su relación con Selver, a quien reduce a la condición de «Lyubov's pet» (LE GUIN, 1979: 26); despreciando su condición de intelectual –con el apodo «bigdome» (LE GUIN, 1979: 81)– y considerándolo uno de los principales obstáculos para lo que, a su juicio, debería ser la colonización del planeta:

If that fag Lyubov wasn't around and the Colonel wasn't so stuck on following the Code, I think we might just clean out the areas we settle, instead of this Voluntary Labor routine. They're going to get rubbed out sooner or later, and it might as well be sooner. It's just how things happen to be. Primitive races always have to give way to civilised ones. Or be assimilated. But we sure as hell can't assimilate a lot of green monkeys. (LE GUIN, 1979: 20)

En la perspectiva del militar, Luybov aparece, invariablemente, como el antagonista, despreciado y detestado, la única voz que le presenta verdadera resistencia. Y su discurso funciona como una respuesta o justificación a las objeciones reales, o imaginarias, que Luybov, su saber, y su ideología, representan para su accionar.

El tercer punto de vista que contribuye a la narración de la historia es el de Selver, el informante estrella de Lyubov, y también su amigo. Selver es la condición de posibilidad del conocimiento de Luybov sobre los athsheanos: sólo gracias a él logra comprender cabalmente el tiempo-sueño, y su negativa a colaborar, después de iniciada la revuelta contra los colonos, le cierra a Luybov las puertas de la comunidad de Tuntar, que era su principal lugar de estudio.

La mirada, la palabra del antropólogo van a estar inevitablemente filtradas por las de Selver: «They had worked very hard together; they had taught each other, in rather more than the literal sense, their languages» (LE GUIN, 1979: 96). Y el modo en que Selver observa y trata de comprender a los terrestres, se parece mucho al de un antropólogo. Selver es el informante de Luybov, pero, a su vez, Lyubov es el informante de Selver:

He wanted to know about us so I would tell him what he asked, and he too would tell me what I asked. Once I asked how his race could survive, having so few women. He said that in the place where they come from, half the race is women; but the men would not bring women to the Forty Lands until they had made a place ready for them. (LE GUIN, 1979: 48)

Como el antropólogo, Selver intenta que su pueblo comprenda a los terrestres «bridging the gap between two languages, two cultures, two species of the genus Man» (LE GUIN, 1979: 102). Cuando la matriarca Ebor Dendep dice que los colonos «don't know the dream-time from the world-time, any more than a baby, does. Maybe when they kill a tree they think it will come alive again!» (LE GUIN, 1979: 49), Selver se empeña en mostrarle que, aunque distintos, son seres inteligentes «they understand death very well.... Certainly they don't see as we do, but they know more and understand more about certain things than we do» (LE GUIN, 1979: 49).

Así, el modo en que Lyubov ve este mundo, determinado por su condición de antropólogo, es aludido, reafirmado o puesto en cuestión constantemente, por las perspectivas de los otros dos personajes, convirtiéndose en el pivote alrededor del cual gira la narración.

Crimen y costumbre en la sociedad athseana⁶

En *El nombre del mundo es bosque* el rol de la antropología no se reduce a ser un dispositivo narrativo que contribuye a dar credibilidad al universo ficcional, sin menoscabar su

capacidad de producir extrañamiento; sino que además participa de debates tradicionales dentro de la disciplina como el de subjetividad versus objetividad, o las disímiles posturas de los antropólogos frente a la compleja problemática del cambio cultural, los procesos de colonización y descolonización, las relaciones entre antropología y política, etc.

La novela de Le Guin se estructura alrededor de una serie de conflictos: la colonización y brutal explotación de un planeta habitado por una sociedad vista como «primitiva»⁷ por los terrestres; y la revuelta de los athsheanos, con la consiguiente matanza y encarcelamiento de sus dominadores. El éxito de la rebelión athsheana toma por sorpresa a los terrestres, sobre todo porque los nativos han sido catalogados por Lyubov como incapaces de agresión hacia otros seres humanos: en Athshe, antes de la llegada de los colonos terrestres, no existía el homicidio.

Los militares, encabezado por el Coronel Dongh responsabilizan a Lyubov, acusándolo de haber instalado una imagen errónea de los nativos como «a primitive, harmless, peace-loving species» (Le Guin, 1979:66). Sin embargo, ese no es el error del antropólogo, lo que Lyubov no logra comprender y aceptar es la rápida capacidad de cambio de los athsheanos:

But how could their way of feeling and thinking have changed so fast, after so long? And why? At Smith Camp, provocation had been immediate and intolerable: Davidson's cruelty would drive even Athsheans to violence. But this town, Tuntar, had never been attacked by the Terrans, had suffered no slave-raids, had not seen the local forest logged or burned. He, Lyubov himself, had been there -the anthropologist cannot always leave his own shadow out of the picture he draws - but not for over two months now. (LE GUIN, 1979: 95)

Lo que interfiere aquí son los propios preconceptos de Lyubov sobre la cultura nativa, y sobre la humanidad en general. La «sombra del antropólogo» es una alusión de Le Guin a la ineludible subjetividad del científico, negada por la antropología clásica, pero puesta en evidencia inadvertidamente por los propios documentos de registro producidos por los antropólogos. Michael Young da cuenta de la existencia de una fotografía de un grupo de niños trobriandeses, tomada por Bronislaw Malinowski, donde la sombra del fotógrafo se cuelga en el extremo inferior de la imagen. La postura de los niños, además, es una clara imitación de un hombre blanco mirando a través de un artefacto óptico (una cámara o unos binoculares). El observador, con su conducta, y con todo el bagaje de su ideología, modifica lo observado.

Otra fotografía tomada por Malinowski, la que aparece en la portada de *Argonauts of the Western Pacific*, muestra unas figuras aparentemente concentradas en el ritual de intercambio que están realizando, pero mirándolo mejor «one of the bowing Trobrianders may be seen to be looking at the camera» (CLIFFORD, 1983: 118). La fotografía afirma una presencia:

(...) that of the scene before the lens. But it suggests also another presence- the ethnographer actively composing this fragment of Trobriand reality. Kula exchange, the subject of Malinowski's book, has been made perfectly visible, centered in the perceptual frame. And a participant's glance redirects our attention to the observational standpoint we share, as readers, with the ethnographer and his camera. The predominant mode of modern fieldwork authority is signaled: «You are there, because I was there. (CLIFFORD, 1983: 118)

Este concepto tradicional de autoridad etnográfica, representado por el «Lyubov himself, had been there» de la cita, queda invalidado en la novela de Le Guin, donde no bastan la presencia y la experiencia del antropólogo para garantizar la comprensión cabal del otro cultural. De este modo, Le Guin inscribe en su texto los cuestionamientos que desde el propio campo de la antropología de los años setenta se le hacían a esta estrategia retórica que «reflects the colonial situation in which Westerners dominated others by transforming them into voiceless objects of análisis» (HANDLER, 1989: 165).

Tristes Trópicos del espacio exterior

La experiencia de Lyubov en Athshe no puede más que evocar una de las obras más importantes e influyentes en el campo de las humanidades, *Tristes Trópicos* de Claude Lévi-Strauss. En ambos casos el antropólogo se interna en un bosque tropical⁸ para estudiar comunidades que nunca antes han tenido contacto con la civilización; y se compromete integralmente con sus sujetos de estudio. Según Montserrat Cañedo Rodríguez, para Lévi-Strauss la experiencia del trabajo de campo no es sólo una experiencia intelectual o emocional sino que es «una experiencia que compromete hasta el tuétano todo el ser del antropólogo como ser en el mundo» (CAÑEDO RODRÍGUEZ, 2010: 5). Esta descripción le cabe perfectamente a Lyubov, quien se ve profundamente conmovido por lo que vive en Athshe, y no duda en arriesgar su precaria posición entre los colonos para defender el derecho a la vida del planeta y sus habitantes frente a los emisarios de la nueva Liga de los Mundos:

To hell with my self-respect so long as the forest people get a chance, Lyubov thought, and so strong a sense of this own humiliation and self-sacrifice came over him that tears rose to his eyes. (LE GUIN, 1979: 76)

Como la de Lévi-Strauss, la visión que Lyubov tiene de los nativos tiene algo de la imagen del «buen salvaje» de Rousseau. De este modo describe el antropólogo francés a los nambikwara:

El visitante que acampa por primera vez en el matorral con los indios es presa de angustia y de piedad frente a esta humanidad tan íntegramente desprovista; (...) Pero esta miseria está animada de cuchicheos y de risas. Las parejas se estrechan como en la nostalgia de una unidad perdida; las caricias no se interrumpen al paso del extranjero. En todos se adivina una inmensa gentileza, una profunda apatía, una ingenua y encantadora satisfacción animal y, uniendo esos sentimientos diversos, algo así como la expresión más conmovedora y más verídica de la ternura humana. (LÉVI-STRAUSS, 1955: 355).

Y así describe Lyubov a los athsheanos:

Touch was a main channel of communication among the forest people. Among Terrans touch is always likely to imply threat, aggression, and so for them there is often nothing between the formal handshake and the sexual caress. All that blank was filled by the Athsheans with varied customs of touch. Caress as signal and reassurance was as essential to them as it is to mother and child or to lover and lover; but its significance was social, not only maternal and sexual. It was part of their language. (LE GUIN, 1979: 97)

Esta visión idílica está en la base del «error» que comete Lyubov, al no poder anticipar la violenta rebelión de los nativos, liderada por Selver en su función de «héroe cultural»⁹ que introduce el homicidio en la sociedad athsheana. A esto contribuye, además, una noción inmovilista de las sociedades etnográficas, que Lyubov comparte también con Lévi Strauss. Como bien lo ha planteado Susan Sontag en su lectura de *Tristes Trópicos*, Lévi Strauss considera que:

Las sociedades calientes son las sociedades modernas dirigidas por los demonios del progreso histórico. Las sociedades frías son las sociedades primitivas, estáticas, cristalinas, armoniosas. La utopía para Lévi-Strauss, supondría un enorme descenso de la temperatura histórica. (SONTAG, 1984: 98)

Lyubov no espera el cambio porque, en el fondo, no desea que se presente. Cuando Lepennon, el representante hainiano, le pregunta cual es el costo cultural de la ausencia de agresividad en los nativos, el antropólogo responde: «Perhaps change. They're a static, stable, uniform society. They have no history. Perfectly integrated, and wholly unprogressive. You might say that like the forest they live in, they've attained a climax state. But I don't mean to imply that they're incapable, of adaptation» (LE GUIN, 1979: 65). Y más adelante, proporciona una hipótesis para explicar el cambio: los athsheanos no matan seres humanos, y durante cuatro años han tratado a los terrestres como tales, pero como dice Lyubov: «We have killed, raped, dispersed,

and enslaved the native humans, destroyed their communities, and cut down their forests. It wouldn't be surprising if they'd decided that we are not human!» (LE GUIN, 1979: 65).

Sin embargo, y a pesar de haber formulado una hipótesis que parece muy acertada, en reiteradas ocasiones Lyubov expresa su desconcierto frente al cambio. El cambio le parece demasiado acelerado, sin precedentes; en especial porque no se trata de episodios de violencia individual en respuesta a las crueldades y abusos concretos de los terrestres. Esta reacción de la gente de las aldeas que ni siquiera han tenido contacto con los colonos le resulta inasimilable: «(...) would news and hearsay change the hearers, change them radically? - when their unaggressiveness ran so deep in them, right through their culture and society and on down into their subconscious, their 'dream time,' and perhaps into their very physiology?» (LE GUIN, 1979: 95).

Como en Lévi-Strauss, hay en Lyubov «una proyección de carácter utópico sobre las culturas indígenas, en la estela rousseauiana del «estado de naturaleza». Una proyección por la que estas culturas adquieren el máximo valor para el observador puramente en su valor de contraste, en la diferencia con la propia cultura de la que el antropólogo proviene» (CAÑEDO RODRÍGUEZ, 2010: 8). Selver ha aprendido a matar de los terrestres, «That which seemed to rise from the root of his own suffering and express his own changed being, might in fact be an infection, a foreign plague, which would not make a new people of his race, but would destroy them» (LE GUIN, 1979: 108-9). En estas palabras de Lyubov hay evocaciones de las de Lévi-Strauss en *Tristes Trópicos*:

Las sociedades que podemos estudiar hoy -en condiciones que sería ilusorio comparar con las que prevalecían hace cuatro siglos- sólo son cuerpos débiles y formas mutiladas. A pesar de enormes distancias y de toda especie de intermediarios (de una extrañeza a veces desconcertante cuando se llega a reconstruir la cadena), han sido alcanzadas por el monstruoso e incomprensible cataclismo que fue, para tan amplia e inocente fracción de la humanidad, el desarrollo de la civilización occidental; (LÉVI-STRAUSS, 1955: 406-407)

Ante esta situación de «contaminación» Lyubov insta a Selver, el único interlocutor válido entre los athsheanos, a regresar a las condiciones originarias de su cultura: «Don't go on» -le pide- «You must go back... to your own... to your roots» (LE GUIN, 1979: 118). La antropología según la practica Lyubov participa del mismo *pathos* «de la lévi-straussiana- que se duele de lo inasequible del objeto perdido; que expresa un sentimiento de pérdida difuso y persistente, una insatisfacción sin conocimiento de adónde regresar ni cómo volver a un estado del que se ha perdido toda referencia clara. La definición misma de la nostalgia» (CAÑEDO RODRÍGUEZ, 2010: 9).

Pero Lyubov muere, y la palabra definitiva sobre este asunto le será concedida a Selver, quien como portavoz de Le Guin, dismantelará la utopía antihistoricista del antropólogo:

«Sometimes a god comes,» Selver said. «He brings a new way to do a thing, or a new thing to be done. A new kind of singing, or a new kind of death. He brings this across the bridge between the dream-time and the world-time. When he has done this, it is done. You cannot take things that exist in the world and try to drive them back into the dream, to hold them inside the dream with walls and pretenses. That is insanity. What is, is. There is no use pretending, now, that we do not know how to kill one another.» (LE GUIN, 1979: 163)

Empero, y más allá de esta crítica ideológica, Le Guin le da un rol positivo al antropólogo. Al finalizar la novela, Lepennon le anuncia a Selver que su planeta a sido proscrito para la explotación por la Liga de los Mundos, gracias a la palabra de Lyubov recogida en los informes que Selver ha conservado: «It's largely because of that work of his that Athshe is now free of the Terran Colony. This freedom had become the direction of Lyubov's life, I think. You, being his friend, will see that his death did not stop him from arriving at his goal, from finishing his journey» (LE GUIN, 1979: 162).

La palabra del antropólogo, que nombró al mundo, desencadena el proceso de descolonización del planeta y garantiza que los siguientes humanos que lo visiten dialogaran con los athsheanos en pie de igualdad. La palabra del antropólogo le restituye a Athshe su autonomía.

Bibliografía

- ~CAÑEDO RODRÍGUEZ, Montserrat, «Los *Tristes trópicos* de Lévi-Strauss y el *pathos* nostálgico de la antropología», *Gazeta de Antropología*, N 26/2, Artículo 46, 2010, <http://hdl.handle.net/10481/6784>. Accedido en agosto de 2011.
- ~CLIFFORD, James, «On ethnographic authority», *Representations*, No. 2. (Spring), 1983, pp. 118-146. En: <http://links.jstor.org/sici>. Accedido en agosto de 2011.
- ~HANDLER, Richard, «Review of Clifford Geertz, *Works and Lives: The Anthropologist as Author*», *Journal of the History of the Behavioral Sciences*, Volume 25, 1989, April. En: http://hypergeertz.jku.at/GeertzTexts/Works_Lives_Review3.pdf. Accedido en agosto de 2011.
- ~LE GUIN, Ursula K., *El nombre del mundo es bosque*, Buenos Aires, Minotauro, 1979.
- ~LÉVI-STRAUSS, Claude, *Tristes trópicos*, Barcelona, Paidós, 2008.
- ~SONTAG, Susan, «El antropólogo como héroe», *Contra la interpretación y otros ensayos*, Seix Barral, Barcelona, 1984.

Notas

¹ Le Guin utiliza este punto de vista, con variaciones, en textos como «Rocannon's World», «The Left Hand of Darkness», «Always Coming Home», «The Pathways of Desire», etc.

² Utilizo las categorías narratológicas propuestas por Manfred JANH en «Narratology: A Guide to the Theory of Narrative», English Department, University of Cologne, 2005. En: <http://www.uni-koeln.de/~ame02/pppn.htm>. Accedido en agosto de 2011.

³ La importancia de ser reconocidos por el nombre que ellas mismas se dan, ha sido documentada incesantemente en las culturas aborígenes, que experimentan como una humillación más de las estructuras de dominación el hecho de ser identificadas por los nombres que les otorgaron tribus enemigas, o por los que les adjudicaron los pueblos occidentales que las conquistaron.

⁴ Se refiere a los gorilas, como lo va a aclarar unas líneas después.

⁵ Sustituyo aquí mi propia traducción, más fiel que la paráfrasis que ofrece la edición de Minotauro que estoy citando, que dice «Si a alguien deseaba que los crichis le cayeran encima, era al sabelotodo de Raj Lyubov, que tanto los amaba» (81).

⁶ Aludimos aquí a un clásico de la antropología funcionalista, el libro *Crimen y costumbre en la sociedad primitiva*, de Bronislaw Malinowski,

⁷ Se trata de una sociedad ágrafa, con una economía de tipo cazador-recolector, organizada como un matriarcado, donde las mujeres tienen roles activos, y los hombres funciones espirituales y ceremoniales.

⁸ No olvidemos que el término «forest», traducido en las ediciones en español simplemente como «bosque», se refiere al bosque tropical lluvioso, que se conoce también con el nombre de selva o pluviselva (en inglés «rainforest»), como lo sugiere la comparación de Athshe con la geografía tahitiana. Es el mismo tipo de ecosistema donde Lévi-Strauss realizó sus trabajos de campo en Brasil.

⁹ Un «héroe cultural» es un tipo de figura mítica presente en numerosas culturas, a quien se atribuyen invenciones o descubrimientos que cambian profundamente la vida y el mundo del grupo en cuestión, revelándoles secretos como el manejo del fuego, la agricultura, la escritura, las artes, ciertas leyes o tradiciones, etc. En *El nombre del mundo es bosque*, Selver funciona como un héroe cultural porque «(he) had brought a new word into the language of his people. He had done a new deed. The word, the deed, murder. Only a god could lead so great a newcomer as Death across the bridge between the worlds» (LE GUIN, 1979: 108).

La importación de crítica literaria en la colección Estudios Alemanes de la editorial Sur¹

Griselda Mársico

IES en Lenguas Vivas «Juan R. Fernández»

En 1992 la editorial Gedisa publica en Barcelona, en la colección Estudios Alemanes, la obra de Dolf Sternberger *Dominación y acuerdo*, y en la contratapa recuerda que fue también en esa colección que se publicó por primera vez en español un «libro ya clásico» del autor, *Fundamento y abismo del poder*, aunque no hace mención de la fecha y el lugar de edición de la obra.² *Fundamento y abismo del poder* se publicó en Buenos Aires en 1965, y con esa obra se inicia la colección Estudios Alemanes en la editorial Sur. La autorreferencia en la contratapa de Gedisa y la mención de los directores de la colección, Rafael Gutiérrez Girardot y Ernesto Garzón Valdés, integrantes también del grupo que inició el proyecto en 1965, son los datos que permiten deducir que se trata de la misma colección. Al mismo tiempo, se ve ya en estos pocos datos una de las peculiaridades de Estudios Alemanes: los avatares que sufrió la colección, migrando de una editorial a otra y de un continente a otro, en manos de un comité de dirección que se fue ampliando y reduciendo alternativamente a lo largo de los años.³

El recorte practicado para realizar este trabajo es, hasta cierto punto, arbitrario porque está dado por el primer cambio de editorial, es decir, por un hecho cuyas causas tal vez sean ajenas a la colección. Pero se apoya también en un aspecto que reduce ligeramente la arbitrariedad: si se piensa en las representaciones fuertes que circulan, por lo menos en el Río de la Plata en torno al nombre de la colección, están vinculadas con lo que podríamos llamar su primera etapa: Sur, segunda mitad de los años sesenta y primera de los setenta. La figura de Héctor Murena como director y traductor; por el lado de los autores traducidos, la Escuela de Frankfurt y su radio de influencia: Adorno, Horkheimer, Habermas, Marcuse, Benjamin. Títulos como *La dialéctica del Iluminismo* de Horkheimer y Adorno, *Teoría y praxis* de Habermas, los *Ensayos escogidos* de Benjamin, *Filosofía de la nueva música* de Adorno, etc. Es decir, es esa primera etapa la que parece haber dejado una huella fuerte en las representaciones sobre la historia de la cultura argentina.

Ahora bien, de los treinta y ocho volúmenes que se publican en la colección en esta primera etapa –que representan treinta y siete títulos, porque *La enfermedad como conflicto*, de Alexander Mitscherlich, está editada en dos tomos– solamente tres tienen una relación más o menos directa con la literatura: los *Ensayos escogidos* de Walter Benjamin (1967), *Descripción de una forma*, de Martin Walser (1969), y *Lo ingenuo es lo sentimental y otros ensayos de literatura*, de Peter Szondi (1974), que cierra la colección antes del pasaje a Alfa. Lo que llama la atención aquí, además del reducido número de representantes del campo literario como «exponentes del pensar alemán actual», es por un lado la solidez de la elección vista en perspectiva,⁴ y por otro la rara impresión de homogeneidad que producen.

Conviene recordar aquí los propósitos de la colección, expresados sucintamente en solapas y contratapas de los libros que la integran. En la solapa de *Teoría y praxis*, de Jürgen Habermas (que está entre los primeros libros publicados por la colección, en 1966), se encuentra el objetivo, ya citado parcialmente, de «dar a conocer a los mejores exponentes del pensar alemán actual». En la contratapa del libro de Szondi, la siguiente declaración introduce la lista de títulos publicados: «La colección 'ESTUDIOS ALEMANES' presenta al mundo de habla española las obras de ensayistas y filósofos alemanes que han ejercido una poderosa influencia sobre el pensamiento contemporáneo».

Estas metas explícitas, no por escuetas menos ambiciosas, autorizan a pensar la colección como una suerte de «dispositivo de importación»⁵, idea reforzada, por otra parte, por el hecho de que la colección esté integrada exclusivamente por traducciones de las obras, es decir que se descartan formas más mediadas de ingreso de lo foráneo, como podrían ser estudios (originales o traducidos) sobre esos «ensayistas y filósofos alemanes».

En esta etapa de los Estudios Alemanes, la literatura está representada por la crítica, y la pregunta que uno puede plantearse es qué tipo de crítica importa o pretende importar este dispositivo. Estos tres textos de crítica ¿tienen algo en común, además de coincidir en la colección, y más allá de la relevancia de sus autores en el mundo intelectual en lengua alemana?⁶ En líneas generales lo que tienen en común se podría englobar bajo el concepto de heterodoxia. En el caso de Benjamin, en cuya concepción de la crítica no me voy a adentrar⁷ aunque sí voy a decir que por lo menos desde el trabajo sobre *Las afinidades electivas* de Goethe (1921/1922) y su nítida separación de la crítica y el comentario filológico se para claramente en la vereda de la heterodoxia, casi todos los trabajos incluidos en la selección tienen una relación directa o indirecta con alguna forma de la crítica, no solamente con la crítica literaria.⁸ La filiación intelectual de Szondi con Benjamin y su modo de concebir la crítica es bastante evidente, y en *Lo ingenuo es lo sentimental* Benjamin está presente como objeto de estudio y como referencia.⁹ En el caso de Walser, su postura heterodoxa respecto de los modos tradicionales de leer a Kafka está explicitada tanto por Hans Höllerer en el prólogo como por él mismo, en el curso del ensayo y en el epílogo. Su *Descripción de una forma* va abierta y expresamente contra toda «la multitud de comentarios teológicos, sociológicos, psicológicos y tantos otros ajenos a la creación poética de Franz Kafka» y prefiere limitarse «a contar puertas y ventanas y a establecer cuáles eran las figuras que llevaban sombrero de copa y cuáles barba, y por qué Kafka utiliza tan a menudo la locución ‘con todo’».¹⁰

Una pregunta que creo que hay que plantear es la siguiente: ¿Con qué intención se importa este tipo de crítica? Dado que en los tres casos se evidencia una ruptura con modos tradicionales de leer (se podría decir con la filología y el contenidismo), la respuesta podría ser que el gesto es prolongable en el campo importador. Pero la pregunta que quisiera dejar planteada es más concreta: ¿Podrá reconstruirse qué viene a apoyar, con qué viene a romper o qué lugar ocupará en el campo vernáculo esta crítica? Creo que para eso hay que reconstruir primero por lo menos la biografía intelectual de quienes participaron en el proyecto.¹¹

Quisiera pasar ahora a revisar someramente cómo se comporta la traducción como procedimiento en relación con su objeto de importación.

Algunos rasgos compartidos con otros títulos publicados en la colección provenientes de otras áreas (filosofía, sociología) y con mayor diversidad de traductores permiten pensar en una política de traducción que trasciende las obras y los dos traductores involucrados en el minicorpus de crítica literaria, que son Héctor A. Murena y David Vogelmann (ambos como traductores de Walser, y Murena como traductor de Benjamin y de Szondi). La idea de política de traducción se refuerza también porque entre los tres textos cubren casi todo el espectro temporal de esta primera época: el lapso de 1967 a 1974 sugiere la posibilidad de que se trate de una serie de estrategias sostenidas en el tiempo.

Los rasgos generales identificados son: la ausencia de prólogos o epílogos a la traducción, la escasa intervención marcada como tal en notas al pie, la tendencia a no traducir citas en otras lenguas que no sean el alemán y la presencia de términos y giros en lenguas extranjeras que no sean el alemán. Estos rasgos, sobre todo los dos últimos, hacen pensar en un perfil de lector culto, conocedor de las lenguas y las culturas centrales, formado en humanidades, al que sólo le falta –se podría decir– el dominio de la lengua alemana, o la incorporación de la novedad que implican estos textos. Desde tales presupuestos, en definitiva, un lector no muy alejado del lector ideal de la revista *Sur*.

Por otro lado, teniendo en cuenta la conciencia de los editores de estar dando a conocer obras nuevas, de calidad y de peso (recordemos expresiones como «los mejores exponentes», «pensar alemán actual», «poderosa influencia sobre el pensamiento contemporáneo»), llama la

atención que se prescindiera de prólogos y epílogos propios, y que sea tan modesto el recurso a las notas al pie, todos instrumentos muy útiles para apuntalar el ingreso de lo nuevo importado. En este sentido se confía, si se quiere, en la eficacia del aparato paratextual que viene con el original: prólogos, epílogos y notas destinados a otro campo. Una biografía colectiva de los importadores tal vez arrojaría cierta luz sobre esta ausencia de una política visible de apoyatura de lo nuevo en un soporte paratextual propio.

De todos modos, que la «mano» no sea visible no quiere decir que no esté. Quisiera presentar aquí el conjunto de operaciones que, realizadas sobre los textos de Walter Benjamin y sumadas a la versión al español, dan como resultado los *Ensayos escogidos*. «Los ensayos reunidos en este volumen han sido seleccionados del libro *SCHRIFTEN*, editado en alemán por Suhrkamp Verlag», es la información que se da en la contraportada, antes de consignar el copyright del original «1955 Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M.» y el de la editorial Sur. Esta información nos autoriza a cotejar con la edición original preparada en dos tomos por Th. W. Adorno y Gretel Adorno con la colaboración de Friedrich Podszus, y con una introducción de Theodor Adorno. ¿Qué operaciones se realizan sobre esta edición? 1) selección: de un total de 53 textos (15 del primer volumen y 37 del segundo) se seleccionan ocho (seis del primer volumen y dos del segundo) para la edición de Sur; 2) reordenamiento: los textos entresacados no conservan el orden de la edición original; 3) supresión de la introducción de Adorno; 4) inclusión de notas del traductor; 5) cambio del título.

De todas estas operaciones, la única evidente para el lector de los *Ensayos* es la incorporación de notas del traductor. Ni la autoría de la selección ni los criterios están explicitados. Lo que se podría conjeturar en el reordenamiento es el predominio de un criterio de organización según un grado creciente de oscuridad o dificultad, inverso al orden cronológico de publicación (o producción en los casos de los textos inéditos). Curiosamente, en su introducción Adorno aborda el problema de las dificultades de lectura de los textos de Benjamin y habla de una «simplificación de los recursos lingüísticos» que –aunque engañosa– es «innegable» en lo que él caracteriza como la segunda etapa de la producción de Benjamin, la «fase materialista». ¹² En el apéndice (t. 2, pp. 537-539), por otra parte, se consignan las fuentes de los textos, con sus fechas originales de edición en el caso de los textos publicados. Es decir que la lectura de la introducción y los datos de las fuentes puede haber servido como material para seleccionar y reordenar los trabajos. ¹³ Sobre la eliminación de la introducción se puede especular en diversas direcciones. Solamente quisiera apuntar que la figura que Adorno diseña allí es esencialmente la de Benjamin filósofo, y que el título elegido por los importadores, con su acento en lo ensayístico, no parece ir en la misma dirección, por lo menos se aleja del más neutro *Schriften* (Escritos) del original.

Estas operaciones, o al menos algunas de ellas, podrían leerse, en síntesis, como una forma no muy visible de «preparar» el producto para ingresarlo a un nuevo campo y también para facilitarle al lector su entrada a este pensamiento nuevo. ¹⁴

Un último aspecto que quisiera tocar brevemente es el comportamiento de las traducciones respecto de la crítica que importan. Dejo de lado un cierto grado de inseguridad en el tratamiento de lo nuevo, que se nota por ejemplo en la imprecisión en la traducción del vocabulario específico o de conceptos clave, en las explicaciones confusas y a veces poco pertinentes en notas al pie o en los errores al traducir títulos de obras nuevas. Esa inseguridad aparece en las tres traducciones que estamos considerando pero también en otros volúmenes de la colección, y creo que puede ser leída como una marca del tanteo al que se ve casi obligado quien trabaja con lo nuevo. Quiero mostrar un ejemplo de algo que me parece más interesante para mi planteo, que es la imposibilidad que se presenta por momentos de acompañar estos textos desde la traducción precisamente allí donde se manifiesta el rasgo por el cual –es mi hipótesis– han sido seleccionados: la heterodoxia. En un pasaje del ensayo «Das Naive ist das Sentimentalische», Szondi postula la idea de que el clasicismo de Weimar, en su perspectiva poco afecta al historicismo, interrumpe otras tendencias dentro del campo literario alemán, en algún caso para siempre, y menciona a Herder y Lenz, retomado este último sólo cincuenta años después por Büchner. ¹⁵ La traducción de «Lo ingenuo es lo sentimental» rectifica –hasta el absurdo– esta

mirada poco convencional sobre la historia de la literatura alemana y hace que las tendencias expresadas por Herder, Lenz o Büchner interrumpen el intermezzo creado por el frente Schiller-Goethe.¹⁶ Se podría decir que estas traducciones, en especial en el caso de Benjamin y Szondi, no logran acompañar la radicalidad de la crítica que traducen.

Para concluir, creo que más allá de los resultados a los que se pueda llegar en trabajos parciales sobre la colección, para tener una idea cabal de cómo funcionó Estudios Alemanes como dispositivo importador del pensamiento alemán contemporáneo es necesario, por un lado, hacer un estudio integral de los textos importados; pero por otro, y especialmente, es necesario estudiar la composición intelectual del equipo importador, los directores de la colección y los traductores. Solamente así creo que se pueden responder preguntas tales como cuál es la intencionalidad de la colección, qué criterios rigen la selección de las obras y también las estrategias, las visibles y las no tan visibles, de importación.

Bibliografía

- ~ADORNO, Th. W.: «Einleitung», en Walter BENJAMIN, *Schriften*, ed. de Th. W. Adorno y Gretel Adorno con la colaboración de Friedrich Podszus, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1955, t. 1, pp. IX-XXVII.
- ~KÜPPER, Thomas y SKRANDIES, Thimo, «Rezeptionsgeschichte», en Burkhardt LINDNER (ed.), *Benjamin Handbuch*, Stuttgart/ Weimar, Metzler, 2006, pp. 17-56.
- ~STEINER, Uwe, «Kritik», en Michael Opitz y Erdmut Wizisla (ed.): *Benjamins Begriffe*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, t. 2, 2000, pp. 479-523.
- ~WAMBA GAVIÑA, Graciela, «La recepción de Walter Benjamin en la Argentina», en Gabriela MASSUH y Silvia FEHRMANN (ed.): *Sobre Walter Benjamin. Vanguardias, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana*. Buenos Aires, Alianza, 1993, pp. 201-214.
- ~WILFERT-PORTAL, Blaise «Cosmopolis et l'homme invisible. Les importateurs de littérature étrangère en France, 1885-1914», en *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, Le Seuil, núm. 144, 4/2002, pp. 33-46 (<http://www.cairn.info/revue-actes-de-la-recherche-en-sciences-sociales-2002-4-page-33.htm>).
- ~WIZISLA, Erdmut, *Benjamin y Brecht. Historia de una amistad*. Buenos Aires, Paidós, 2007.

Notas

¹ El presente trabajo forma parte de una investigación más amplia que llevo a cabo en el marco del proyecto UBACyT «Reescrituras de lo foráneo: la traducción interlingüística en la Argentina», dirigido por la doctora Patricia Willson.

² «En la colección Estudios Alemanes, se publicó por primera vez en castellano el libro ya clásico de Dolf Sternberger: *Fundamento y abismo del poder*», contratapa de *Dominación y acuerdo*, Barcelona, Gedisa, 1992.

³ Los datos de edición de los volúmenes permiten reconstruir a grandes rasgos los siguientes movimientos: 1965-1974, Sur (Buenos Aires); 1974-1979, Alfa (Buenos Aires); 1979-1986, Alfa (Barcelona); primera mitad de la década de 1990, Gedisa (Barcelona). En cuanto a la dirección, el comité original estaba integrado por Victoria Ocampo, Helmut Arntz, Hans Bayer, Ernesto Garzón Valdés, Rafael Gutiérrez Girardot y H. A. Murena; en 1969 lo integraban, además de los mencionados, Geo T. Mary y Werner Rehfeld; en la primera mitad de los setenta el comité se redujo a Garzón Valdés, Gutiérrez Girardot y Murena; en la segunda mitad de los setenta la colección quedó en manos de Garzón Valdés y Gutiérrez Girardot.

⁴ La diferencia se constata rápidamente observando el resto de los títulos publicados: los nombres que la visión en perspectiva permite reconocer como canonizados en sus respectivos campos –Adorno, Horkheimer (como dupla y por separado), Marcuse, Mitscherlich, Luhmann, Habermas–, conviven con otros (al menos ahora) no tan conocidos o directamente olvidados, como Popitz, Kambartel o Janoska-Bendl, por nombrar sólo los extremos.

⁵ Tomo de Blaise WILFERT (2002: 34) la propuesta de llamar «importación» al acto de introducir bienes simbólicos a un campo cultural, que incluye a los traductores, pero también el trabajo de agentes literarios, editores, directores de colección, y toda otra serie de operaciones que se realizan para sostener el producto una vez importado (reseñas, estudios, artículos en periódicos). En ese marco, pienso la colección como un «dispositivo» más dentro del aparato mayor. El dispositivo, «mecanismo o artificio para producir una acción prevista», como dice el diccionario de la RAE, condensa tres características que considero adecuadas para explicar la colección: el ser funcional a una meta, un cierto grado de complejidad y la relativa autonomía respecto de un (posible) aparato mayor.

⁶ En el caso de Walser, vale aclarar, más como narrador y novelista que como crítico, por lo menos desde la perspectiva actual.

⁷ Un panorama del concepto de crítica y sus muchas formas en la obra de Benjamin se puede ver en el artículo de STEINER (2000) mencionado en la bibliografía.

⁸ Además de «Sobre algunos temas en Baudelaire» y «Franz Kafka», claramente relacionados con la literatura, la selección incluye las «Tesis de filosofía de la historia», «La tarea del traductor», «Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres», «Sobre la facultad mimética», «Para la crítica de la violencia» y «Destino y carácter».

⁹ Cf. «Los cuadros de ciudades de Benjamin» (pp. 119-133) y la remisión al Ursprung des deutschen Trauerspiels, en p. 149. Como ejemplo de la filiación intelectual con Benjamin se puede mencionar el modo en que Szondi lee a Celan traductor en «Poetry of Constancy – Poetik der Beständigkeit. Celans Übertragung von Shakespeares Sonett 105» (en Peter SZONDI, *Schriften*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1978, t. 2, pp. 321-344).

¹⁰ Martin Walser, *Descripción de una forma*, trad. de H. A. Murena y David Vogelmann, p. 9 y p. 143 respectivamente.

¹¹ Como biografía colectiva, en el sentido en que lo plantea Wilfert para los «especialistas de lo extranjero literario» (WILFERT, 2002: 34).

¹² Cf. ADORNO (1955: XXI y XIX respectivamente).

¹³ Sobre los problemas de edición de la obra de Benjamin en alemán y sobre la recepción de parte de Adorno, cf. KÜPPER Y SKRANDIES (2006: especialmente 17-28), así como WIZISLA (2007: 32-47 y notas).

¹⁴ Sobre la recepción de Walter Benjamin en Argentina anterior a la traducción de Murena, cf. WAMBA GAVIÑA (1993: 201-204).

¹⁵ «In Weimar aber gedachte man dieser 'präromantischen' Einsichten nicht gern, wie denn Goethes und Schillers in mehr als einem Sinn geschichtsfremder Klassizismus, im Gegensatz zu der Entwicklung in Frankreich und England, überhaupt erst jenes Intermezzo zwischen Vorromantik und Romantik schafft, das allzu lang nur auf Grund der in ihr entstandenen 'klassischen' Werke beurteilt wurde, unter Absehung von jenen Tendenzen, welche es für immer oder doch für Jahrzehnte abbrach – man denke an Herders aus der Konfrontation von Sophokles und Shakespeare gewonnenen Entwurf einer historischen Dramentheorie, man denke – auf dem Gebiet der literarischen Produktion – an Lenzens Hofmeister (1774), dessen diskordante Stimme erst mehr als ein halbes Jahrhundert später in Büchners Woyzeck (1837) ein Echo findet.» (Peter SZONDI, «Das Naive ist das Sentimentalische. Zur Begriffsdialektik in Schillers Abhandlung», en sus *Schriften*, t. II, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1978, pp. 59-105, aquí p. 69. La fuente de la edición de Jean Bollack y la de la traducción de Murena es idéntica: *Lektüren und Lektionen*, 1972).

¹⁶ «Sin embargo, en Weimar, no se tenía en cuenta con mucho agrado estas ideas 'prerrománticas', pues el clasicismo de Goethe y de Schiller, en más de un sentido ajeno a la historia –contrariamente al desarrollo operado en Francia e Inglaterra– no creó sino aquel intermezzo entre prerromanticismo y romanticismo, juzgado demasiado largo sólo en base a las obras 'clásicas' surgidas en él, sin tener en cuenta aquellas tendencias que lo interrumpieron para siempre o bien durante décadas. Pensamos en el proyecto de Herder de una teoría histórica del drama a través de una confrontación entre Sófocles y Shakespeare, pensamos –en el dominio de la producción literaria– en *El preceptor*, de Lenz (1774), cuya voz discordante encuentra eco sólo más de medio siglo después en Woyzeck, de Büchner (1837)». (Peter SZONDI / Héctor A. MURENA, «Lo ingenuo es lo sentimental. Para una dialéctica del concepto en el tratado de Schiller», en su *Lo ingenuo es lo sentimental y otros ensayos*, Buenos Aires, Sur, 1974, pp. 43-89, aquí p. 53).

El teatro de Tennessee Williams: Un juego de contraposiciones

Natalí Mel Gowland

UNLP

«Y de allí en adelante seguimos... viviendo en... un mundo de luz y de... sombras. (Se vuelve indecisa, con su vaso vacío. El Doctor se levanta y se lo toma.) Pero las sombras eran casi igual de luminosas que la luz.» (WILLIAMS, 1959a: 192).

Luces y sombras. Realidad y fantasía. Verdad y mentira. El teatro williamsiano se erige como una suerte de «caja de Pandora», en el que los males que aquejan a la sociedad norteamericana de posguerra se ven reflejados. Sólo que en sus obras, en el «fondo» no queda la esperanza, sino desolada resignación, «Desmoronamiento y desesperación... remordimientos... recriminaciones... [...] Todo ha desaparecido, menos... [...] la muerte» (WILLIAMS, 1947: 137), a la par del deseo y la aspiración irrealizada de ser¹.

Ante la problemática existencialista del ser humano constituido como tal: siendo hombre tanto en el sentido biológico (con impulsos naturales a satisfacer) así como en la realidad moderna (condicionado social, histórica, cultural y psicológicamente), Williams adopta un juego de claroscuros formales y escénicos que conforman un todo equilibrado y que le dan sentido, profundidad y unidad a su obra. Enfocándome en *Súbitamente el último verano* (WILLIAMS, 1959a) y cotejando con *Un tranvía llamado Deseo* (WILLIAMS, 1947) y *Lo que no se dice*² (WILLIAMS, 1959b) analizaré la amalgama de contraposiciones que en su conjunto generan la atmósfera de realidad/irrealidad que se palpita a lo largo de las obras de Tennessee Williams: interior/exterior; luz/oscuridad; verdad/mentira; moral/«qué dirán»; juventud/vejez; deseo/muerte; hombre apasionado (o natural)/hombre condicionado; silencio/musicalidad; elipsis/ exabruptos... elementos todos presentes en estas piezas teatrales mediante el uso de los personajes (en sus acciones y sus personalidades), los diálogos, las didascalias, los colores mencionados y utilizados, y el manejo de los elementos escénicos (escenografía, luces, música).

Tal como menciona Mora Gonzalez que sucede en *The Lady of Larkspur Lotion*, en *Súbitamente el último verano* «la oposición realidad/irrealidad viene determinada por la estructura espacial interior/exterior, en la medida en que la protagonista vive en un espacio cerrado, miserable, pero sus sueños, su ideal de vida se sitúa en un espacio abierto» (GONZÁLEZ, 1992: 505). En este caso, la selva-jardín fundida a la casa refleja el ideal de vida de Sebastián, que lo cuidaba al punto de etiquetar las especies que allí vivían con su nombre latino y de importar moscas destinadas a experimentación genética para su alimentación (WILLIAMS, 1959a: 186). Digo que reflejaba sus ideas porque no era un jardín botánico cualquiera, sino un jardín prehistórico ¿adánico si se quiere?, lo cual es muy significativo considerando su búsqueda incansable de Dios y el tópico de la literatura norteamericana de plantear «el jardín» como el único acercamiento posible a la naturaleza tras el fin del expansionismo hacia el Oeste y todo ello en relación con la visión norteamericana de ser el último y real «pueblo elegido de Dios».

Este jardín es adánico en el sentido solamente de 'anterior al hombre moderno', al 'pecador', porque por otra parte resulta terrible, sofocante:

Los colores de esta selva-jardín son violentos sobre todo en razón de que un vaho visible sube de la tierra con el calor que sigue a una lluvia. Hay macizas flores de árbol que sugieren órganos de un cuerpo humano, arrancados, todavía con el brillo de la sangre aún no seca. (WILLIAMS, 1959a: 185).

La descripción es rica en elementos: hace una analogía en un claro anticipo con lo sucedido con Sebastian, que volvió a los orígenes devorado por las bestias (la ley de la selva, del más fuerte), y cuyos órganos fueron literalmente arrancados de su cuerpo. La sangre aún no está seca, porque su madre sigue «sangrando por la herida», y ese dolor está latente en el aire, en ese vaho visible que es paralelo a la atmósfera «pesada», tensa, que se palpita por la próxima llegada de Katherine. De esta forma, vemos que «el exterior» es en sí mismo una oposición complementaria.

Además, y referido al «interior», lo primero que leemos es:

El decorado es irreal, como si se tratase de un ballet dramatizado. Representa parte de una mansión de estilo gótico victoriano en la Colonia Jardín de Nueva Orleans, a últimas horas de la tarde, entre fines de verano y principios del otoño (WILLIAMS, 1959a: 185).

Nuevamente, aunque en la mansión sureña veremos cómo se desarrolla la mezquindad, el dolor y la hipocresía todo muy real y de acuerdo al punto de vista desarrollado desde la obra williamsiana, en cierta forma es «irreal», por el hecho de que allí no sucede prácticamente nada. Los personajes están, pero no están. Se encuentran a mitad del día, a media estación. Imposibilitados al principio para desapegarse de ese punto medio, para avanzar³, han quedado relegados a un pasado nebuloso, lleno de glorias banales, proyectos futuros, amantes inconclusos y reproches. Como indica Gómez GARCÍA (1987: 118):

El tiempo preferido por los personajes williamsianos es siempre el pasado; este pasado, que en la inmensa mayoría de los casos lleva el calificativo de sureño, se presenta como un mito, un bello sueño que al ser recordado alivia la fealdad del presente y la incertidumbre ante el futuro, pero que en determinados momentos puede dejar de ser sueño para convertirse en pesadilla de la que uno desearía poder despertar.

Este conflicto entre ser y no ser, en el que la realidad es un obstáculo para desarrollarse recordemos a Blanche en *Un Tranvía llamado Deseo*: «No quiero realismo. Quiero... ¡magia! (...) ¡No encienda la luz!» (WILLIAMS, 1947: 134) desemboca en conversaciones de sordos, exabruptos (ver pág. siguiente) o silencios enmascarados mediante conversaciones triviales (como sucede a lo largo de toda la obra *Lo que no se dice*). Y de hecho, en *Súbitamente el último verano* y en *Lo que no se dice*, lo que «sucede» es lo narrado, no hay prácticamente acción dramática y ello se ve claramente en el cuerpo textual por mínima cantidad de didascalias que presenta.

Por supuesto, esta oposición interior/exterior también se da en la mente misma del poeta, que siendo tal no puede «exteriorizar» sus pensamientos (WILLIAMS, 1959a: 189); entre lo que pasó verdaderamente y lo que narra Katherine; entre lo que piensan Grace y Cornelia pero nunca llegan a decirse (no lo exteriorizan); entre lo que es realmente Blanche, una mujer sensible que ha sido herida por los hombres («Nadie, nadie fue tan tierno y confiado como ella. Pero la gente como tú la maltrató, la obligó a cambiar» (WILLIAMS, 1947: 128), y lo que aparentó al vincularse con distintos hombres en el hotel de Belle Rêve (WILLIAMS, 1947: 117, 136); y más aún, entre lo que Blanche realmente es: «La belleza física es efímera, un bien transitorio. Pero la belleza del alma y la riqueza del espíritu y la ternura del corazón -¡y yo tengo todas esas cosas!-, no nos son arrebatadas», (WILLIAMS, 1947: 144), y lo que debe hacer o aparentar para no quedarse sola al final: «...él me cree... ¡decente y casta! ¿Sabes? Quiero *engañarlo* lo suficiente para que... para que me necesite... ¡Si eso sucediera! Yo podría marcharme de aquí y no ser un problema para nadie...» (WILLIAMS, 1947: 97).

Este juego de apariencias a su vez se ve en contraposición con la «moral» imperante, externa y moldeada por el «qué dirán». Tanto en *Un tranvía llamado Deseo* como en *Súbitamente el último verano* los deseos e impulsos naturales de los protagonistas rivalizan con los «preceptos» a seguir dictados por la mirada ajena, y es este conflicto el que da lugar a su vez a un juego constante entre verdad y mentira a fin de tratar de cumplir con ambos mandatos. Es esto lo que desborda a los personajes williamsianos, que prefieren sumirse en el silencio (callar o elidir) hasta que en un punto no soportan más la opresión y liberan la verdad «a los cuatro vientos». Así,

y a medida que van avanzando las obras, vemos que las revelaciones empiezan a surgir y los personajes comienzan a mostrar sus conflictos existenciales en exabruptos aislados o en monólogos inevitables: En *Un tranvía llamado Deseo*, los primeros abundan y se hacen más intensos a medida que avanza la obra, desde la confesión planteada como una defensa-ataque hacia Stella de la pérdida de Belle Rêve (WILLIAMS, 1947: 37⁴); el flirteo entre Blanche y Stanley, siempre dado por una oposición entre agresividad y deseo entre los dos, mediante golpes, miradas intensas, búsqueda constante de disputas (61, 65, 144, 148, etc.); el dolor encubierto por Stella, que se hace visible cuando Stanley la golpea y ella exclama súbitamente: »¡Quiero irme, quiero irme!» (72) en contraposición con su ya aceptada resignación y aún más aceptada imposibilidad de marcharse por el deseo que siente por su marido; la pelea con Mitch de Blanche, donde por fin terminamos de comprender la complejidad del personaje, presionada entre su propio ser, sus deseos y los mandatos sociales y morales, sumados al paso implacable del tiempo, todo lo cual la lleva a un conflicto inevitable a su vez entre la verdad y la mentira: «¡Sí, sí, magia! Trato de darle eso a la gente. Le tergiverso las cosas. No le digo la verdad. Le digo lo que *debiera* ser la verdad. ¡Y si eso es un pecado, que me condenen por él! ¡No encienda la luz!» (134); el afloramiento de la moral y del pensamiento de Mitch: «¡Stanley no debiera vivir con mujeres buenas! ¡No sabe tratarlas! ¡No se lo merece! No se debería jugar al póquer en una casa donde hay mujeres» (73), o «¡No! ¡Usted no es lo bastante pura para llevarla a casa de mi madre!» (139); entre muchos otros.

Los monólogos de esta obra, como ya anunciamos, son sumamente esclarecedores y terminan de revelar los conflictos por los que atravesaron los personajes (nuevamente, generalmente en un pasado nebuloso), lo que los llevaron a ser como son: se cuenta entre ellos los de Blanche, que sazonan verdades y fabulaciones, dolores pasados, remordimientos (86, 110, 135, 140, 154), y en los que se reflejan las tensiones a las que se ve sometida; o alguno de Stanley en el que proclama sin lugar a réplica quién es el rey allí (124) y con ello nuevamente vemos cómo Williams se las ingenia para mostrar que las pasiones primarias de los personajes no están tan sepultadas por la cultura como parece, y que éstos tienden a retornar dichos impulsos⁵.

Por su parte, en *Lo que no se dice* hay un juego más rico aún entre estos exabruptos y silencios, ya que toda la obra se basa en ellos, siendo, como ya postulé, mínima la acción lo único que hacen Cornelia y Grace es hablar entre ellas y por teléfono. Tal como sucede en *Talk to me like the rain and let me listen*, la soledad y la *falta de comunicación*, constantes en la obra dramática de Tennessee Williams, serán asimismo los rasgos fundamentales que caracterizan a los dos únicos personajes» (GONZÁLEZ, 1992: 505. El resaltado es mío). Nuevamente, se da esta necesidad de callar verdades que lleva a un diálogo inconexo y lleno de frases inconclusas característica también asociada a la oralidad⁶, y que termina en la revelación de sentimientos y pensamientos ocultos, arrastrados desde el pasado, en una nueva serie de exclamaciones y monólogos pero que lamentablemente son interrumpidos siempre por una tercera voz, la del teléfono (la ajena, la sociedad), cuando ellas están por decir lo «no dicho». En el medio, y por sobre la superficie, lo que aflora es un diálogo banal, en el que se mezclan temas como⁷: suscripción a revistas (164), gusto sobre discos (165), posible concurrencia a eventos (167), todos ellos como la forma más eficaz de no hablar realmente. Ciertamente, al comenzar la obra, el autor nos advierte: «Hay entre ambas mujeres una tensión misteriosa, el clima de algo que no se expresa con palabras». Estos diálogos y elipsis de a poco nos van haciendo palpar aún más esa atmósfera tensa, hasta que explota (porque Cornelia insiste hasta que Grace le empieza a contar lo que sucede), ya que «La intriga, la intriga y la doblez me repugnan de tal modo que no podría respirar el mismo aire» (166) afirma Cornelia. Sin embargo, es claro que ella tampoco se atreve a enfrentar del todo lo que sucede, porque a pesar de sus gestos ambivalentes hacia Grace las flores (ver pp. 12), las órdenes-pedidos (176, 180), en un juego de amor/odio palpable, y de terminar chillando que lo único que pide a cambio es un poco de amor y franqueza (176), finalmente resulta «más importante» su diálogo telefónico, externo, que sacar a relucir lo que les pasa internamente, en la interrupción que se da en el clímax final, justo cuando se está insinuando⁸ una relación de algo más que amistad entre las dos mujeres.... Pero, como ya había

adelantado Grace: «Algunas cosas quedan mejor si no se dicen. Sé también que cuando entre dos personas un silencio se ha prolongado largo tiempo, es como una pared impenetrable que se les interpone» (177) y esto es lo que le da su magia y su lucidez a la obra.

En *Súbitamente el último verano* sucede lo mismo: a través de las exclamaciones y monólogos de Violet y de Katherine vemos sus afectadas personalidades, sus intenciones, sus remordimientos. No me explayaré sobre esta obra en este aspecto porque es un análisis similar a los precedentes, y porque me parece interesante enfocarme en ella en los siguientes tópicos.

En este caso hay un mayor enfoque en la contraposición entre «moral» y «qué dirán». Algunos ejemplos son: la declaración de Violet de que su hijo era casto, frente a la versión declarada por Katherine y que había generado todo un corrillo. Esto lleva a la mujer a tener que limpiar su nombre porque «he captado lo bastante para comprender que es un insulto oprobioso a la moral de mi hijo, que ya está muerto y no puede defenderse» (WILLIAMS, 1969a: 194); la búsqueda de reconocimiento por medio de la mirada ajena: «a cada aparición en público, cada vez que nos presentábamos ante las miradas, la atención se enfocaba en nosotros...» (195); hasta la negación de lo sucedido a Katherine por parte de su «familia» para resguardarse del rechazo de sus vecinos, tanto por su encierro como por lo que la joven cuenta: «Pero quiero que sepas que nadie, absolutamente nadie en esta ciudad, conoce el más mínimo detalle de lo que te ha pasado. Ni siquiera se ha sabido que volviste de Europa» (209) expresa Violet, en el colmo del «resguardo de la moral».

Para cerrar la cuestión de moral/«qué dirán», verdad/mentira, elipsis/exabruptos, hay que notar que estos aspectos se corresponden a su vez con la musicalidad y el silencio: en *Un tranvía llamado Deseo*, cada vez que la historia se encuentra ante un giro (generalmente al finalizar cada acto) o que hay una atmósfera asociada al futuro encuentro entre Blanche y Stanley, se oye de fondo el silbido del tranvía; o cuando los traumas de Blanche pugnan por aflorar, se oye *La Varsoviana*; finalmente, en el ataque de Stanley en la cuarta escena del tercer acto, el ruido de fondo es de alboroto, sirenas policiales y corridas, además de «gemidos del ladrón caído» (WILLIAMS, 1947: 146). En el caso de *Lo que no se dice*, no hay música de fondo exceptuando el disco que encima se repite una y otra vez, en una letanía absurda, al igual que su conversación gira y gira recubriendo el mutismo voluntario que las acongoja que las mujeres ponen con el sólo objetivo de tapar el silencio y de tener un tema de conversación. De hecho, Cornelia afirma: «Dicen que el silencio es de oro, ¿sabes?» (WILLIAMS, 1969b: 174), lo que está en consonancia con lo postulado anteriormente (último párrafo de la página 5), porque es mejor no hablar ciertas cosas... Y a su vez se cuestiona: «¿Es que para mí no hay más que silencio? (*El reloj da la hora con estridencia.*) ¿Estoy condenada a callar toda la vida?» (175). De nuevo nos encontramos ante la insoportable contradicción del ser.

En *Súbitamente el último verano*, lo que acompaña el transcurrir de la acción son los graznidos de las aves que circundan el jardín salvaje, que por supuesto aumentan de intensidad en momentos climáticos, y finalmente, hacia el monólogo final de Katherine «*Los sonidos ásperos del jardín se desvanecen y se funden con un canto de ave claro y dulce*», en consonancia con su voz relatando lo que finalmente podría ser verdad (ver páginas siguientes, sobre luz y colores), y dando lugar al repiqueteo de los tambores que perseguían a los jóvenes en Wolfhead, en un claro efecto dramático.

Por otra parte, es notable el protagonismo que se le concede a la luz y a la oscuridad, a nivel léxico y escénico. Como sabemos, la aplicación escénica de la iluminación remite a reforzar la acción dramática. Como afirma Dullin:

[La iluminación eléctrica] es el único medio que puede influir sobre la imaginación del espectador sin distraer su atención: la luz tiene una especie de poder semejante al de la música, estimula los otros sentidos, pero influye como tal; la luz es un elemento vivo (CASTAGNINO, 1969: 45).

Efectivamente, a medida que avanza el relato de Katherine de lo sucedido con Sebastián en Wolfhead (WILLIAMS, 1959a: 233-242), la luz cambia gradualmente, centrándose en la joven y sumiendo en la sombra a las demás figuras, que murmuran, llegado el momento, desde las

penumbras. Si consideramos el final de la obra, en que el Doctor sugiere que lo explicado por la joven puede llegar a ser real, entonces la luz refuerza esta hipótesis, siendo ella la «joven» (asociando ello a la pureza) e «iluminada», mientras el resto son las figuras que se mueven en la sombra, rumiando: la «vieja»⁹ dominante y capaz de realizarle una lobotomía a fin de que, al menos, nadie le crea a Katherine; el doctor «vendido», cuyo fin de investigación, aparentemente justifica los medios; su hermano y madre que sólo buscan amparo económico, a costa de la verdad y la cordura de la chica, al punto de que, en el clímax del brutal relato, a George sólo se le pasa por la cabeza «dejaré de estudiar, me buscaré un empleo, me...» (WILLIAMS, 1959a: 243). Demostración de que estos opuestos también dan sentido o ayudan a la formulación de hipótesis para entender la obra.

Al comienzo de la misma, los colores son brillantes, «violentos», y múltiples, y al finalizarla nos encontramos con un cruce de blancos y negros, en una involución hacia lo básico y lo extremo: hay oscuridad prácticamente en el total del escenario y en los sucesos relatados, y blanco brillante en la narración tanto a nivel léxico¹⁰ como por la claridad con la que van reluciendo las memorias de Katherine y en el escenario (la muchacha en foco). Recurso escénico y narrativo que en definitiva, nos induce a pensar que pasamos de la complejidad del ser humano inserto en la sociedad, hasta llegar a sondear sus pensamientos y sentimientos más ocultos y básicos, sus impulsos salvajes, sus pasiones primarias: la sugerida relación enferma entre Violet y su hijo (192, 222): «Formábamos una *pareja* famosa. Nadie hablaba de Sebastián y la madre, o de la señora Venable y su hijo, sino de Sebastián y Violet (195) o sea, no había jerarquía, era una relación entre pares que conformaban una pareja¹¹ ... y de nuevo con el «qué dirán» intercediendo como mirada interpretativa; «Cuando me dijo que ibas a ocupar *mi sitio* el verano pasado, le dije que no volvería a verlo» (220); relación que finalmente es rematada con otra significación: Katherine, así como antes fue Violet, había actuado como su proxeneta: «Las dos cumplimos igual misión, estableciéndole contactos» (234); el dolor de Katherine por un amor no correspondido hasta el punto de «desdoblarse» su personalidad y verse a sí misma en tercera persona (223) y su consuelo en Sebastian; la búsqueda impetuosa de Dios por parte del muchacho (191); el instinto de supervivencia de la Señora Venable y de su hijo (la resistencia ante el paso del tiempo, 193), y, por supuesto, de los muchachos carroñeros del relato (242).

También en *Lo que no se dice* hay un interesante juego de colores, que podrían reforzar la hipótesis de una relación amorosa entre Cornelia y Grace, siendo la primera «el hombre» de la relación (su color de cabello gris acero, que le hace parecer «el emperador Tiberio»¹², WILLIAMS, 1969b: 177) frente a la «dulce, y suave, y callada... diminuta y severa viuda tímida» (174) Grace, cuyo pelo no es acerado e imperial como el de Cornelia, sino «gris como el color de las telarañas. Algo blanco que se ha ensuciado... el gris de las cosas olvidadas» (178, el resaltado es mío). Ella sería la «mujer» de la relación, la desvalida y femenina: «...aún es bella. Su rubio cabello que empieza a encanecer, sus ojos pálidos, su figura esbelta, con su toca de seda rosada, le imparten un algo de *insustancial*, en marcado *contraste* con la grandeza romana de la señorita Scott» (164, el resaltado es mío).

Por último, las oposiciones juventud/vejez, sexualidad/culpabilidad, y deseo/muerte están en completa correlación en *Súbitamente el último verano*, en *Lo que no se dice*, y en *Un tranvía llamado Deseo*. Efectivamente, en las tres obras analizadas, el tiempo es brutal e imparable. Tanto por su lenta pero constante marcha hacia la muerte resistida y enmascarada por todos los medios posibles como por el saldo de recuerdos y consecuencias indelebles que ha dejado a su paso. Blanche se obsesiona con tapar sus incipientes arrugas y utiliza artilugios como exponerse únicamente a focos con pantalla; Violet no cuenta los cumpleaños y, junto a su hijo, comían a base de ensaladas y pastillas para mantenerse jóvenes. Hay un claro contraste entre los personajes jóvenes y viejos: Katherine/Violet, Doctor/Violet, Grace/ Cornelia (Grace es al menos quince años más joven); Mitch y Stanley/ Blanche...

Hay innumerables ejemplos en las tres obras, analizados ya en correlación con otros aspectos, en que se establece el fuerte contraste entre deseo y muerte, entre sexualidad y

culpabilidad, y entre juventud y vejez. VIDAL (2007: 14-15. Los resaltados son míos) establece, en correspondencia con todo lo descrito hasta aquí, que:

El paradigma de esta concepción [la de Williams] a un tiempo trascendente y fatalista de la existencia, inseparable de la angustia de ser y de no ser, está en la *atormentada e incompleta sexualidad* de los personajes. El amor mal correspondido o imposible; la homosexualidad, acompañada del repudio y del *auto-odio*; la esterilidad, la *vejez*, el embrutecimiento... De un modo u otro, la sexualidad no desemboca nunca en la satisfacción ni en ninguna otra dimensión de plenitud. Esta opción en la definición de la trama no es caprichosa: la conquista de la propia sexualidad es la conquista de uno mismo, de la propia identidad, y es al mismo tiempo encuentro con el otro, proyección de uno mismo. Y es fecundidad, procreación, perpetuidad, es decir, la *victoria sobre el tiempo y sobre la muerte*.

(...) La realidad se convierte así en un obstáculo. La realidad, y con ella la peripecia personal y la existencia de los otros, y el otro en sí mismo, son la *culpa*. No queda alternativa, y por distinto camino se llega al mismo punto: destruir o *negar la realidad* y con ella la propia existencia y la del otro o afirmarla y, con ello, situarse al margen, aislarse y excluirse, *encerrándose* en el pequeño mundo, de perfiles precisos pero sin horizontes, de la *locura*.

Por ser un tema ya muy trabajado¹³, sólo analizaré brevemente un elemento que relaciona las obras en relación a estos tópicos: la presencia de flores, como correspondencia y que a su vez profundiza el contraste tanto del deseo (el amor, el cortejo) como de la muerte (el entierro). En *Un tranvía llamado Deseo*, aparecen las rosas como elemento de cortejo de Mitch (Williams 1947: 101), y como fabulación de Blanche en el supuesto pedido de reconciliación del mismo (144), así como también de muerte asociada a la muerte del deseo, o mejor expresado, a la imposibilidad de su realización cuando Blanche discute con Mitch (138):

MEXICANA: —Coronas para los muertos... (*sale por el foro izquierdo*)

BLANCHE: —La muerte.

MEXICANA: —Flores...

BLANCHE: —Lo opuesto, es el deseo.

MEXICANA (*su voz se oye débilmente*): —Flores...

En *Lo que no se dice*, también aparecen las flores, quince rosas en total, que Cornelia le regala a Grace por cada año que pasó con ella...

Finalmente, en *Súbitamente el último verano*, además de las flores salvajes del jardín, también hay una clara metáfora con rosas, análogas al mismo Sebastián: «No se percibía ningún ruido más. No quedaba nada que ver, salvo Sebastián, lo que de él restaba, con el aire de un enorme ramo de rosas envuelto en papel blanco, rosas arrancadas, arrojadas, estrujadas... contra la pared blanca y refulgente» (WILLIAMS, 1969a: 242).

Conclusión

Como pudimos apreciar, el teatro de Williams es rico en elementos contrapuestos que se amalgaman con maestría para resultar en un conjunto coherente y soberbio del que surgen obras profundas, con una temática en la que se pueden dilucidar los conflictos existenciales del hombre, enfrentado a sí mismo por pertenecer a una sociedad y a una cultura... problemática que, lejos de volverse repetitiva, reinventa en cada personaje, en cada elipsis, en cada exabrupto, en cada color utilizado... Ya no hablamos simplemente del Sur o del Norte, sino de una problemática universal, porque el hombre es hombre siempre y primero por naturaleza. Como bien explica GÓMEZ GARCÍA (1987: 120):

Tennessee Williams, como los demás miembros de la escuela gótica sureña, escribe sobre 'crazy people doing terrible things' que no son sino 'external Symbols of the grotesque and the violent'. Al igual que Faulkner, utiliza el Sur como un microcosmos que sugiere el macrocosmos; como él también, comienza con el dilema del Sur para después demostrar que este dilema es universal.

Y ello lo consigue con este juego de opuestos ricamente matizados que pudimos analizar; de ángeles y demonios que se amenazan constantemente pero que se necesitan para existir, así como no hay luz sin oscuridad o no se puede entender realmente la dimensión del odio si antes no se ha querido o amado...

Concluyendo, en Tennessee Williams las sombras son tan luminosas como la luz (ver la cita del inicio, pp. 1), porque ambas en conjunto y contrapuestas, nos proporcionan discernimiento y marcos de referencia para analizar los hechos desde ambas caras. Porque el ser humano es un ser contradictorio en esencia, y necesita buscar sus límites hasta encontrar su punto medio deambulando entre los extremos posibles. Porque, entonces, estos contrastes son necesarios para abarcar la complejidad del ser humano. Porque es en este juego de dónde Williams extrae su energía creativa, llevándolo a la máxima potencia.

En Tennessee Williams las sombras son tan luminosas como la luz porque, aunque la oscuridad existe, no hay que olvidar que sólo por ella podemos ver las estrellas...

Bibliografía

- ~CASTAGNINO, Raúl H., *Teorías sobre el arte dramático (II)*, Centro Editor de América Latina, 1969.
- ~D'AMICO, Silvio, *Historia del teatro universal* (tomo IV), Losada, 1956.
- ~GÓMEZ GARCÍA, Ascensión, «Tennessee Williams, dramaturgo sureño», en ATLANTIS, Vol. IX, N.º 3 1-2, jun-nov 1987, pp. 115-121.
- ~GONZÁLEZ, Lucía Mora, «Nueve obras en un acto de Tennessee Williams: el espacio escenográfico en el teatro breve del dramaturgo sureño», en *Epos*, N.º 8, 1992, pp. 503- 513.
- ~VIDAL, Joseph A., «Prólogo a *Un tranvía llamado Deseo* (1947), *Súbitamente el último verano* (1959a), *Lo que no se dice* (1959b)», Buenos Aires, Losada, 2007.
- ~WILLIAMS, Tennessee, *Un tranvía llamado Deseo* (1947), *Súbitamente el último verano* (1959a), *Lo que no se dice* (1959b), Buenos Aires, Losada, 2007¹⁴.

Notas

¹ Es decir, el teatro de Williams está en consonancia con la situación estadounidense imperante: «Lo cierto es que el anuncio y la aparición de un teatro norteamericano como fenómeno original artístico o meramente social, con caracteres propios, sobreviene en los años posteriores a la primera guerra mundial. Y es alarmante observar que en lugar del sentimiento de euforia que sería lógico esperar después de una guerra victoriosa, que ha afirmado el poderío estadounidense en el mundo occidental, el teatro de la nación considerada por excelencia como la más próspera y poderosa, revela, aparte la habitual producción comercial, un espíritu inquieto, sombrío, deshecho; y contiene una denuncia atroz, una protesta desesperada» (D'AMICO, 1956: 184).

² Si bien considero que la base formal de esta obra está fundada en una serie de elipsis, las oposiciones también conforman un rasgo fundamental en la constitución de la misma.

³ Como veremos más adelante, a medida que avanza el relato los personajes se mueven desde ese medio, hacia los impulsos primarios del hombre.

⁴ A partir de aquí, en el tratamiento de este tópico en relación a *Un tranvía llamado Deseo*, las citas corresponden a WILLIAMS (1947).

⁵ También lo vemos, más claramente aún, con el sometimiento que Blanche debe soportar por parte de Stanley al final del tercer acto.

⁶ De nuevo, claro indicio de la relevancia que se le da al diálogo en la obra, en detrimento de la acción dramática.

⁷ Todo lo citado a continuación, dentro del tópico, sobre *Lo que no se dice*, corresponde a WILLIAMS (1969b), siendo míos todos los subrayados en cursiva.

⁸ Si bien ya había anticipos claros, como: «¡Mi compañera de quince años! Una rosa por año... un año por cada rosa» (174), y ello asociando las rosas al deseo.

⁹ Y la tesis de que al final sea Katherine quien dice la verdad puede ser reforzada ante la duda de que Violet finalmente no estuviera bien psicológicamente después de la parálisis (por el aneurisma) que sufrió antes de que Sebastián se fuera...

¹⁰ Katherine exclama: «Todo estaba blanco afuera. Al rojo blanco, un blanco deslumbrante, al blanco deslumbrante del rojo blanco [...] Como si un enorme hueso blanco estuviese ardiendo en el cielo, con un brillo tan intenso que se volvía blanco y emblanquecía el cielo» (WILLIAMS, 1969a: 240), o «Sebastián se me había perdido de vista en medio de los negros gorriones desplumados, lo vi... yacía en el suelo, desnudo, tal como ellos habían estado desnudos contra una pared blanca» (242).

¹¹ Aunque, claro, hay que tener en cuenta que, según Katherine, el amor que Sebastián aceptaba era «una especie de amor maternal» (223)

¹² Sumado a su inflexibilidad para retirar su candidatura, su capacidad para liderar, su fuerza (WILLIAMS, 1969b: 177)... rasgos considerados tradicionalmente masculinos.

¹³ Tanto en trabajos críticos como en las clases prácticas de Teoría Literaria II, FAHCE, UNLP. Además, por resultar este tema completamente evidente y pertinaz a las tres obras, el estudio correspondiente ameritaría un análisis exhaustivo que superaría la extensión del presente trabajo.

¹⁴ Elegí citar las obras de Williams en el cuerpo del texto según el año de salida de las obras para evitar confusiones, considerando que las tres obras están compiladas en esta edición 2007.

Los retratos de Andrés: Elvis, Abuelo y Maradona en letras de Calamaro

Marcelo Méndez

UBA

El incansable trabajo que un pequeño grupo de críticos (Ford, Lafforgue, Rivera y Romano) ha llevado adelante desde los años sesenta para que la producción de la cultura popular se incorpore al campo literario tuvo en sus orígenes a las letras de tango por objeto privilegiado, pero andado el tiempo le ha allanado al rock nacional el camino a los estudios académicos (algo que, a diferencia de algunos escritores argentinos, el rock jamás reclamó) y ya son muchos los trabajos que lo certifican. En este marco, un estudio comparado de los distintos retratos que Andrés Calamaro ha escrito a lo largo de su obra puede resultar pertinente.

El interés radica en que Calamaro utiliza estrategias y procedimientos diferentes y hasta antagónicos para construir cada homenaje. Así, mientras el retrato de Elvis Presley, un ícono de la cultura rock mundial, se construye exasperando los lugares comunes que componen su figura, empezando por un título («Elvis está vivo») que recoge una leyenda sureña nunca agotada, esa que no cesa de insistir en que Elvis efectivamente está vivo, oculto por las razones más diversas, la semblanza de Miguel Abuelo, alguien mucho más cercano a Calamaro, saca ventaja –por el contrario– del detalle y la experiencia compartida.

Por último, su estilizado retrato de Diego Maradona se contrapone a otros que le han sido dedicados desde la música popular.

La feliz sucesión de homenajes es también una suma de prerrogativas necesarias para devenir una estrella argentina de rock o –mejor– el reconocimiento de que ya se ocupa ese lugar: se saluda primero al pope fundacional de la cultura rock, se abraza luego al maestro que fue guía en las tormentosas aguas del rock local y, por último, se exhibe el necesario vínculo con Maradona que es el pasaporte a la popularidad total.

El retrato de Elvis alcanza su gran originalidad de un modo inesperado: extrae valor estético a partir de repeticiones y acumulaciones, no siendo estas últimas más que una variante leve de las repeticiones. Esto es: «Elvis está vivo», el título de la canción, se repite cinco veces, afiliándose –como se dijo– a la voz que corre llevando el mito entre lo que se imagina desde aquí un enjambre de bares y gasolineras. Desde este mismo sentido, el de un latido constante, María José Mascia lo consideró la ampliación de un graffiti callejero.¹ Un ejemplo:

Elvis está vivo/me lo dijo un amigo/cuando el sol empezaba a caer

Ya se volverá sobre el segundo y tercer verso, que también vuelven una y otra vez para cumplir un papel importante. Basta por ahora señalar la repetida presencia del primero, que se ve reforzado tres veces por el puente de la canción:

En Memphis lo saben todos/pero es gente muy discreta y no dice nada/será mejor así

Hasta aquí las repeticiones estrictas, siempre postulando un Elvis vivo y a la vez, fuera del alcance de los vivos (el rockstar absoluto). Su procedimiento contiguo es una acumulación de sintagmas que apuntan a la figura de Elvis que se busca retratar. Se trata del último Elvis, armado sobre el derroche de dinero, kilos, kitsch y pastillas, pero no por eso exento de magia. Así puede leerse:

«Elvis está vivo/eternamente dormido/en un inodoro de cristal. Elvis está vivo/está lavando la limo/cuando el sol empieza a caer. Supongo que está en su casa/en una bata de seda/ mirando diez canales a la vez. Está en el cuarto forrado/de leopardo dorado/se queda viendo su propio funeral»

Como se ve, el texto se construye con puras convenciones. Ocurrentes, bien colocadas, pero convenciones al fin. Batas de seda, limusinas, pieles de leopardo y muchos televisores. Y sin embargo, ahí reside su mérito. Diciendo de Elvis *lo que se espera que se diga* Calamaro no obtiene, como todo lo indicaría, un Elvis disecado, sino un homenajeado querible. Una primera hipótesis que sólo se enunciará: las convenciones, en avalancha, recuperan su capacidad de extrañamiento. Una segunda hipótesis, sobre la que sí se avanzará, postula que la amistad, una relación bien presente en el texto, completa la cara nueva de Elvis que lo acerca, sin resignar brillos y pieles, a quien escucha.

En efecto, ya se citó textualmente que el yo poético se entera de que Elvis vive todavía porque un atardecer (el atardecer es la hora en que todo acontece en el texto) se lo dice un amigo. Pronto, la amistad se desplaza y ya se da entre Elvis y quien narra. Entonces puede leerse: «Elvis está vivo/se escribe cartas conmigo/cuando el sol empieza a caer» y el decisivo y final «Elvis está vivo/Elvis es un buen tío/espero que me invite a comer». El yo poético comparte la mesa con un buen tío. A eso finalmente se reduce todo. La contraparte necesaria para humanizar los lujos de Elvis y bajarlos de la maqueta. El pueblo y Bob Dylan, que callan discretamente lo que saben, son otros amigos que facilitan esta buena sobrevida. Los protocolos de la amistad son los que, desde un aparente segundo lugar, le dan vida a todo el juego de repeticiones y acumulaciones que gobiernan el texto. Elvis como rockstar y buen vecino.

Si «Elvis está vivo» exaspera un estereotipo compartido por todos, «Con Abuelo» opera de manera antagónica, contraste que convoca la lectura comparada. En cada línea Calamaro comparte su conocimiento *real* de Miguel Abuelo, que su público puede intuir pero desconoce. Borgeanamente: ahora son los rockers de la periferia los que se apropian de una cultura que tiene a Elvis como abanderado, y esto es especialmente nítido, ya entrando en el homenaje a Abuelo, cuando haciendo alarde de un uso creador y nunca impostado (o demasiado impostado para sonar esnob) del español de España, Calamaro escribe: «Miguel/cojones/ parecés el Brian Jones». El rockero muerto joven (guste o no, un plus en este marco cultural) del centro y de la periferia son intercambiables.

El texto es extenso por lo que se señalarán algunos núcleos temáticos. Todos ellos revelan la mencionada cercanía entre el compositor y el homenajeado, remarcando que con Elvis Calamaro sólo era otro admirador.

El primero de ellos se centra en la gratitud de Calamaro por su incorporación a «Los Abuelos de la Nada», diseminado por el texto a través de versos como: «me llevaste de la mano/a la pequeña gloria/de tocar con el abuelo (vale recordar que Calamaro, en 1981, era casi un adolescente). En un mismo sentido: «un ejemplo de lo que es vivir/fuerte Miguel/yo también soy abuelo gracias a él». La marca de la experiencia personal recorre el poema. También suena agradecida esta reflexión: «¿qué sería de mí, de aquel chaval/que nunca quiso aprender?/pero tuve la extraña y pura suerte/de estar cerca de él». El texto construye la figura del Maestro y no se priva de recurrir –porque es un costado inseparable de Abuelo– al oxímoron de la lumpenidad venerable.²

La personalidad de Abuelo es otro eje del texto. Toca su techo en la mencionada comparación con Brian Jones y está trabajado (contra aquel Elvis de una pieza) como un péndulo entre lo alto y lo bajo, como se mezclan en esta estrofa: «pechito bailarín, según el paladín/siempre al frente/temerario o valiente/un ejemplo de talento y gente/un Maradona que mezclaba todo/un chico de la calle iluminado y zarpado/con mala leche y con humor/con cierto candor...»

Pero es un juego entre lo alto y lo bajo donde todo suma: Abuelo puede ser libérrimo: «es tan libre Miguel/como no sabría decirte» o compartir una módica libertad de mochilero («estuve escuchando/las historias de camiones de Miguel») sin que una eclipse a la otra, y puede capitanear a la vez –como se escribe– «un barco de piratas» o «el arca de Noé». Los Abuelos en la nave de los salvados o en la que va al abordaje (su irrupción a comienzos de los ochenta es un modelo de abordaje a un canon).

Calamaro rescata la musicalidad de Miguel pero también que «tenía buena piña» y el imprescindible «Miguel Ángel Peralta/ya son diez años de alta/de este hospital lleva a una duda que es el corazón del homenaje, planteando la independencia de Abuelo ante todo poder: ¿Miguel/a quien/habrás vendido tu alma?» Confiándole además desde el poema una vida –la que haya elegido– después de la muerte.

Un último núcleo temático apunta justamente al periplo musical de Miguel Abuelo, de quien se dice que llegó del exilio europeo con «dos canciones que volvió a escribir otra vez», a quien Calamaro le cede la condición de poeta fértil que Rodrigo Fresán pensara para él y del que dice, además, «inició a una generación/en el rock de verdad». Ciertamente, la solemnidad del primer público rockero (que escuchaba rock sentado en el piso, doblegado tal vez bajo el peso de los pulóveres andinos) se volvió inmediatamente obsoleta cuando surgió Miguel Abuelo, detrás Virus y finalmente Fabiana Cantilo cantó «Cleo Cleopatra, la reina del Twist» inaugurando las mezclas más irreverentes.

Como sea: «Seguís siendo el himno de mi corazón Miguel», termina Calamaro remachando a la complicidad en el lugar central de su homenaje. En el caso de Elvis, conviene recordar, esa complicidad era una facultad de otros.

Si estos retratos están contrapuestos al interior de la obra de un mismo autor, el que Calamaro le hace a Maradona debe «compartir» el personaje con «La mano de Dios», de Ale Romero, popularizada por Rodrigo y con el «Maradona» de los Piojos. Claramente cotejarlos no apunta a establecer una suerte de ranking sino a analizar comparativamente los procedimientos que las letras utilizan. Debe decirse entonces que si Rodrigo y los Piojos proponen hits cuyos estribillos –especialmente pegadizo y festivo en el caso del de Rodrigo– buscan la complicidad con el «Maradona, Maradona» que se corea en las canchas argentinas desde 1977, comunicándose entonces para hacer pie con un canto popular que los antecede, Calamaro elige un tono *menor* para «contar» al ídolo. Ese gesto no elude sino que convoca el intertexto literario con Quevedo con el que abre la canción: «Maradona no es una persona cualquiera/es un hombre pegado a una pelota de cuero», que alude –claro– al «érase un hombre a una nariz pegado» del español. Las metáforas van construyendo al futbolista lujoso y aguerrido: «tiene el don celestial de tratar muy bien al balón/es un guerrero» o «tiene un guante blanco calzado en el pie/del lado del corazón. Ambas establecen la secuencia y la unión de calidad y coraje. Los aspectos contradictorios que la figura de Maradona siempre se encargó de suscitar se presentan como una parte inescindible del retrato. Así, Maradona «es un ángel y se le ven las alas heridas» y es «la biblia junto al calefón». El tono poético y la atribución de una sentencia capital del tango que parece postularlo como una suerte de «ser nacional» alejan al texto de los otros homenajes, que se demoran en el tema de la cocaína, ya sea con un espíritu conmisericordioso, el caso de Rodrigo o celebratorio en el de los Piojos. Calamaro atraviesa esta zona con una firme invocación a la amistad: «no me importa en que lío se meta Maradona/es mi amigo y es una gran persona el Diez» que le permite a la vez hacer visible un vínculo personal y desprenderse de las menciones explícitas a la droga que en los otros textos parecen rípidas.

La estilización del retrato no impide que con una sola línea éste toque el núcleo de la relación de Maradona con el pueblo: «Diego Armando estamos esperando que vuelvas», escribe Calamaro y se hace imposible no recordar cuántas veces se estuvo a la espera de esa vuelta. El verso evoca, por ejemplo, los bares de 1993, llenos de vendedores ambulantes que no vendían nada y que comían mirando a Diego correr sobre una cinta en Australia, controlado por un señor que miraba obsesionado un relojito. Había sido convocado a la selección de apuro, como salvador, y todos intuían que si le daba y le daba a esa cinta iba a salvarlos y hasta a lo mejor saldrían algunas ventas. No es este el único regreso que Calamaro trae a la memoria. Hubo varios, y tal vez como punto máximo del homenaje ese «estamos esperando que vuelvas» se sostiene como una invitación permanente.

La opción por apartarse del tono tribunero le ha restado calor (y difusión) al retrato de Calamaro frente a los otros dos (funciona como cortina de noticiero cuando Maradona reaparece

en algún punto de la globósfera) pero lo ha situado en un lugar estratégico en la serie propia de retratos que aquí se presenta.

Justo medio entre la distancia que imponía Elvis y la intimidad que permitía Abuelo, en este breve texto conviven el respeto al ídolo popular con los guiños del conocimiento personal.

El recorrido narra, a la vez, la consagración de su autor: «me hubiera gustado ser Adolfo Bioy Casares» escribió Julio Cortázar en uno de sus últimos grandes cuentos. Beatriz Sarlo insistía en que jugaba con la idea de ser otro porque ya era definitivamente Cortázar, una figura clave del canon. No lo hubiera dicho cuando se publicaba *La invención de Morel* y él recién se disponía a fijar las reglas de su propia poética.

Lo mismo pasa cuando Calamaro le canta a Miguel Abuelo «todavía te envidio algunos versos/como aquel/de los pedazos rotos/del espejo interior». El reconocimiento es genuino pero sólo se hace cuando Calamaro ya es una figura relevante en el campo del rock. Alguien con la suficiente popularidad como para volver un comentario al paso el hecho de que Maradona es su amigo y para fortalecer a toda la cultura rock asegurando que Elvis está vivo más allá de la virtuosa discreción con que ese dato se maneja en Memphis.

Notas

¹ MASCIA, M.J., «Andrés Calamaro: una poética confesional» en Oscar CONDE (comp.), *Poéticas del rock*, Buenos Aires, Marcelo Oliveri editor, 2008.

² Para todo lo referente a la biografía de Abuelo véase CARMONA, J., *Miguel Abuelo. El paladín de la libertad*, Buenos Aires, Compañía General de Ideas, 2003.

La iluminación de las mujeres: de la niña dragona a las mujeres del Siglo XXI

Christiane Kazue Nagao

Universidad de Buenos Aires

La imagen de mujer que sostiene la filosofía budista fue en sus inicios y sigue siendo aún hoy muy revolucionaria. Su origen se encuentra en el episodio conocido como «la iluminación de la niña dragona» en el capítulo «Devadatta» del *Sutra del loto*, texto en que se concentran las enseñanzas más importantes dadas por Shakyamuni¹. Este trabajo tomará en cuenta también las interpretaciones de Nichiren² y de los presidentes de la Soka Gakkai³ sobre dicho acontecimiento.

La visión de la mujer en el budismo es un tema que reviste enorme importancia. Nichiren afirma que «de todas las enseñanzas contenidas en el Sutra del loto, la primordial es la que establece la iluminación de la mujer» (SOKA GAKKAI: 974), y se refiere específicamente a la manifestación de la budeidad por la niña dragona; aunque dicho logro no se restringe a ella solamente, sino que implica la de todas las personas, hombre y mujeres.

Ese episodio define una imagen femenina muy valorada por primera vez en la historia del mundo antiguo. En la época circulaban claros conceptos por los cuales una mujer no podía manifestar la iluminación. Como sabemos, había muchas desigualdades en la sociedad india de la época, en que se ejercía una discriminación abierta no solamente contra las mujeres sino también contra los creyentes laicos.

El budismo fue la primera escuela religiosa que permitió el ingreso de mujeres que dejaron la vida secular para desarrollar actividades religiosas. Un célebre especialista japonés en estudios budistas, Hajime Nakamura, escribe: «La aparición de una orden [budista] de monjas fue un avance extraordinario en la historia mundial de las religiones. En esa época, no existía ninguna orden religiosa femenina en Europa ni en África del Norte, tampoco en las regiones oriental y occidental de Asia. El Budismo fue la primera tradición en generar una comunidad así» (THERIGATA: 120).

El episodio de la niña dragona

El Sutra empieza con las palabras «Esto es lo que escuché» (WATSON: 3, traducido), dicho por Ananda, un discípulo de extraordinaria memoria que acompañó al maestro hasta el final de su vida. En el texto se relata una asamblea que duró ocho años y que congregó a los discípulos de Shakyamuni junto a una multitud de otros seres humanos y no humanos que se reunieron en el Pico de Águila, cercano a la ciudad de Rajagrija para escuchar las enseñanzas del buda.

El tramo (WATSON: 185-189) que relata el episodio de la iluminación de la niña dragona se caracteriza por el predominio del diálogo entre personajes enfrentados: el buda⁴ Shakyamuni, el bodhisattva⁵ Manjushri y la niña dragona, por un lado; y los bodhisattvas antagónicos –Shariputra y Sabiduría Acumulada– por el otro. Los parlamentos están anteceditos por presentaciones breves como: «El Buda dijo a los monjes» (WATSON: 184, traducido), o «el Buda dijo al Bodhisattva Sabiduría Acumulada» (185, traducido), o «El Bodhisattva Sabiduría Acumulada cuestionó a Manjushri diciendo...» (186, traducido). Los breves párrafos entre los tramos de diálogo aportan aspectos narrativos, es decir, acciones y desplazamientos. No hay explicaciones ni interpretaciones fuera de lo que dicen los personajes.

A pedido de Shakyamuni, habla el Bodhisattva Manjushri para contar sobre sus actividades en el gran océano, donde se había encontrado con el rey dragón Sagara y los habitantes de ese reino para despertar en ellos el deseo de lograr la iluminación. Uno de los oyentes en la asamblea,

el Bodhisattva Sabiduría Acumulada le preguntó a cuántos seres había convertido y el bodhisattva respondió que había sido un número inmensurable, de tal magnitud que «La boca no lo puede expresar, la mente no lo puede imaginar» (WATSON: 186). Y, como prueba de ello, antes mismo que hubiera podido reaccionar Sabiduría Acumulada, Manjushri hizo surgir incontables boshisattvas que aparecieron sentados sobre flores de lotos enjoradas en el sagrado Pico de Águila provenientes del gran océano. Todos habían sido convertidos y salvados por Manjushri.

El bodhisattva Sabiduría Acumulada asintió y afirmó que no sólo él, sino que toda la asamblea había sido testigo de la inmensidad de seres salvados por una sola persona, Manjushri. E hizo a continuación la pregunta crucial: «¿Existe algún ser viviente que, por practicar sincera y diligentemente el Sutra del loto, haya sido capaz de manifestar la budeidad rápidamente?» (WATSON: 186-187).

Manjushri respondió afirmativamente. Explicó que la hija del rey dragón de Sagara, de apenas ocho años de edad, pudo aceptar y abrazar los profundos secretos pregonados por los budas, comprendió minuciosamente las doctrinas y en un instante concibió el deseo de lograr la iluminación. Dice: «Su elocuencia no conoce límites; ella siente amor compasivo por todos los seres vivientes como si fueran sus propios hijos, y está completamente dotada de bendiciones. Además, todo lo que ella llega a concebir en su mente y expresar a través de su boca es sutil, maravilloso, exhaustivo y grandioso. Amable, misericordiosa, benevolente, reveladora, ella es suave y refinada en su determinación, totalmente capaz de manifestar la iluminación» (WATSON: 187, traducido).

El Bodhisattva Sabiduría Acumulada, entonces, respondió que el Buda Shakyamuni sólo manifestó la iluminación luego de realizar prácticas arduas y difíciles durante un tiempo inimaginablemente largo, además de haber dedicado cada instante de sus incontables vidas a salvar a los seres vivos. Y que no podía creer que esa niña en solamente un instante haya podido lograr una correcta iluminación.

Pero antes mismo que él terminara de hablar, apareció la hija del rey dragón ante Shakyamuni, inclinó la cabeza, se retiró ligeramente a un costado y dirigió al Buda palabras de alabanza y respeto.

Shariputra, el más sabio de los discípulos del buda, se dirigió a la niña dragona con incredulidad y le cuestionó que haya logrado manifestar la iluminación. Mencionó cinco obstáculos de la vida de la mujer: 1) que no podría ser una reina celestial, 2) ni una reina Shakra⁶, 3) ni una reina demonio, 4) ni una reina que hiciera girar la Rueda de la Ley⁷, 5) ni una buda. «¿Cómo entonces podría una mujer ser capaz de obtener la budeidad tan rápidamente?», preguntó (WATSON: 188, traducido).

En ese momento la niña presentó al Buda una «joya que vale tanto como mil millones de mundos» (IKEDA, SAITO, ENDO, Y SUDA N° 10: 29) La niña entonces dijo a los bodhisattvas Sabiduría Acumulada y Shariputra: «Yo presenté la joya preciosa y el Honorable del Mundo lo aceptó. ¿No fue esto hecho en forma rápida?» (WATSON: 188, traducido).

Ellos asintieron y la niña los invitó a que ellos empleasen sus «poderes sobrenaturales» (WATSON: 188, traducido) y que observasen cómo ella lograba la budeidad. Entonces, la niña dragona se transformó en hombre y pasó a realizar las prácticas de los bodhisattvas; se sentó en un loto enjoyado y manifestó una iluminación «imparcial y correcta» (188, traducido).

Ante ese hecho, todos los bodhisattvas del mundo de los hombres repleto de dolores, dioses, dragones y seres humanos y no humanos vieron a la niña dragona transformarse en un Buda y predicar la Ley a todos los seres humanos y celestiales al mismo tiempo en la asamblea. [...] Una inmensa cantidad de seres vivos escuchó la Ley y llegó al punto desde el cual ya no volvería a caer. Miles de seres recibieron profecías de iluminación. El Bodhisattva Sabiduría Acumulada, Shariputra y otros silenciosamente creyeron y aceptaron esos hechos.

Diálogos en el umbral de un nuevo paradigma

El enunciado en el que se inscribe el episodio está enmarcado en la creencia de que todos los seres vivientes pueden manifestar la iluminación en forma instantánea si practican el sutra en forma honesta y diligente. La enseñanza fluía en la medida en que algunos discípulos preguntaban y los sabios respondían. El que daba las respuestas no era el primer sabio de la asamblea, Shakyamuni, sino Manjushri, a quien el Buda había cedido la palabra. Este bodhisattva sabía tanto de la Ley como el mismo maestro y su relato sería el último, según expresó el Buda, y con él se podría dar cierre al cónclave. Hay una correlación perfecta de voces entre Shakyamuni,

Manjushri, y también con la niña dragona. Esto implica que cualquiera que aprehenda la enseñanza sabe tanto como el maestro y dejan de existir las jerarquías.

Los bodhisattvas antagonistas Sabiduría Acumulada y Shariputra hicieron preguntas directas, sin evasivas: «¿A cuántas personas convirtió?» (WATSON: 186, traducido), «¿Existe tal vez algún ser viviente que [...]haya sido capaz de manifestar la budeidad rápidamente?» (186-187, traducido). También Shariputra, delante del Buda y de la niña iluminada, manifestó su abierto descreimiento. Es importante señalar aquí la libertad que sentían tanto para cuestionar hechos como para expresar su disidencia.

Ella no respondió a las palabras duras, discriminatorias de Sabiduría Acumulada; sino que se limitó a alabar al Buda y mostrarle profundo respeto. Ante su silencio, Shariputra salió en apoyo de Sabiduría Acumulada y desafió a la niña recitándole los cinco impedimentos de la mujer. En esta oportunidad, su respuesta fue elíptica: ella presentó una joya, que simbolizaba su vida iluminada, y la entregó al Buda, quien la aceptó. Ikeda explica que esa joya significa los «logros inherentes a su propia naturaleza» (IKEDA *et al*, N° 10: 30) y que la poseemos todos los seres vivientes. Los disidentes se unieron para desacreditar a la niña frente al Buda. En cambio, nadie salió en apoyo de la niña. Ella ya había manifestado la iluminación y no necesitó que la amparasen. Su respuesta es sorprendente: «Emplead vuestros poderes sobrenaturales y ved cómo obtengo la Budeidad!» (WATSON: 188, traducido). Es decir, invitaba a que ellos también pudieran percibir su budeidad y así lograr manifestarla (IKEDA *et al*, N° 10, adaptado). Los «poderes sobrenaturales» se refieren a poderes que están en la vida de cada ser humano (29). Nichiren explica: «Shariputra piensa que ella sólo se está refiriendo al logro de su budeidad, pero se equivoca. En realidad, lo está refutando y diciéndole: -¡Mira bien! Así es como tú logras la budeidad» (31).

En vez de palabras que refuten lo dicho, ella toma la decisión de invitarlo a lograrlo él también. Esta serenidad en la respuesta y este amor compasivo son muestras del logro de la budeidad.

Por la discriminación vigente en esa época contra las mujeres, la voz de la dragoncilla tiene resonancias extraordinarias. Según Daisaku Ikeda, «la niña dragona representa la enseñanza perfecta del *Sutra del loto*. Con su vida, revela un nuevo pensamiento que supera el viejo modo patriarcal de concebir la budeidad» (27). De hecho, los hombres no habían dudado de las palabras de Manjushri respecto a la conversión de una colosal multitud, pero no aceptaron las palabras de la dragoncilla. «Su budeidad es invisible a los ojos teñidos por el prejuicio» explica D. IKEDA (30).

Los bodhisattvas Sabiduría Acumulada y Shariputra se habían aferrado a ideas erróneas; por eso, el hecho de que la niña dragona haya logrado la Budeidad con su propia forma y manteniendo su identidad es una magnífica refutación, no sólo de los cinco impedimentos, sino también de la idea de que hay que practicar durante un período extremadamente largo para manifestar la Budeidad.

Finalmente, quien dio la última palabra fue la niña dragona. Este incremento de voces sabias capaces de dar respuesta a las preguntas difíciles fue la forma de dar a comprender la verdad del enunciado central mencionado de que todas las personas pueden manifestar la iluminación.

Últimas reflexiones

En el episodio de la iluminación de la niña dragona es posible apreciar las enormes distancias entre un discurso y otro, los prejuicios, las valoraciones, los universos de pensamiento casi opuestos. Todos eran discípulos del mismo maestro, buscaban el mismo ideal -la iluminación- y habían recibido la misma enseñanza. Desde este ángulo podríamos decir que compartían el mismo discurso o un código único. Sin embargo, cuando la niña dragona logra la máxima meta, se resquebraja esa unidad. Se subvierten posiciones: el más docto es quien menos entiende. Una criatura del sexo femenino que es, además, animal es la primera en comprender y lograr la máxima meta. La dificultad de algunos bodhisattvas en aceptar la situación los lleva a esgrimir

conocimientos que ya no cumplen con la función de despertar una comprensión. Sus palabras desesperadas rebotan como puros sonidos vacíos.

Los hechos son tan sorprendentes que sólo un nuevo sistema de pensamiento puede explicarlos. No se trata aquí de que nuevos conocimientos reemplacen a los vetustos, el mero cambio de contenidos no permitiría comprender lo que el Buda quiere enseñar a través del episodio. Las apariciones, transformaciones u objetos que surgen son recursos metafóricos que el maestro utiliza en la maravillosa gesta relatada en el Sutra del loto porque las palabras no alcanzan. Esta imposibilidad del lenguaje nos pone de manifiesto que estamos frente a un sistema de pensamiento diferente, una nueva filosofía de base, una forma inédita de percibir el mundo.

La magnitud de los cambios nos permite comprender la perplejidad de aquellos doctos bodhisattvas. El intercambio de palabras pone de manifiesto un abismo de diferencia entre lo que dicen algunos y lo que pueden entender otros. El lenguaje mismo parece haber sido horadado.

Cambia la relación con el mismo lenguaje. Hay algo en el nuevo orden de la realidad que tiene que ser aprehendido de otra manera. La razón, la voz, la palabra ocuparán un lugar secundario en la comprensión de la verdad. Quizás de esta forma se logre percibir –ya no comprender desde la razón– un orden diferente de la realidad.

Este trabajo, por lo tanto, abre las puertas para futuros análisis sobre el comportamiento de los enunciados en el diálogo y todas las fuerzas en juego.

También será útil un acercamiento para desde otras alternativas que no se basen en la razón. Posiblemente con un trabajo comparativo desde las filosofías de la vida o la deconstrucción se pueda encontrar algo más de luz para entender el proceso vivenciado por la niña dragona, que aún hoy resulta difícil aprehender.

Bibliografía

- ~BAJTIN, Mijail: «El discurso en Dostoievski: ensayo de estilística», en *Antología del Formalismo Ruso y el Grupo Bajtin* (Emil Volek Compilador), Madrid, Fundamentos, 1992.
- *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1979.
- *Problemas de la poética de Dostoievsky*, México, FCE, 2003.
- «La parola nel romanzo» en BACHTIN, Mijail, *Estetica e romanzo. Un contributo fondamentale alla 'scienza della letteratura*, a cura di Clara Janov, Torino, Einaudi, 1979.
- ~CRAGNOLINI, Mónica, *Derrida, un pensador del resto*, Buenos Aires, La Cebra, 2007
- ~DERRIDA, Jacques, «Semiología y gramatología» en *Posiciones*. Valencia, Pre-Textos, 1977.
- ~FERRARIS, Maurizio. *Introducción a Derrida*, Buenos Aires, Amorrortu, 2006.
- ~IKEDA, Daisaku; SAITO, Katsuji; ENDO, Takanori y SUDA, Haruo, «Hagamos que la "vida" sea el concepto clave en la era próxima», en *La sabiduría del Sutra del Loto (SSL): Diálogo sobre la religión en el siglo XXI*, Buenos Aires, N° 1, s.f.
- «"Esto es lo que escuché": El latir de la inseparabilidad entre maestro y discípulo», en *La sabiduría del Sutra del Loto (SSL): Diálogo sobre la religión en el siglo XXI*, Buenos Aires, N° 2, s.f.
- «La iluminación de la niña dragona es una impresionante declaración de igualdad entre géneros», en *La sabiduría del Sutra del Loto (SSL): Diálogo sobre la religión en el siglo XXI*. Buenos Aires, N° 10, s.f
- ~IKEDA, Daisaku, «Trabajar sin descanso por la felicidad de los demás», en *Argentina Seikyo* N° 1216, 2011
- ~SOKA GAKKAI, *Los escritos de Nichiren Daishonin*, Tokyo, Soka Gakkai, 2008.
- ~*Therigata: Niso no Kokuhaku (Confesiones de las monjas)*, trad. al jap. por Hajime NAKAMURA, Ixanami Bunko, Tokyo, 1982, p. 120. Traducción indirecta del japonés.
- ~WATSON, Burton (trad.), *The Lotus Sutra (TLS)*, New York, Columbia University Press, 1993.

Notas

¹ Shakyamuni: Fundador del budismo. Según la tradición budista vivió en el Siglo X AC, pero algunos estudios occidentales lo sitúan casi 500 años después. Hijo del rey del clan Shakya, se alejó del palacio para resolver los

sufrimientos del nacimiento, la vejez, la enfermedad y la muerte. Logró la iluminación debajo del árbol Bodhi. Para conducir a los demás al mismo estado, dejó diversas enseñanzas que se conocen como «sutras».

² Nichiren: Maestro y reformista religioso japonés que vivió en el siglo XIII y enseñó que todos los seres humanos poseen el potencial de la iluminación.

³ Soka Gakkai Internacional: Asociación budista laica internacional que promueve la paz y la felicidad de las personas basada en las enseñanzas del budismo de Nichiren. Con sede en Tokyo, Japón, tiene doce millones de miembros y lleva a cabo sus actividades en ciento noventa y dos países y territorios del mundo.

⁴ Buda: el que logró el máximo nivel de iluminación.

⁵ Bodhisattva: un ser que aspira al logro de la Budeidad y ejecuta varias prácticas altruistas para lograr esa meta.

⁶ Shakra: deidad del trueno en la mitología india.

⁷ Rey que hace girar la Rueda de la Ley: monarcas que gobiernan mediante la justicia y no a través de la fuerza.

Teatro y frontera: cruces y desplazamiento geográficos y culturales en la producción dramática argentina y chilena del siglo XIX

Lía Noguera

CONICET- UBA- GETEA

Los intelectuales decimonónicos, luego de dejar atrás el racionalismo de la Ilustración y comenzar a imbricarse con el ideario romántico, se preocupan tanto por la historia como por la geografía, elementos que ineludiblemente debían estar en los proyectos postrevolucionarios latinoamericanos para pensar las transformaciones políticas de las naciones que se pretendían forjar. Ahora bien, y tal como se pregunta FERNÁNDEZ BRAVO (1999): «¿qué hay en la geografía y en la naturaleza de una región que exprese la identidad de una cultura? ¿Por qué emplear un texto literario para capturar representaciones espaciales del territorio y por qué esas imágenes del paisaje son empleadas a su vez para representar una cultura, identificando con ellas rasgos de la identidad nacional?» Obras como *El matadero*, *La cautiva* de Esteban Echeverría, *Facundo* de Domingo Faustino Sarmiento, *Una excursión a los indios ranqueles* de Lucio V. Mansilla, entre muchas otras, como así también gran parte de la producción dramática argentina de mitad del siglo XIX, heredera de los intelectuales de la Generación del 37, son archivos literarios y dramáticos que exhiben los modos en que el territorio, los aspectos geográficos y la naturaleza fueron leídos por los letrados de esa época. Es decir, constituyen una forma de acceso que permite observar los rasgos identitarios de una cultura, en un periodo histórico determinado y que, para el caso argentino (como así también para el resto de Latinoamérica), va a materializar la dicotomía entre civilización y barbarie. Al mismo tiempo, en dichas textualidades observamos que la representación del territorio se inscribe a partir de un quiebre: la frontera. Una delimitación interna, a la vez que social y cultural, que estableció una cesura (siempre permeable, siempre porosa) y que organizó y determinó modos disímiles para observar y representar el cuerpo de la nación -en latente conformación- en las producciones literarias y dramáticas de la época. Esa frontera decimonónica que se inscribió en el territorio, condensó en la literatura y el teatro un cuerpo textual rico y a la vez productivo que intentó «leer» desde su representación directa o metafórica, el entramado político en el cual esas textualidades tuvieron lugar. Además, a través de los cruces que se realizan de un lado al otro de esa frontera, «esta posición de desplazamiento, que implica un proceso y también un 'entre' genera relatos e historias» (LUDMER, 1994: 7).

Ahora bien, coincidiendo con los estudios que destacan el carácter poroso y permeable de la frontera -frontera entendida como una zona de permanentes contactos, de pasaje, que determina no sólo el espacio geográfico sino también el psicológico (FRANCO, 1994: 38), destacando así su carácter existencial «como un lugar de abyección, de exceso pero también un lugar para la evolución humana» (ANZALDÚA, 1987)- nos interesa profundizar en la relación dialéctica, y a la vez prefigurativa, que existe entre sujeto y frontera en el teatro argentino y chileno de la segunda mitad del siglo XIX, considerando las múltiples inscripciones que se ejercen sobre dicho sujeto en sus cruces y desplazamientos fronterizos, exponiendo así no sólo la cesura sino también la continuidad entre los dos espacios que toda frontera delimita. Para ello, en este análisis nos concentramos en dos producciones dramáticas: la primera, perteneciente al argentino Claudio Mamerto Cuenca escrita en 1850 y titulada *Muza*; la segunda, escrita por el chileno Salvador Sanfuentes en 1852, *Juana de Nápoles*.

Partimos del presupuesto teórico que en ambas obras se produce una internalización de las fronteras geográficas puesto que el quiebre se establece en un mismo territorio. No será una frontera que divide estados, sino una cesura que se produce en una misma comunidad, a la cual

denominamos –siguiendo a Eve CLEMENTI (1987)– como frontera interior y que establece la división entre amigos y enemigos, considerando enemigos a aquellos que provienen desde el afuera de esa territorialidad. Es decir, para estas textualidades el enemigo será el extranjero, y por sobre todo la estructura pregnante que se exhibirá en el entramado diegético de los dos textos que aquí analizamos será aquella que enuncie: «el enemigo está en casa». Ahora bien, si el enemigo es el extranjero, tema que será amplificado y mayormente problematizado en el teatro y la literatura argentina posterior a 1880, pero cuyos gérmenes pueden encontrarse en textos dramáticos como *El amor de la estanciera*; el concepto de «casa» está indisolublemente ligado a la categoría de nación, que efectivamente se encuentra en el ideario político de los letrados del siglo XIX, en especial, luego de las revoluciones independentistas.

Así, tanto *Muza* como *Juana de Nápoles* proponen una discusión crítica sobre la figura del extranjero y lo representan acentuando sus rasgos de completa «exogeneidad» en un territorio que jamás será propio. Asimismo, lo evidencian a través de las estrategias que estos personajes intentan establecer luego de traspasar la frontera que los separa de su lugar originario (Hungria y Arabia), exhibiendo cómo luego del cruce fronterizo estos extranjeros pretenden apropiarse de la nueva territorialidad (Nápoles y Mérida) pero sin adaptarse a sus lógicas de funcionamiento y, por tal, pretenden borrar de raíz los acuerdos y reglas preestablecidos, deviniendo en esos mismos gestos –ante la mirada de los integrantes de esas comunidades– como usurpadores y, más aún, en la figura emblemática del tirano.

Ante este panorama, las obras de Cuenca y Sanfuentes se preocupan por reacentuar la figura de los nativos, quienes son los encargados de reafirmar y defender los lazos que conforman la nación. Ellos levantarán nuevas fronteras, erosionarán el carácter de porosidad de este límite, y de este modo, determinarán y configurarán un nosotros (los nativos, la elite, la civilización) contra un ellos (los extranjeros, los bárbaros).

El enemigo en casa

Claudio Mamerto Cuenca, médico, poeta y escritor dramático argentino, perteneciente –en un principio– a las filas doctrinarias del General Juan Manuel de Rosas, escribió dos obras teatrales: *Don Tadeo* (1837) y *Muza* (1850). Si la primera, y como ya lo hemos desarrollado en trabajos anteriores (2010), exhibe el período de armonía entre los intelectuales argentinos de la Generación del 37 y el gobierno rosista, a la vez que se presenta como discurso que contribuyó a cimentar la sociabilidad postrevolucionaria, y a producir una nueva legitimidad política: la de la revolución, pero no la de las armas, sino la de las ideas, evidenciando así una voluntad de cambio no sólo política sino también estético-ideológica; su segunda obra se presenta como un manifiesto político en clara oposición al gobierno de Rosas, a la figura del Restaurador de las leyes, que en clara sintonía se corresponde con la mayoría de los textos dramáticos producidos durante el período 1837-1852 y denominados por la crítica académica como teatro de intertexto romántico, fase de politización y crítica (PELLETTIERI, RODRÍGUEZ, 2005).

Esta obra inconclusa de Cuenca situada en la ciudad española de Mérida en el año 712, narra las venturas y desventuras que Egilona, la esposa del fallecido rey de España, Rodrigo, debe transitar a fin de no perder su patria en manos del reciente conquistador: el emir Muza. Cuenca retoma un personaje y un hecho histórico: al caudillo árabe Musa ibn Nusair, quien conquistó esta ciudad luego de 14 meses de resistencia por parte de sus habitantes y, posteriormente, ésta se convirtió en capital de la Cora de Mérida. A partir de procedimientos melodramáticos, aunque relativizados, y románticos, los personajes se estructuran en pares de opuestos: aquellos que están del bando de la nobleza goda y aquellos que son sus opositores y detractores: la dinastía árabe. El tema de oriente es claro en el texto de Cuenca, ya la crítica especializada lo ha analizado y ha señalado que, al igual que en otras textualidades del período como *El cruzado* de José Mármol o *Atar Gull* de Lucio V. Mansilla, las referencias al orientalismo son utilizadas como metáforas para referirse al despotismo del gobierno de Rosas. Así lo señala RODRÍGUEZ (2005: 321):

Mientras *El cruzado* funcionaba como una metáfora del país, *Muza* puede ser leído en términos alegóricos: el uso del vocabulario del republicanismo (las referencias a la tiranía, al despotismo, a la esclavitud, a las cadenas, la utilización del lexema *barbarie* para referirse a los infieles, o la mención de los tópicos de la época, como por ejemplo la idea de que la derrota se produce a causa de los conflictos internos del bando opositor al tirano...

No es nuestra intención seguir profundizando en el tema de oriente sino problematizar sobre la oposición que se produce en un mismo territorio a partir del ingreso del extranjero y cómo estas pugnas configuran y se asocian a la concepción de nación que tanto Cuenca como Sanfuentes evidencian en sus obras. Creemos que es a partir de este cuerpo externo, que ingresa

y pretende romper los lazos de una comunidad, que estos letrados latinoamericanos enuncian sus doctrinas, forjan y reafirma su propio ideario político.

Por su parte, el texto chileno de Salvador Sanfuentes –poeta, abogado y político que escribió no sólo textos literarios y dramáticos sino también artículos periodísticos– pone en escena la historia de Juana de Nápoles, casada con Andrés, rey de Hungría, y que gobierna en territorio italiano por designio papal. En esta obra, Sanfuentes se centra en la evidenciación de las oposiciones que se plantean en torno a la figura bárbara de Andrés (correlacionando esa imagen con un determinismo geográfico, propio de quien habita en las montañas y la vida salvaje, según el propio texto) y la vida civilizada de la corte de Nápoles. Sin embargo, la vida «civilizada» de la corte es expuesta por Sanfuentes desde su frivolidad y su capricho «rasgo que debidamente acompañado del terror (su compañero inseparable) distingue, según Monstesquieu, al despotismo» (RODRÍGUEZ, 2007: 143). Tanto Juana como los cortesanos que la rodean quieren impedir el poderío de Andrés, para ello ponen en funcionamiento un conjunto de tácticas que les permitirán, en primer lugar, engañarlo, difamarlo y posteriormente darle muerte.

Ahora bien, haciendo referencia a los personajes principales masculinos de ambos textos, Muza y Andrés, ellos no sólo coinciden en su condición de extranjería sino que también en las formas de gobierno que utilizan: ellos intenta hacer valer su ley desde lógicas de funcionamientos opuestas a la corte goda, en el caso del texto de Cuenca, y la corte napolitana, en el caso de Sanfuentes. Asimismo, estos tiranos extranjeros coinciden en proponer una relativización de su «barbarie» (en los dos sentidos del término, el no civilizado y el extranjero) a través del uso del componente amoroso: intentan establecer lazos amorosos con los representantes de dichas cortes: Egilona, la reina de España y Francisca, una cortesana napolitana. Pero dichas uniones se presentan como imposibles y responden a una misma idea vectora: la de conservación de la nobleza originaria y, sinecdóticamente, la concepción de la nación como una comunidad que no sólo comparte un espacio geográfico sino también, una cultura y un mismo origen.

Si tenemos presente el momento histórico en el cual estos letrados chileno y argentino escriben, nos encontramos en una coyuntura en la cual el concepto de nación retoma al punto de discusión. Si, en un primer momento la categoría de nación era pensada en términos políticos y «la ecuación nación=estado=pueblo implicaba la existencia de un territorio definido y de una multiplicidad de otros estados-naciones conformados de manera semejante» (SÁBATO, 1991: 30); esas concepciones, ya promediando la mitad del siglo XIX, se problematizan hasta alcanzar su punto cumbre hacia 1880, período en el cual se deja de pensar la nación como equivalente a las fronteras estatales, sino que comienzan a entrar en juego otros factores distintivos que demarcarán los rasgos constitutivos de una nación. Desde la propuesta textual de nuestros letrados chileno y argentino, es evidente que ni Muza ni Andrés responden a esos paradigmas de nación. Ellos son los representantes de la otredad y que como tal deben ser derrocados, se debe evitar la mezcla con ellos porque no conforman el «nosotros», y sobre todo, porque han traspasado la línea que divide ese nosotros del «ellos». Así lo afirma BAUMAN (2007): «los extranjeros se resisten a aceptar esa división; podríamos decir que lo que no aceptan es la oposición misma: no aceptan divisiones de ningún tipo, límites que los alejen y, por lo tanto, tampoco la claridad del mundo social que resulta de todo ello.» En este sentido, por mostrar la grieta de ese límite, por exhibir la porosidad de la frontera que divide no sólo lo espacial sino lo cultural, estos sujetos son considerados peligrosos puesto que ponen en entre dicho la supuesta seguridad y armonía del cosmos conocido.

Por tal motivo, estos personajes principales son extranjeros pero también son enemigos puesto que no existe en los grupos que los circundan aquello que GOFFMAN (2007) denominó «distracción cortés» que consiste en simular que no se ve ni se oye al otro, que no les importa lo que los ellos hacen. No hay en la corte goda ni en la napolitana de Cuenca y Sanfuentes, respectivamente, esa posibilidad de disimulo puesto que ni Andrés ni Muza pretenden adaptarse a sus reglas y normas preestablecidas (tampoco a la religión, en el caso de Muza), muy por el contrario, quieren postular nuevas formas de organización políticas y religiosas. Asimismo, son sujetos que traspasaron fronteras, son cuerpos que se han desplazado de un territorio a otro sin

poder reterritorializarse en la nueva geografía y la única forma «temporal», «provisoria» de sujetarse a un cuerpo social es mediante la tiranía, y en el caso de Andrés, además, mediante la feminización y trivialización de su oponente: la corte napolitana. Porque ante los rasgos de rudeza, masculinidad, fuerza y «sencillez» que exhibe el personaje de Andrés, la corte se presenta desde su costado más banal, más lisonjero, pero que se sabe portadora de los saberes «civilizados» (la poesía) puesto que su geografía es propicia para tal actividad y no como en las tierras de Hungría, en donde sus habitantes -según Artusio- «sólo entienden de perseguir jabalíes» (SANFUENTES: 148). Como vemos, un fuerte determinismo geográfico se hace presente en el texto de Sanfuentes, elemento que no sólo le permite la distinción entre los opuestos, sino también filtrar su crítica hacia sus propios compatriotas románticos.

Ante esta situación de ruptura que tanto Andrés como Muza inscriben, la corte banal napolitana de Sanfuentes, como la corte goda de Cuenca funcionan como reaseguradores de los lazos de la nación y son los portadores de los discursos que reafirman los lemas patria y pueblo. Porque ante la presencia extranjera, se refunden como comunidad política y religiosa «legítima» que pretende erradicar al enemigo, sin conciliación, sin acuerdo, sin síntesis posible. Además, estos representantes de la comunidad son capaces de morir por la patria antes que entregarla a manos extranjeras. Así lo dice Bermudo, Grande de España en la obra *Muza*: «No, prefiero perecer con heroísmo al filo del hierro mismo que á España hiere, primero que trocar el islamismo por la cruz del redentor y eternamente gemir. Y mis horas maldecir sin libertad, sin honor. Vivir así no es vivir!... Libre nací, libre acabo» (CUENCA: 669).

Ahora bien, ¿qué lleva a los miembros de estas comunidades imaginadas a dar su vida por la nación, morir por esas invenciones? Siguiendo a Benedict ANDERSON (203), contestamos: «el hecho de morir por la patria supone una grandeza moral» y es la idea que «del sacrificio final solo llega con una idea de pureza, a través de la fatalidad». Es decir, se hace presente un ideal de pureza, una conciencia moral y social que son los preceptos que van a acompañar a estas obras dramáticas, que en sintonía con el pensamiento romántico latinoamericano de la época, se preocupa por la representación del espacio geográfico a la vez que de los cruces que los sujetos móviles realizan en él con el fin de proponer un relato que aboga por la idea de «original», de morada natural, pero claro está, partiendo de una elite culta. En síntesis, tanto en el texto dramático chileno como en el argentino, encontramos que las identidades nacionales, parafraseando a LUDMER (1994: 12), no se construye en el movimiento, en el flujo, en los cruces, en otras subjetividades alternativas, móviles y migrantes, que eluden las redes topográficas, sino por el contrario, se fija en un territorio, en una lengua y, sobre todo, en una misma cultura.

Bibliografía

- ~ANDERSON, Benedict, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Española, 2007.
- ~BAUMAN, Zygmunt, MAY, Tim, *Pensando sociológicamente*, Buenos Aires, Nueva visión, 2007.
- ~CUENCA, Claudio Mamerto, «Muza», *Orígenes del Teatro Nacional*, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Literatura Argentina. Sección Documentos, Tomo II, N° 4. Buenos Aires, Imprenta de la Universidad, 1926, pp. 365-679.
- ~CLEMENTI, Hebe, *La frontera en América. Una clave interpretativa de la historia americana*, Buenos Aires, Leviatan, 1987.
- ~FERNÁNDEZ BRAVO, Álvaro, *Literatura y Frontera. Procesos de territorialización en las culturas argentina y chilena del siglo XIX*. Buenos Aires. Editorial Sudamericana. Universidad de San Andrés, 1999.
- ~GRAMUGLIO, María Teresa, «La persistencia del nacionalismo», *Punto de vista. Revista de cultura*, N° 50, noviembre, Buenos Aires, 1994, pp. 23-27.
- ~HALL, Edward, *La dimensión oculta*, México, Siglo XXI, 1986.
- ~SÁBATO, Hilda, «¿Qué es una nación?», *Punto de vista. Revista de cultura*, N° 41, diciembre, Buenos Aires, 1991, pp. 29-34.

- ~LUDMER, Josefina, «El coloquio de Yale: máquinas de leer fin de siglo», En J. LUDMER (Comp.), *Las culturas de fin de siglo en América Latina*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1994, pp. 7-24.
- ~NOGUERA, Lía, «Cruces y desplazamientos culturales y geográficos en el teatro de intertexto romántico: *Don Tadeo* (1837) de Claudio Mamerto Cuenca», 2010, en prensa.
- ~PELLETTIERI, Osvaldo, *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El período de la constitución (1700-1884)*, Buenos Aires, Galerna, 2005.
- ~RODRÍGUEZ, Martín, «El drama romántico», *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El período de la constitución (1700-1884)*, Buenos Aires, Galerna, 2005, pp. 305- 328.
- «Civilización y barbarie en el teatro de intertexto romántico: primeras aproximaciones a su estudio», en O. PELLETTIERI (Edit.), *Huellas escénicas*, Buenos Aires, Galerna, 2007, pp. 139-146.
- ~SÁBATO, Hilda, ¿Qué es una nación?, *Revista Punto de Vista*, año XV, N° 41, diciembre 1991, pp. 29-34.

De viajes y enigmas. *Mongólia* de Bernardo Carvalho y *L'énigme du retour* de Dany Laferrière

Graciela Ortiz

Facultad de Humanidades y Artes. UNR

En el presente trabajo me propongo poner en relación los diferentes géneros textuales que entran las novelas, *Mongólia* (2003) del escritor brasileño Bernardo Carvalho y *L'énigme du retour* (2009) del escritor francófono Dany Laferrière, con los enigmas planteados en y por dichos relatos.

La novela *Mongólia* se construye a partir de diarios de viaje que, desde el punto de vista de la enunciación, y en esto responden a una característica del género, están escritos en primera persona, como apuntes de las experiencias vividas a lo largo de las jornadas de los viajes emprendidos. Dicho registro, en su sucesividad cronológica y espacial señalan, por lo general, el intento del sujeto por ordenar y conservar lo que, a veces, no es más que un tumulto de impresiones en el momento de la percepción. En *L'énigme du retour* el narrador menciona en reiteradas ocasiones una libreta, «Une feuille tombe de l'arbre / sur le carnet où / je note ces impressions» (146) y más adelante, « Mon carnet noir à portée de main où je continue à noter tout ce qui bouge autour de moi» (209), en donde toma apuntes de lo que acontece en su entorno, notas en las que se pone de relieve no sólo la inmediatez entre la percepción y su registro, sino también la brevedad, como si la escritura coagulara las percepciones en imágenes sintéticas y sugerentes próximas a las de los haikus.

Dany Laferrière afirma que siempre escribe sobre sí mismo. Si en una de sus últimas novelas *Je suis un écrivain japonais* (2008) toma cierta distancia ironizando sobre cuestiones identitarias, vemos que en *Énigme du retour* vuelve más intensamente al registro de lo personal al relatar el regreso que emprende a Haití, después de un largo exilio, para anunciar a su madre, que siempre permaneció en Port-au-Prince, el fallecimiento del marido, exiliado también desde hacía décadas. Se trata entonces de un retorno, entorno a la figura del padre, a sus raíces, a un entierro simbólico. De Montreal, ciudad a la que fue a vivir cuando se exilió, del frío del norte regresa al sur, al país del calor. Entre ambos espacios y memorias, en principio antagónicos, el escritor configura su novela. El hecho de que aparezca en el título de la novela, la palabra «enigma» nos crea la expectativa, como lectores, de encontrar una resolución a lo planteado como incógnita. Ahora bien, con sólo abrir el libro, identificado en la tapa como novela, y recorrer a vuelo de pájaro sus páginas, comprobamos que la propia textualidad sugiere otro enigma, o problematiza por lo menos el género textual novela, al ver entremezclarse secuencias narrativas con estrofas escritas en versos libres.

Entremos en *L'énigme du retour* a través del epígrafe, tomado del libro de Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, libro que acompaña al narrador, que podríamos denominar narrador-poeta, no sólo en los 33 años de exilio, como él mismo lo menciona, sino también en gran parte del viaje de regreso que cuenta en esta novela. Laferrière cita el verso que se repite de manera lancinante en el texto de Césaire «Au bout du petit matin...», suerte de mantra que enuncia y anuncia el retorno y el nacimiento de una nueva esperanza.

Dominique Combe en el estudio que hace de *Cahier d'un retour au pays natal* de Césaire, afirma que por un lado, la palabra «cuaderno» parece evitar cualquier caracterización de género, por otro lado, la originalidad de este texto, emparentado con *Une Saison en enfer* de Rimbaud, radicaría en unir poesía y prosa. Si en el inicio predomina la prosa, de a poco los versos se introducen y al final, los fragmentos de prosa están encerrados por un marco versificado

dominante, de manera tal que la dimensión poética gana luego la partida. En *Énigme du retour*, por el contrario, la estructura versificada prevalece a lo largo de todo el texto. Dos secciones lo organizan: «Lents préparatifs de départ» y «Le retour», ésta última mucho más extensa, dividida en una multiplicidad de capítulos o partes de longitud variable, todas identificadas con títulos. Los 33 años de ausencia y de adaptación al país de invierno, obligaron al exiliado a desprenderse de cosas, «Je suis conscient d'être dans un monde/ à l'opposé du mien./ Le feu du sud croissant/la glace du nord/fait une mer tempérée de larmes» (17). Estrofa que condensa los efectos de vivir en la antinomia fuego/hielo en la bellísima figura «un mar temperado de lágrimas». Sin embargo, tantos años de permanencia lo llevan a constatar, en el momento de alejarse de Montreal en avión rumbo a Haití, que «Aujourd'hui la glace m'habite / presque autant que le feu» (78) cerrando así la primera parte «Les préparatifs du départ», balance que abre a «Le retour». El sustantivo «regreso» alude, de hecho, a la acción de regresar que podríamos considerar, en este caso y en tanto gesto de pisar la tierra natal, como un acción puntual. Sin embargo, comparando ambas partes, la extensión y los innumerables fragmentos que componen «Le retour» son como caminos y paradas que nos llevan siguiendo el lento deambular del poeta narrador por su tierra natal.

Regresar implica entre otras cosas reaprender aquello que, más que olvidado, está como congelado en la memoria para poder sobrevivir en el frío del exilio. Regresar es sentirse también extranjero, «Cela fait si longtemps que je ne / fais pas partie d'un tel paysage» y lo toman como extranjero, hasta el diariero quiere venderle a precio de turista el diario. El camino que decide emprender pasa por lo sensorial, «Je ne veux plus penser. / Simplement voir, entendre et sentir. / Et tout noter avant de perdre la tête, / intoxiqué par cette explosion de couleurs / d'odeurs et de saveurs tropicales». Es a través de la aprehensión de las pequeñas cosas que lo rodean que podrá, más que incorporar ese espacio que le pertenecía, reconciliar los tiempos, pues siente que «Je navigue dans deux temps» (181). Por otra parte, no puede olvidar Montreal, a punto tal que imagina crear malentendidos jugando con los deícticos y hace correr el rumor que se volvió a vivir «là-bas» sin aclarar dónde, así en Montreal piensan que está en Port-au-Prince y lo contrario también. En realidad dice al final «La mort serait de n'être plus / dans aucune de ces deux villes» (130).

El epígrafe de la novela *Mongólia* está tomado del cuento «Un mensaje del emperador» de Kafka en donde se alude al laberinto como espacio que permanentemente se prolonga volviendo interminable, no sólo la extensión a recorrer, sino también el tiempo que insume el hacerlo, tornando ímproba la tarea de llegar a la meta. La novela de Carvalho está estructurada según juegos de desvíos permanentes que multiplican y confunden los caminos como en un laberinto.

La novela relata el viaje que un diplomático brasileño destinado en China, emprende por Mongolia, para llevar a cabo la misión de buscar a un fotógrafo de su misma nacionalidad, perdido en aquella región. Si se identifica en la tapa como novela, en realidad, el relato se funda en tres diarios de viaje: dos escritos por el fotógrafo, y uno por el diplomático, redactados en el tiempo que permanecieron en Mongolia. Al cabo de la misión, que le había sido encargada por el cónsul brasileño en China, el diplomático deja los diarios de viaje al cónsul y parte sin siquiera despedirse. Pasados los años, ya jubilado, al enterarse de la muerte del diplomático, el ex cónsul retoma los diarios recibidos, para intentar dilucidar ciertas cuestiones que le resultaban inexplicables: por un lado, comprender por qué el diplomático, que había aceptado la misión de buscar al fotógrafo, cuando lee el expediente con los datos de éste, se rehusa a ir y él, como su superior, debe obligarlo a cumplir con la misión encomendada. Por otro lado, quiere también entender las causas que llevaron al diplomático a abandonar, de buenas a primera, y poco tiempo después de haber terminado la misión en Mongolia, una exitosa carrera en el servicio exterior. Finalmente, y no es un dato menor, este personaje manifiesta que siempre había querido ser escritor. Basándose entonces en la lectura de los diarios, escribe el relato que leemos, en donde se alternan las voces de tres enunciadores, la del fotógrafo, la del diplomático y la del propio narrador identificados en el texto con tres tipografías diferentes.

Si registrar y dar un orden a las propias vivencias es lo que hacen los diarios de viajes, para el ex-cónsul, dar un orden a los acontecimientos vividos por los otros para encontrar las respuestas buscadas, lo lleva a confrontar los tres diarios. Los dos escritos por el fotógrafo registran, el primero, el viaje por el desierto para fotografiar a los criadores de renos; el segundo, el arriesgado viaje que emprende, peligroso por la llegada del invierno. Cuando el fotógrafo desaparece, los diarios quedan en poder del guía que lo acompañaba. El diplomático, que va tras los pasos del fotógrafo desaparecido, escribe también un diario que, en realidad, parecía ser una larga carta dirigida a la esposa, y que sin embargo, el ex-cónsul, en sus nuevas funciones de narrador, considera en un momento que, en realidad, se la había dirigido a él. Construye el narrador un relato que avanza y retrocede a los saltos dado que él mismo va saltando en su lectura-(re)escritura de un diario a otro, «Escrevi este texto em sete dias, do dia seguinte ao enterro até ontem à noite» (182) dice al final. A su vez, este movimiento es puesto en abismo, pues es también lo que hace el diplomático que escribe su diario mientras lee, y cita textualmente muchas veces, el diario del fotógrafo. Si separar y diferenciar son operaciones lógicas tendientes a comprender, parecieran no ser las acciones que organizan el relato que leemos, por el contrario, movilizados por el narrador y su lectura, los diarios se entrecruzan de tal manera que se

constituyen en laberintos textuales, suerte de duplicación no sólo del desierto laberíntico en el cual están perdidos los brasileños, sino también del laberinto kafkiano aludido en el epígrafe.

En ambos textos los enigmas están relacionados con cuestiones identitarias. En *Enigme*, el poeta narrador retorna para el entierro simbólico del padre. La figura del padre, ese hombre desconocido que había partido al exilio cuando él era un niño, está presente en la novela relacionada con la figura de Césaire, y la lectura del *Cahier*, libro que como ya mencionamos lo acompañó en todo el exilio y al que vuelve permanentemente en el texto que nos ocupa. La búsqueda por sentir que realmente regresó a su tierra natal, lo lleva a emprender un viaje, en compañía de su sobrino, por el interior de Haití, casi sin rumbo, pues reconoce que su vida va en zigzag desde el llamado anunciando la muerte «d'un homme dont l'absence m'a modelé» y se deja llevar pues sabe que «les détours ne sont pas vains. / Quand on ne connaît pas où l'on va / tous les chemins sont bons» (172). Así, andando, atravesando geografías diversas, alejándose de la ciudad para adentrarse en un Haití lleno de contrastes, se aproxima al lugar en donde nació el padre. Sin embargo, antes de llegar, se despide de su sobrino y se desprende, real y simbólicamente, del libro de Césaire, que coloca calladamente en la mochila del sobrino.

En *Mongolia* la figura del padre no aparece sino al final del libro. El narrador, que dice casi al final de la novela no haber sido sino el compaginador de los diarios del diplomático y del fotógrafo, termina con el fin del diario del diplomático, que acaba su relato cuando está regresando en un avión junto con el fotógrafo, marcando el fin de la misión que culmina con éxito. Sin embargo, ese fin no responde a los interrogantes que lo llevaron a escribir. Es en un agregado que se revela el enigma, en una tercera sección, muy breve, de tan sólo 4 páginas, cuyo título «O Rio de Janeiro» señala un desplazamiento espacial abrupto, de la lejana China a Rio de Janeiro. En ese suplemento, en donde se silencian las otras dos voces y aparece sólo la del narrador, con algo de teatralidad, se devela el enigma que no había sido resuelto y allí es donde entra la figura del padre ausente, el diplomático había rehusado la misión pues el fotógrafo era su medio hermano, él era el bastardo nunca reconocido por el padre; padre innominado, cuya borradura alcanza también los nombres de los personajes, sólo los guías mongoles tienen nombre, pues el fotógrafo como el diplomático son identificados según los apodosos que aquellos les dan. El diplomático es el Occidental y al fotógrafo le dicen «*Buruu nomton* – aquele que não segue os costumes e não cumpre as regras, o que vocês chamam de desajustado no Ocidente» (61).

En *Énigme* hay por el contrario hay una duplicación de nombres, el escritor se llama como el padre, Windsor Laferrière, y el hijo de la hermana, su sobrino, lo llaman Dany como él, le ponen el nombre pues no sabían si él iba a regresar del exilio, duplicación que podemos entender como persistencia de los lazos familiares y a la vez como resistencia ante las múltiples pérdidas provocadas por los exilios forzados por las dictaduras sangrientas de los Duvalier que dominaron Haití por largos años.

Si *Énigme du retour* puede leerse como un viaje en el espacio, es por sobre todo un viaje en el tiempo, pues «.. l'exil du temps est plus impitoyable / que celui de l'espace» (77) a punto tal que «Entre le voyage et le retour/se trouve coïncé/ce temps pourri/qui peut pousser à la folie». El regreso se dibuja como un aprendizaje pues, a pesar de estar en Port-au-Prince, «C'est pas si facile que cela / d'être au même endroit / que son corps». Su retorno es entonces un proceso que muestra su permanente devenir en las huellas impresas en y desde el presente, en tanto tiempo verbal en el que se configura el texto, pues tanto los fragmentos poéticos como los narrativos están enunciados en tiempo presente, de tal manera que acompañamos al narrador en esa sucesividad de transformaciones que van ocurriendo ante nuestros ojos. En el presente siempre actualizado de la lectura, acompañamos al poeta en el refugio final, pues los desvíos lo conducen a un lugar llamado «Les Abricots» que según las creencias de los indios caribes, era el paraíso de las almas. Allí, en medio de la naturaleza pródiga, en un espacio anterior a la colonización, en un tiempo sin estaciones, ni invierno ni verano, ni norte ni sur encuentra «La vie sphérique enfin...» y desde el todavía presente afirma, «Je me vois ainsi dans la gueule du temps» (me veo en las fauces del tiempo) hasta alejarse no sólo en el tiempo sino también por el punto de vista: «On me

vit sourire.. Comme l'enfant que je fus» (me vieron sonreír ... como el niño que fui), tiempo de la infancia recobrado que marca «LA FIN DU VOYAGE» (300). Todo el movimiento de escritura de Laferrière, fundado en el presente en el cual, al final se reconcilian los tiempos y los espacios personales que lo configuran, reafirma el enigmático regreso en la palabra poética.

En la novela de Carvalho, si por un lado hay una resolución del enigma, -por qué el diplomático se rehusaba a realizar la misión-, por otro, el narrador, que dice en las páginas finales que se limitó a transcribir o parafrasear los diarios, en realidad no hace sino presentarnos un relato en donde los diarios son intervenidos, operados, interpretados por él, que duda, que recorta, que se siente burlado, que nos escamotea de alguna manera los «originales» dándonos su interpretación, obsesionado por la búsqueda de una respuesta, y también, cómo no, por su deseo de ser escritor.

Bibliografía

- ~LAFERRIERE, Dany, *L'énigme du retour*, Paris, Grasset, 2009.
- ~CARVALHO, Bernardo, *Mongólia*, São Paulo, Companhia das Letras, 2005 (1.^a ed. 2003).
- ~COMBE, Dominique, *Aimé Césaire*, «Cahier d'un retour au pays natal», Paris, PUF, 1993.

La vuelta al origen: la estética de lo humilde en el *Poema Paradisiaco* de Gabriele d'Annunzio

Yanina Pascual

Universidad Nacional del Sur

El *Poema Paradisiaco* (1893) constituye, dentro de la obra poética dannunziana, una colección del todo diferente desde su estética a los anteriores poemarios de Gabriele d'Annunzio. Desde el léxico, hasta los motivos presentes en sus textos, este volumen se recorta de la totalidad de la poesía anteriormente compuesta por el escritor italiano como un conjunto de textos de carácter intimista, que propone un retorno a la infancia, a la naturaleza, al origen, al nido materno.

En posible pensar –y es la hipótesis que planteamos en este trabajo– que este anhelo estaría manifestando el dolor por la pérdida, por parte de los artistas, de aquel lugar de privilegio que ocuparon en algún momento dentro del campo intelectual: la vuelta al origen se configuraría dentro de la obra d'annunziana como lugar del cual resguardarse de los cambios sociales que desterraron a los intelectuales y a su arte de un espacio propio al que ya no pueden acceder, al espacio de poder.

El deseo de reintegrarse dentro de un espacio perdido en el cual el arte poseía un lugar privilegiado, se plasma en el *Poema Paradisiaco* no sólo a través de las temáticas de cada uno de los poemas, sino también en la estructura del texto, en relación con la metáfora del jardín como espacio cerrado, un aspecto que ha sido abordado por la crítica dannunziana (ABATE, 2007: 59)

Pero además, podríamos decir que es posible observar a nivel del estilo: el léxico utilizado, el modo coloquial, los temas sencillos y familiares, estarían mostrando a nivel de la palabra esta necesidad de regresar a las pequeñas cosas, a través de una estética despojada, humilde.

El modo de expresión cercano a lo coloquial, por otra parte, permite un acercamiento a otro aspecto interesante como es la imagen del poeta, la figura del artista que se intenta destacar en este volumen, así como en otras colecciones de poemas D'Annunzio proponía para el arte la figura del *artífice*, como aquel artista que cincela y pule la palabra poética, producto ésta de un trabajo, y no sólo de la inspiración (*Intermezzo di rime, L'Isottè*).

La estructura del *Poema Paradisiaco*, se conforma a partir de un prólogo seguido de tres partes (*Hortus Conclusus, Hortus Larvarum, Hortulus Animae*) y de un epílogo. Nos proponemos abordar los aspectos antes mencionados en algunos textos poéticos de la colección, concentrándonos en particular en una de las tres secciones que compone el libro: *Hortulus Animae*, que en su traducción al español significa «Jardincito del alma» (ABATE, 2007: 64). En ella podemos encontrar textos que se diferencian del resto por su tono menor y su sencillez, tanto en los temas como en la elección de los términos, replicando en la escritura la idea de «humildad» que recorre todo este conjunto.

Ya desde el título de la sección observamos el acento en el paisaje interior, un intento de refugiarse en lo íntimo y personal, tal vez para buscar allí aquello que no se encuentra afuera.

El poema inicial reproduce en su nombre el título de la sección, y a manera de poética ya declara en sus líneas la necesidad de retomar los caminos perdidos:

Ti sieno cari gli umili sentieri

Ove nel lungo oblió l'erba germoglia. Una pace verrà ne' tuoi pensieri nuova, e da te cadrá l'antica spoglia como cade dal' albero la foglia arida... (*Poema paradisiaco*: 505)

Los humildes senderos son aquellos que llevan a los recuerdos de infancia, a los momentos en que nos sentimos seguros y protegidos: D'Annunzio propone en su poesía, a través de un lenguaje que remite a lo natural y al recuerdo, y también al olvido, un retorno a un tiempo pasado en el cual el artista recupera su lugar de privilegio, aquel tiempo en el cual el arte, en íntima relación con la vida, es todo, a salvo del avance de la sociedad industrial. La infancia como metáfora, el nido materno como espacio resguardado del desgaste del tiempo, esto es, el sitio donde los intelectuales pueden diferenciarse como respuesta a la degradación y desprestigio del arte en la escena burguesa.

A diferencia de la mayoría de los textos poéticos dannunzianos en los cuales la diferenciación en el campo del arte se proyecta en la escritura a través de un lenguaje trabajado, estetizante, que remite a códigos estéticos clasicistas y medievales, tanto en los temas como en lo etimológico del uso de las palabras, en los poemas que son objeto de nuestro análisis, la diferenciación se establece a partir de un léxico que no remite a algo que no sea él mismo, despojado y en parte libre de simbologías complejas (sí aquellas que refieren a lo pequeño y a los orígenes), y al mismo tiempo, los motivos que recorren los textos son aquellos relacionados con la familia, con la naturaleza, o con personajes populares o sencillos.

La insistencia en recuperar la simplicidad y alegría de los tiempos pasados aparece en la repetición y conexión con otros poemas de la colección, como en «La buona voce»:

Ti sien dolci questi umili sentieri

Ancora qualche rosa é ne' rosai Sarà domani quel che non fu ieri. (*Poema paradisiaco*: 523)

Lo nuevo se halla en la figura de la hierba que crece y se disemina con nueva fuerza, renovando la naturaleza. El poeta avizora un futuro promisorio, un lugar en el que el arte vuelve a tener preponderancia y recupera su antiguo prestigio:

Non s'alza l'erba che il tuo piede preme? (*Poema paradisiaco*: 523)

«La buona voce» a su vez, tiende un puente hacia el próximo poema de la sección, que se titula justamente «L'erba». Las conexiones, las repeticiones, la inclusión de ciertas marcas de diálogo, el regreso a motivos ya citados, recorren todo el conjunto poético imitando así la prosa –y en cierta manera– lo que es propio de la oralidad, con un lenguaje claro:

Erba che il piede preme, o creatura

Umile de la terra, tu che nasci... (*Poema paradisiaco*: 524)

e nulla può distruggere quel seme...

–Pensa l'anima un carcere profondo ove l'erba germoglia umili in pace (*Poema paradisiaco*: 524)

En «Consolazione», las promesas del regreso anunciadas en «La buona voce», así como en otros poemas de la colección («Il buon messaggio») se cumplen: la esperanza de recuperar la pureza perdida y la inocencia puede entenderse como el intento de recuperación para el arte de un espacio alienado por el sistema de producción capitalista, que silencia la voz del artista y lo desplaza del campo de poder. El regreso a la sencillez de los «humildes senderos» tal vez nos haga avizorar un futuro menos hostil, y así recuperar las antiguas glorias reservadas al arte. El «hijo dilecto» vuelve al seno materno porque «nada está del todo destruido» (1995: 511). Es posible recuperar el lugar que el arte tenía en un tiempo pasado, algunos vestigios de aquellas épocas quedan, aunque ya se desvanecen:

Vieni; usciamo. Il giardino abbandonato

Serba ancora per noi qualche sentiero Ti diró come sia dolce il mistero Che vela certe cose del passato.

Ancora qualche rosa é ne' rosai,

Ancora qualche timida erba odora. Nel' abbandono il caro luogo ancora Sorriderá, se tu sorriderai. (1995: 510)

Nada es como antes, pero aún hay esperanzas: «Tanto accadrá, ben che non sia d'aprile». Otra vez, como en los poemas anteriores, la imagen de la naturaleza que renueva la vida, aparece aquí desplegada a través del léxico, conformando así un amplio campo semántico: giardino, rosai, erba, odora, sole, rifiorire, fiorisse, primavera, que alude al resurgir de la pureza del alma: es el tiempo de volver a las cosas simples, aquellas que nos eran importantes en la infancia tan lejana. El artista puede aún reencontrar su lugar, pero su obra se verá atravesada de aires nuevos: el poeta compone en «un antico metro», pero «con una grazia che sia vaga e negletta alquanto» y «tutto sará come al tempo lontano» (1995: 513). Es el momento de retomar antiguos caminos y músicas olvidadas, pero otorgando a la ejecución de esos sonidos un matiz diferente y revitalizado. Ya se alejan las viejas tristezas, la enfermedad del alma: es la nueva poesía y es un artista también diferente.

Sogniamo, pi ch'é tempo di sognare.

Sorridiamo. É la nostra primavera,

questa. A casa, piú tardi, verso sera,

vo' riaprire il cembalo e sonare.

Quanto ha dormito, il cembalo! Mancava,

allora, qualche corda; qualche corda

ancora manca. (1995: 512)

De esta forma el poema parece rescatar una estética de la sencillez, que vuelve a los recursos consagrados, pero con un énfasis en un lenguaje cotidiano. La búsqueda entonces, el retorno al hogar materno, implica al mismo tiempo que la palabra sea consonante con dicho objetivo: los poemas antes citados, como muchos otros de esta colección, expresan el deseo de refugio en un tiempo primero en el cual nos sentíamos amparados precisamente con un lenguaje despojado de sentidos oscuros. Forma y contenido, la palabra dannunziana lleva en sí misma el mensaje del renacimiento.

El motivo de la purificación y del regreso al origen, recorre, en realidad, gran parte de la obra dannunziana, aunque con distintos matices: en *Intermezzo di rime* la enfermedad y corrupción del alma hallará esperanza; el mar se constituirá en varios poemas como el espacio de regeneración de la pureza perdida, a través del símbolo de la «isla». Este motivo, y el camino de retorno a un estado ideal, también aparece en *L'Isottèo*: allí la figura de la mujer es la que representa el refugio de la belleza en el arte, la isla de Isolda rodeada de las aguas del río *Latamone* es aquí el lugar de purificación, de recuperación de la belleza artística. La vía de salvación proviene de la naturaleza, de la mujer, del hogar materno, del arte: es posible rescatar los valores que se han perdido en un mundo degradado y enfermo, en el cual la obra y el artista se vuelven parte de una industria y un mercado. Desde esta perspectiva, el *Poema paradisiaco* constituye un eslabón más dentro de la vasta obra poética de D'Annunzio, en el camino hacia la recuperación y renovación de «i vecchi lauri» para el arte (ABATE, 2007: 65). En este mismo

sentido, es posible observar en el poema «L'esempio» presente en el epílogo, la figura del viejo que con su laboriosidad simboliza la fuerza y el trabajo necesarios al poeta para recuperar su lugar como «artesano» de la palabra¹.

En el mismo texto, es interesante la construcción del estilo a partir de un vocabulario sencillo y la incorporación del diálogo y las repeticiones propios de la oralidad:

Seguitó per i campi. Erano vasti
i campi. A quando a quando, di lontano
io lo vedeva chinarsi, rilevarsi.
Né mai restava da l'affaticarsi per la sua via, quel veglio! E tu, mia mano,
quale forma prostrata sollevasti?
(1995: 549)

Podríamos pensar que el trabajo con la lengua más cercana a lo coloquial y más sencilla nos remite a la poesía de los crepusculares y a sus textos de rechazo a una poética estetizante como la que proponía D'Annunzio. La crítica destaca en algunos casos esta relación, a pesar de que las funciones y los motivos de la escritura no sean los mismos (LORENZINI, 1993: 31; SQUAROTTI, 1976: 35) y que esto no implique directamente plantear aquí el caso de D'Annunzio como precursor de aquellos².

Cabe destacar en relación con los motivos y el léxico utilizado en el *Poema paradisiaco*. Las diferencias notables con el resto de la obra de D'Annunzio, y aún de los poemas seleccionados en este trabajo con respecto al resto de la colección. El poema «La parola» perteneciente al epílogo del volumen y que continúa a «L'esempio» de hecho destaca el valor de la palabra poética en un sentido opuesto al que aquí queremos destacar, como cosa misteriosa, de cierta profundidad y oscuridad que sólo el poeta puede develar:

Parola che l'amor da la rotonda bocca mi versa come unguenti e odori; Parola che da l'odio irrompi fuori fischiando come sasso da la fionda;

sola virtù che da la carne inmonda alzi gli spirti e inebri di fulgori; o seme indistruttibile ne' cuori, Parola, o cosa mistica e profonda. (1995: 550)

Como en el resto de los textos abordados aquí, se puede observar el significado de la palabra en tanto portadora de la salvación: ese es el lugar del arte, aquel que nunca debería haberse perdido. Sin embargo, esta palabra aparece dotada de una esencia profunda, de un lado oscuro, que creemos no es el mismo que el que analizamos en los poemas anteriores. Acaso «La parola» se suma a la gran cantidad de textos dannunzianos de los cuales se puede rescatar la imagen de un poeta elevado, único entre la multitud, capaz de captar la esencia profunda de las cosas y de descubrirla al mundo; es este el caso de este pequeño conjunto de textos pertenecientes a la sección *Hortulus animae*? ¿Y si no es así, cuál es la imagen de escritor, la representación que de él se hace en dichos poemas? Es posible pensar que la representación del poeta en estos textos se aleja de aquella que propone al intelectual como un hombre superior al resto de los hombres, como decíamos, alguien capaz de llegar a descubrir y luego transmitir la esencia de las cosas; pareciera surgir de la lectura un poeta ligado a lo cotidiano y a las personas, popular, comprometido y dedicado a resignificar las experiencias cotidianas a través del arte. ¿Sería posible pensar en estos textos de D'annunzio y en la figura de escritor que propone como cercanos a lo popular?

En primer lugar, es necesario señalar que con el transcurso del tiempo, la obra de D'Annunzio sufrió cambios, tanto en los conceptos estéticos implicados como en el público lector al que estaba dirigida. Sus primeras obras, fueron dedicadas a las *élites* aristocráticas y alto-burguesas de la sociedad de esa época, y reflejaban el intento de lograr un lenguaje refinado y un

marcado esteticismo en la escritura. Desde los inicios de su carrera tuvo contacto con los ambientes literarios y aristocráticos, y fue, según Petronio, particularmente en el siglo XIX, «dandy, esteta y decadente» (1990:827). Es así que en la mayor parte de la obra de D'Annunzio recoge elementos de los códigos clasicista y medieval como forma de recuperar un pasado ya perdido de privilegio para el artista, a través de un estilo elegante, la utilización de un estilo trabajado a través del vocabulario erudito, el refinamiento en la palabra y la expresión.

Sin embargo, a lo largo de su carrera literaria construida en relación estrecha con su vida personal y cambiante en función de la época y el clima social, D'Annunzio hizo propios los cambios de rumbo sociales e hizo propia la máxima «O rinnovarsi, o morire» (1993: 17). Es decir, los nuevos tiempos en la sociedad industrial lo llevaron acaso a un acercamiento a las masas obreras en sus obras, aunque siempre desde un código estetizante (PETRONIO, 1990: 831). Es así como a finales de siglo «advirtió que la base social se había ampliado, que se había formado una platea más vasta y heterogénea, y empezó a dirigirse a ella» (1990: 827).

Por lo tanto, podríamos tomar estos poemas como un conjunto de textos que tal vez estarían anticipando un nuevo poeta, una nueva imagen más cercana a la sociedad; un modelo de poeta e intelectual que a través de su obra, no sólo reflexiona, sino que promueve la acción y se implica en ella. Otra etapa de su obra que coincidiría con sus intervenciones en la realidad política y social.

La obra y el pensamiento de D'Annunzio han ido evolucionando con los cambios sociales, y reiteradas veces la coherencia de estos cambios han sido cuestionados por la crítica. A pesar de ello, su obra sigue siendo hoy uno de los grandes testimonios de un fin de siglo complejo en el cual el arte se convirtió en refugio de gran cantidad de intelectuales amenazados por la degradación de su rol dentro de la sociedad industrial. En los textos abordados del *Poema paradisiaco*, se avizora un mundo y una sociedad nuevos: aquel en que el poeta por fin recupera el lugar que debería haber tenido siempre.

Bibliografía

- ~ABATE, Sandro, *El último humanista. Estudios sobre la poesía de Gabriele d'Annunzio: 1882-1893. Antología bilingüe*, Ediuns, Bahía Blanca, 2007.
- ~D'ANNUNZIO, Gabriele, *Versi d'amore*, Einaudi, Torino, 1995.
- ~LORENZINI, Niva, *D'Annunzio. Tra estetismo e superomismo: I romanzi della rosa e del giglio*, Palermo, Palumbo, 1993.
- ~MARTINELLI, Donatella, *Prefazione e note a Poema Paradisiaco*, Einaudi, Torino, 1995.
- ~PETRONIO, Giuseppe, *Historia de la literatura italiana*, Cátedra, Madrid, 1990.
- ~SQUAROTTI BARBERI, Giorgio, *Poesía e ideología borghese*, Napoli, Liguore Editore, 1976.

Notas

¹ Ver «Poema Paradisiaco», Prefazione e note di Donatella MARTINELLI, en D'ANNUNZIO, Gabriele, *Versi d'amore*, Einaudi, 1995.

² En relación al *Poema paradisiaco* sostiene LORENZINI (*Tra estetismo e superomismo: I romanzi della rosa e del giglio*, Palumbo, 1993) «...le tre sezioni Hortus conclusus, Hortus larvarum, Hortulus animae impostano i modi nuovi della scrittura poetica. Si allude alla tendenza alla narratività, al parlato, ai toni colloquiali, o direttamente al dialogo [...] Una mescolanza tra áulico e prosaico, ancor prima che Gozzano? Ma certo manca l'ironia di chi usa un lessico ibrido con intento dissacratorio: c'è semmai ancora attenzione al ritmo, alla parola, alla sua sonorità totalmente varia e sorprendente...» Ver también SQUAROTTI BARBERI, *Poesía e ideología borghese*, 1976, pp. 35-36.

La oralidad y lo popular en el diálogo entre el romancero español y los corridos mexicanos

María Elsa Patronelli

Instituto Superior de Formación Docente N.º 156

Introducción

La palabra dicha, oída, cantada o contada, nos atraviesa desde el origen de la humanidad, desde el primer arrullo o el primer grito.

Leyendas, cantares, rondas, proverbios, conforman la tradición de un pueblo que a través de la voz va constituyendo su memoria colectiva. Sin esa capacidad de narrar, y sin el encuentro narrador-oyente, los pueblos carecerían de imaginario, y las culturas, de raíces sustentadoras.

La oralidad posibilita una cultura dinámica y creativa; habilita un lugar de encuentro desde donde contar la historia, la otra historia, la no oficial, y se mezcla con la literatura escrita; ambas conviven en la memoria individual de forma armoniosa.

Lo tradicional y lo nuevo dialogan, y fusionados, dibujan de manera única e irrepetible el imaginario de un pueblo, a través de relatos que conforman la trama discursiva de la sociedad.

Arte instantáneo, inmediato, espontáneo y transparente, como caracterizara a la poesía oral Paul Zumthor, se expresa en múltiples variantes, de las que analizaremos dos: los romances españoles medievales, y los corridos mexicanos. Nuestro trabajo se centrará en destacar el cruce permanente entre ambas expresiones poéticas, misteriosa comunicación subterránea entre culturas, que siempre es apasionante develar.

Romances y corridos: la voz de todos

Diferentes épocas, diferentes contextos. Varían los nombres y los paisajes. Son iguales la entonación, el ritmo, el calor popular.

Menéndez Pidal señaló los rasgos distintivos de los romances españoles, desde los siglos XIV o XV hasta el siglo XX: creación colectiva, poesía abierta en continua renovación, pero que retiene a su vez, a través de los siglos, la memoria de hechos pasados.

El romance tradicional reverdece por la acción de cada uno de los seres que lo transmiten y conforman lo que se ha llamado el autor-legión. Para Zumthor, el oyente se convierte en un co-autor, ya que recrea para su propio uso el mundo de significados que escucha.

Los romances recitados y cantados por los soldados españoles en América, que luego circularían repartidos en pliegos impresos, siguieron el mismo proceso que en España; fueron apropiados por la memoria colectiva, y transformados por la imaginación poética de cada individuo.

Vicente Mendoza apunta que el corrido mexicano es un derivado directo del romance español. Señala que la forma más difundida de poesía narrativa en México, en la época de la colonia, fue el romance o corrido andaluz. Ambos tuvieron un tono épico en sus orígenes, que se fue diluyendo a medida que la temática revolucionaria fue desapareciendo, y comenzó a dar lugar a temas líricos y novelescos.

Otros autores, como Catherine Hèau y Aurelio González, reconocen la influencia del romance, pero marcan algunas diferencias entre ambos géneros. La primera supone que es el carácter oral de ambos lo que les da su aire de semejanza; González retoma la definición de Menéndez Pidal acerca de lo popular y lo tradicional, y define al corrido como la confluencia de ambos; la obra popular tiene un autor, de manera tal que todos pueden recitarla y recordarla, pero no modificarla. En tanto que lo tradicional remite a aquella obra «que se rehace en cada

repetición, que se refunde en cada una de sus variantes y se propaga en ondas de carácter colectivo...»¹

Romances y corridos son textos abiertos y sujetos a variaciones. Pertenecen a la misma familia de los géneros narrativo-musicales que caracterizan a toda cultura oral en cualquier sociedad; representan para sus miembros verdaderos archivos improvisados de la historia no oficial, y constituyen la memoria colectiva del grupo.

Recorreremos a continuación una serie de romances y corridos, para descubrir parentescos y similitudes, tanto temáticas como estructurales, y también rasgos diferenciadores.

De boca en boca y a través de los siglos y los mares

Para ejemplificar su carácter épico, compararemos en primer lugar dos romances del Cid, de la «Flor cuarta de romances», de Menéndez Pidal, con tres corridos de la Revolución Mexicana, que son, en palabras de Catherine Hèau, verdaderas muestras de solidaridad regional, y expresiones profundas del sentir de un pueblo. Hay allí una honda canción de gesta: la de los campesinos oprimidos que luchan por su tierra y por su libertad.

El Romance Primero, «De cómo el Cid vengó a su padre»², nos presenta un Cid muy joven, suponemos en los albores de la adolescencia: «Pensativo estaba el Cid / viéndose de pocos años...», pero ya resuelto en toda su bravura, a dejar bien en alto el nombre y la honra de su padre. Este primer romance anticipa lo que será la figura del Cid: el héroe nacional por excelencia, el hombre que busca sobre todo justicia, el señor que defiende el honor de su casa y de su patria. Los versos «[...] no cura de su niñez, / que en el alma del hidalgo / el valor para crecer / no tiene en cuenta los años», pintan de cuerpo entero a ese Rodrigo Díaz que será el Campeador.

Leemos el corrido zapatista «Bola, en que el niño Emiliano Zapata promete a su padre que cuando sea grande, hará que los hacendados devuelvan las tierras al pueblo»³.

En este corrido anónimo, también el héroe es muy joven; es casi un niño: «-Aunque convertido en pequeña criatura / me tenga el tiempo traidor, / no ha de ser motivo mi corta estatura / para que en mí no haya honor». Es casi un niño, pero ya sabe de amarguras e injusticias, y ya lo destaca su sentido del honor. El niño Zapata, angustiado por el dolor de su padre humillado ante los poderosos, promete, altivo: «-Yo haré que devuelvan las tierras robadas / y se calme tu dolor, / es un juramento, no bravuconadas, / te doy palabra de honor».

Hay otro corrido muy similar, pero de autor (José Muñoz Cota)⁴. Curiosamente, respeta el octosílabo y su aire es más popular; el estilo llano y la lengua sencilla, sin el hipérbaton de la versión anterior. «[...] Zapata, el niño, no entiende / la injusticia del patrón. / ¿Cómo les quita la tierra, / cuando aquí siempre vivió?».

El niño en pocas palabras determina lo que será su destino: «Entonces dijo Zapata / con extraña decisión: / -Cuando sea grande, la tierra / se la quitaré al patrón».

Interesa remarcar una diferencia temática con el romance del Cid: mientras éste jura salvaguardar el honor de su padre, el mexicano sale en defensa no sólo del honor de su padre, sino de todo el pueblo sojuzgado.

Además hay algunas diferencias estructurales: en el romance predomina la narración que hilvana cronológicamente los hechos; asistimos a una escena, en la que el narrador presenta directamente al personaje, desde el primer verso: «Pensativo estaba el Cid / viéndose de pocos años...»; sólo habla Rodrigo, y esa escena es en sí misma una brevísima obra de teatro: hay una introducción, en la que Rodrigo se plantea la preocupación por su juventud y la consecuente dificultad para vengar a su padre; su decisión posterior, su monólogo, en el que le habla a la espada que usará para ejecutar la venganza, y la resolución final, rapidísima, en dos versos: [...] «que en espacio de una hora / mató al conde y fue vengado».

Muy distinta es la estructura de ambos corridos. En el anónimo, que consta de treinta y cuatro estrofas de cuatro versos de métrica variable, el cantor utiliza las ocho primeras estrofas para, en primera persona, dirigirse al público, lamentarse por la situación actual de pobreza e ignominia que vive el pueblo, y presentar al personaje del que hablará, Emiliano Zapata. Destaca la transmisión oral de su canto, y su carácter popular: «Por eso mi canto digo / en cualquier parte que estoy, / al pueblo que va conmigo, / porque con el pueblo voy». En las veinticuatro estrofas

siguientes se desarrolla la escena entre los Zapata, padre e hijo, con diálogo y acotaciones del narrador; aquí el padre admira dos virtudes en su hijo, la nobleza y el valor. En las dos últimas estrofas el poeta se despidе.

El corrido de autor, más breve, presenta una estructura bastante parecida. Aquí también el poeta destaca el carácter oral de su canto y la existencia de un público que lo está escuchando: «Vengo a cantarles, señores...». El cantor sabe que su recitado recorrerá las más lejanas tierras, y a través de él el pueblo conocerá mejor a su héroe; precisamente ese andar de boca en boca, atravesando campos y caseríos, formándose y deformándose con cada retransmisión, con cada nueva voz que lo cante, contribuirá a crear la leyenda. «Cuando las viejas platican / -cuento que el viento llevó-...» [...] «Cuida el pueblo su leyenda / con alfarero fervor. / La pule, la va puliendo, / la guarda en una canción. / Después nos llega el 'corrido' / de un ignorado cantor / y así vive entre su pueblo / lo que este pueblo adoró». El autor define poéticamente el camino de estos cantos tradicionales y populares, camino que también han seguido los romances. Todos los corridos presentan este carácter casi ritual; los corridistas debían pedir permiso y saludar al público para cantar, y presentarse. Este acto de cortesía era indispensable para iniciar el canto.

En el Romance Sexto, «Del Cid y el moro Abdalla»⁵, el tono épico se manifiesta claramente en los versos que ensalzan la figura del héroe; la primera presentación sugiere una escena pictórica, jinete y caballo recortados contra el candente cielo castellano, el hombre armado buscando la gloria: «Por el val de las Estacas / pasó el Cid al mediodía / en su caballo Babieca, / muy gruesa lanza traía; / va buscando al moro Abdalla / que enojado le tenía. / Atravesando una loma / y por una cuesta arriba, / dábale el sol en las armas, / ¡oh, qué bien que parecía!».

El «Corrido de la llegada de Zapata»⁶ también presenta un tono épico similar; el héroe está dibujado en pocos y enérgicos trazos, pero a diferencia del romance, que es seco y austero, el cantor del corrido pone su subjetividad a flor de piel, y de esta manera la carga poética de los versos es más acusada: «Vestido de charro viene / don Emiliano Zapata, / el campo verde se lleva / en sus espuelas de plata, / que el galope de su cuaco / un fuerte viento arrebató. / Viene Emiliano Zapata / para el cerro del Jilguero / ¡Éntrenle duro, muchachos! / Éste es hombre verdadero. / A este caballo de espadas / le juego todo el dinero».

Mientras el juglar juega sobre todo con imágenes visuales, el cantor mexicano se atreve con la metáfora; ya Zapata es un «caballo de espadas», y es vívido el relampagueo que sugieren esas espuelas luminosas atravesadas de verde llanura. Ambos caen en expresiones exclamativas, síntesis de su admiración. Y en ambos también, cobra realce la figura del caballo, compañero preciso en la nobleza del espíritu y en la gracia del andar. La ética del personaje, el héroe valeroso que no le teme a nada, y que lucha por un ideal, se conjuga con la imagen estética que seduce y atrae a sus seguidores.

El carácter épico de los romances españoles medievales se manifiesta claramente en la historia de Bernardo del Carpio. Su origen noble pero envuelto en el misterio, y condenando a sus padres a la oscuridad y la cárcel, y luego su aparición lozana en sus primeros años juveniles, fervoroso y ardiente paladín de las más arduas gestas, todo en su vida señala la trayectoria del héroe. El Romance Sexto, «Bernardo impide que el rey Alfonso ceda su reino a Carlomagno»⁷, evidencia el entusiasta clamor que levantaba la presencia del joven entre el pueblo. Bernardo simboliza la libertad que anhelan: «Los labradores arrojan / de las manos los arados / las hoces, los azadones; / los pastores, sus cayados; / los jóvenes se alborozan, / alientanse los ancianos; / despuéblanse las ciudades / y lugares comarcas; / todos a Bernardo acuden, / 'libertad' apellidando».

Circula por todo México un famoso corrido, «Corrido de Emiliano Zapata»⁸, que alterna partes recitadas y partes cantadas. Las dos primeras estrofas se recitan gravemente, en un tono casi solemne; la segunda reza así: «Como un río caudaloso / que acelera su corriente / la tropa marcha de prisa, / ya descende la pendiente; / la va guiando la alborada / que asoma por el poniente». Es la presentación de la tropa del General Zapata. El poeta, anónimo, ha condensado en esa imagen toda la fuerza y la belleza de la escena. Y ahora, el canto: «Toda Iguala está de

fiesta, / canta alegre el campanario, / mientras en los tamarindos / suspenso está el sol de mayo [...]». Cada uno de los líderes de los diferentes grupos se presenta, y al final cierra la voz de Zapata: «Que estos tamarindos guarden / en su follaje mi voz, / que sean fieles testigos / lo mismo que el padre sol, / de todo lo que se ha dicho / bajo su dulce frescor. / ¡Viva Iguale, compañeros, / cuna de nuestra bandera; / si los viejos insurgentes / murieron ayer por ella, / nosotros daremos hoy / nuestra vida por la tierra!». El héroe americano también personifica la libertad. Y, como Bernardo, la defensa de la tierra. El español, al igual que Zapata, arenga a su tropa y le insufla ideales de lucha: «Escuchadme, leoneses, / los que os preciáis de hijosdalgo, / de padres libres nacisteis, / [...] No consintáis que extranjeros / hoy vengan a sujetaros; / y aquel que con tres franceses / no combatiere en el campo / quédese, y seamos menos / aunque habemos de igualallos. / Esto acabado, arremete / con la furia del caballo/ diciendo: -Síganme todos / los que fueran hijosdalgo».

El estilo del romance es sobrio y contenido; el corrido expresa con mayor fluidez su emoción. Al anónimo poeta que le canta a Zapata no le basta con el relato despojado de los hechos; el texto se enriquece con subjetivismos y personificaciones de la naturaleza: los tamarindos serán «fieles testigos», bajo cuyo «dulce frescor» y con el abrazo del «padre sol», mientras «canta alegre el campanario», la tropa prometerá luchar por la libertad hasta morir.

Honor y valor, traición y cobardía; anverso y reverso de la moneda, blanco y negro del hombre en la lucha por la libertad. Interesa observar y comparar el tratamiento de este tópico en uno y otro estilo poético.

La traición de Vellido Dolfos, en el ciclo del Cid, se desarrolla a través de varios poemas: desde el Romance Quince, «Del caballero leal zamorano y de Vellido Dolfos...», hasta el Romance Veinte, «La jura de Santa Gadea»⁹. Pormenores, detalles, la intervención de muchos personajes, la presencia intangible pero férrea de los rigurosos códigos de honor medievales. Y la figura señera del Cid, haciendo jurar su inocencia al mismo rey. El Cid se erige en este bello romance como la carnadura misma del honor; es tan poderosa, tan alta su presencia, que se impone al pueblo, al juglar que canta, a la corte, al soberano. A los oyentes-lectores de hoy. Los versos «Las juras eran tan recias / que al buen rey ponen espanto» provocan la sensación de que, efectivamente, hoy día, parafraseando a Baumann, todo lo sólido se desvanece en el aire, y estamos a merced de la disolución de las grandes creencias y verdades. Ese Cid sí que es una verdadera fortaleza medieval; sus acciones, sus gestos, son inequívocos; reflejos fieles de su pensamiento. Las palabras que pronuncia el Cid resuenan como disparos de cañón aún en los oídos de hoy. La construcción sintáctica que elabora el poeta castellano, centrada en la antítesis, posee una fuerza y un dramatismo difícil de igualar.

-Villanos te maten, rey, / villanos, que non hidalgos; / abarcas traigan calzadas, / que no zapatos con lazo; / traigan capas aguaderas, / no capuces ni tabardos; [...] mántente por las aradas, / no en camino ni en poblado; / con cuchillos cachicuernos, / no con puñales dorados; / sáquente el corazón vivo, / por el derecho costado, / si no dices la verdad...

La Revolución Mexicana, torbellino en el que el hombre, según Azuela, es sólo una hoja seca arrastrada por el vendaval, dio lugar a tantas muestras de arrojo, como a traiciones y deslealtades.

El corrido «El albur de la muerte», de autor anónimo, muestra de manera fresca y desprejuiciada, qué les pasa a los traidores. Los mexicanos se toman la muerte un poco en serio, un poco a la ligera. En palabras de Octavio Paz, «la muerte nos venga de la vida, la desnuda de todas sus vanidades y pretensiones, y la convierte en lo que es: unos huesos mondos y una mueca espantable»¹⁰. El mexicano no le teme a la muerte; juega con ella, le pasa cerca, casi como provocándola. Y matar o morir, lo mismo da, no hay gran diferencia.

No hay respeto por la muerte como no lo hay por la vida. Entonces, castigar una traición no se recubre del rito ceremonial que exigen la religión y las costumbres en la España medieval.

El corrido¹¹ comienza de manera festiva; se va a cantar un hecho de sangre. «¡Upa y apa! / Dicen los de Cuernavaca: / ¡ El animal que es del agua / nomás la pechuga saca!».

Dos hombres de Zapata comienzan a jugar a los naipes; el juego se llama albur. El perdedor deberá pagar matando al traidor a la causa, ex zapatista y ahora federal, Román Castro. La escena es propicia a la muerte; tiene algo de sacramental y mágico: «Huyó una orquesta de pájaros. / Se oyó música marcial. / Juvencio Robles: el Diablo / quemaba mucho jacal. / Cada cacique era endriago / o cancerbero infernal».

El que pierde, exclama, jactancioso: «-¡Yo perdí el albur, muchachos! [...] / En mi retinto cuatralbo / este albur voy a pagar». Lo inunda la felicidad; pagará la deuda y matará al traidor. Displicente, como quien va a cumplir un trámite, pero apurado por disfrutar lo que ese trámite implica, allá va, en su busca. Y veamos la descripción que hace el cantor de la víctima: «Estaba medio borracho / y echándose las pa' tras. / Hizo la boca de lado / y comenzó a perjurar: / -¡Yo al agrarista más cauto, / a Zapata, he de colgar!». Irrumpe entonces el vengador: «-¡Cierra la trompa, marrano!- / gritó Amador Salazar. / Los hachones se apagaron / y vino la oscuridad, / y en la lluvia de balazos / la muerte encontró a Román». El deudor salda su deuda, escapa entre disparos, y culmina el corrido con el mismo tono gozoso del principio: «Díganme si este corrido / no vale la pura plata. / Aquí un jefe decidido / pagó albur y honró a Zapata. / Y aquí finiquito, amigos, / con el grito de ¡upa! y ¡upa!».

Honor, valor, traición, venganza, muerte. Difieren el tono, la importancia que se le da al acto del desagravio. Del romance, queda una potente sensación de justicia. Del corrido, la imagen de un triunfo desafortunado que al minuto siguiente se olvida.

Un punto en común: en romances y corridos predomina el realismo. Sus personajes, si bien ejecutan notorias hazañas, lo hacen dentro del marco de lo creíble. Una excepción la marca el «Corrido del Espectro de Zapata»¹²; aquí el fantasma del general se aparece en todo lugar y asusta a los vivos. El héroe se resiste a desaparecer, y aun en la muerte, parece querer comandar a sus hombres rumbo a la libertad.

Pero su alma preservera / en su ideal libertador, / y su horrible calavera / anda en penas... ¡oh, terror! / Tal constancia a todos pasma; / de la noche en las negruras / se ve vagar su fantasma / por los montes y llanuras. / ... / Extiende la yerta mano / y su vista se dilata... / recorre el campo suriano / el espectro de Zapata.

El espectro de Zapata vuelve una y otra vez, porque es muy fuerte su convicción de que la lucha debe continuar. Y el corridista que lo entonó por primera vez, así como todos aquellos que lo repitieron, están llevando en su voz el mismo ideal y reafirmando.

El punto en que más se distancian romances y corridos es en el tratamiento de la mujer. La enamorada de los caballeros medievales es, como ellos, de alta estirpe; delicada y soñadora, se lamenta por amor, y, salvo contadas excepciones, no participa en el mundo masculino de la guerra. Espera a su amado; como excepción, lo sale a buscar. Puede ser activa en los lances amorosos, ya sea que sienta amor, o se venga por celos (como Moraima) o defienda el honor de su padre o familia (Jimena pide venganza al rey). Por ejemplo, veamos una línea de «La misa de amor»¹³: «[...] Allá va la mi señora, / entre todas la mejor; / viste... / camisa con oro y perlas / bordada en el cabezón. / En la su boca muy linda / lleva un poco de dulzor; / en la su cara tan blanca, / un poquito de arbol / ... / así entraba por la iglesia / relumbrando como un sol». Pero, a excepción de «La doncella guerrera», las heroínas de los romances no conocen ni les interesa el mundo exterior, en lo que éste tiene de político.

Las mujeres de la Revolución Mexicana, en cambio, van a la guerra con sus hombres, visten ropa de soldado y empuñan rifles; son mujeres bravas, de armas llevar, que arrastran tras sí la mirada admirada de los combatientes, y el amor de muchos de ellos.

Desde sus diversas ocupaciones y funciones, se convierten en el apoyo indispensable para que México lleve a cabo los cambios que propone la Revolución. Soldaderas, maestras, empleadas, amas de casa, campesinas; inolvidables figuras inmortalizadas en cientos de corridos.

Las canciones van tejiendo las hazañas, las anécdotas, las historias de estas mujeres particulares, algunas bellas y llamativas, otras toscas y humildes, pero todas atravesadas por las mismas pasiones: el amor a su hombre y a su tierra.

Aquí no hay castillos ni altas torres desde donde lánguidas damiselas dejan caer sus doradas trenzas; aquí no hay tiempo para los juegos de la seducción, y si las mujeres conquistan el corazón de los hombres es por su arrojo y gallardía: « [...] aunque es mujer tiene el grado / de coronel, y sus trenzas / no han impedido que ostente / con orgullo sus estrellas» («La güera»)¹⁴; «Tengo mi par de pistolas / con sus cachas de marfil, / para darme de balazos / con los del ferrocarril» («La rielera»)¹⁵. Es respetada por los soldados, y hasta por los jefes; siempre hay una historia de amor que le da el toque de femineidad necesaria a esa muchacha audaz de rifle al hombro que jinetea el potro más bravo sin temor; ese hilo sentimental tiñe los corridos con la cuota justa de melancolía, ternura y dolor, y atraviesa el omnipresente tema de la muerte: «y si acaso yo muero en la guerra / y mi cadáver lo van a sepultar / Adelita, por Dios te lo ruego / que por mí no vayas a llorar» («La Adelita»)¹⁶.

Conclusión

Permanencia y cambio, creación y recreación, oralidad pero también escritura; tradición e innovación. Autores sin rostro, cantores sin voz, que sin embargo tejen en nuestra memoria, desde el fondo de los tiempos, la trama profunda de nuestra idiosincrasia. La historia desconocida de los seres anónimos, hecha poesía; poesía que se transmuta, que es libre y agrega datos, detalles, miradas. La subjetividad del nuevo intérprete le pondrá su impronta personal, y así, en el largo camino que comenzó cuando la primera palabra fue dicha, romances y corridos cuentan lo sucedido sin hacerlo miméticamente presente ante el auditorio, sólo apelando a la imaginación, y a la memoria.

Música y letra transforman a la historia en arte vivo, permanente, que es también signo de resistencia y expresión crítica de la realidad.

Corridos y romances se afianzan en poblaciones donde es poco conocida la escritura. Ambos estilizan la realidad, no hacen inventario de ella.

Como lo expone de manera magistral Paul Zumthor: «El tiempo transcurre, en la intemporalidad ficticia del canto, a partir del momento de la palabra inaugural. Luego, en el espacio que engendra el sonido, la imagen sensorialmente percibida se hace objetiva; del ritmo nace y se legitima un conocimiento»¹⁷.

Conocimiento hecho voz, que forma el hilado secreto de nuestra identidad.

Bibliografía

- ~ALCINA, Juan (introd. y notas), *Romancero viejo*, Barcelona, RBA Ed., 1996.
- ~ANÓNIMO, *Corridos zapatistas*, Colección Biblioteca Latinoamericana, Libros en Red, 2004.
- ~AVITIA HERNÁNDEZ, Antonio, *Corrido histórico mexicano*, México, Porrúa, 1998.
- ~BOITO, María Eugenia, «La importancia de la oralidad en la cultura contemporánea», *Revista Latina de Comunicación Social*, 35/ Extra Argentina <http://www.ull.es/publicaciones/latina/Argentina2000/21boito.htm>
- ~BÈNICHOU, Paul, *Creación poética en el Romancero tradicional*, Madrid, Gredos, 1968.
- ~CATALÁN, Diego, *Arte poética del Romancero oral. Primera parte: Los textos abiertos de creación colectiva*, Madrid, Siglo XXI de España, 1997.
- ~DÍAZ ROIG, Mercedes, *Romancero tradicional de América Latina*, México, El Colegio de México, 1990.
- ~GONZÁLEZ, Aurelio (coordinador), *Bibliografía descriptiva de la poesía tradicional y popular de México*, México, El Colegio de México, 1993.
- «Caracterización de los héroes en los corridos mexicanos», *Caravelle 7*, Toulouse, Université de Toulouse, Institut d' Etudes Hispaniques.
- ~HÉAU, Catherine, «El canto popular como arma ideológica y operador de identidad», en revista *Culturas contemporáneas*, México, 1989, vol. 2, N.º 6.
- ~MENDOZA, Vicente T. (introducción y compilación), *El corrido mexicano*, México, FCE, 1996.

- *El romance español y el corrido mexicano*, México, UNAM, 1939.
- ~MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, «Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española» en *Los romances de América y otros estudios*, Bs. As., Espasa-Calpe, Colección Austral, 1941.
- *Flor nueva de romances viejos*, Bs. As., Espasa-Calpe, Col. Austral, 1941.
- *Romancero Hispánico*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968.
- ~MONTROYA ARIAS, Luis Omar, «Sobre el corrido mexicano», en *Letralia, tierra de letras. La revista de los escritores hispanoamericanos en Internet*, Año XIV, N.º 217.
- ~ONG, Walter, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México, FCE, 1987.
- ~PAZ, Octavio, *El laberinto de la soledad*, México, FCE, 1950.
- ~ZUMTHOR, Paul, *Introducción a la poesía oral*, Madrid, Taurus, Humanidades, 1991.

Notas

- ¹ MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, «Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española», en *Los romances de América y otros estudios*, Bs. As., Espasa Calpe, 1941.
- ² MENÉNDEZ PIDAL, R., *Flor nueva de romances viejos*, Bs.As., Espasa-Calpe, 1941, pp. 142/3.
- ³ ANÓNIMO, *Corridos zapatistas*, México, Col. Biblioteca Latinoamericana, Libros en Red, 2004.
- ⁴ LÓPEZ GONZÁLEZ, V. (coord.): *Diccionario histórico y biográfico de la Revolución Mexicana*, México, I.N.E.H.R.M., 1999, tomo IV.
- ⁵ MENÉNDEZ PIDAL, *Flor nueva...op. cit.*, pp. 153/4.
- ⁶ LÓPEZ GONZÁLEZ, *Diccionario...op. cit.*, p. 677.
- ⁷ MENÉNDEZ PIDAL, *Flor nueva...op. cit.*, p. 83.
- ⁸ ANÓNIMO, *Corridos... op.cit.*
- ⁹ MENÉNDEZ PIDAL, *Flor nueva... op.cit.*, pp. 169 a 181.
- ¹⁰ PAZ, Octavio, «Todos santos, día de muertos», en *El laberinto de la soledad*, México, FCE, 1950.
- ¹¹ CASTRO DÁVILA, José Luis, *Entre águilas y estrellas. Breves episodios de la Revolución Mexicana con nuevos corridos y romances*, México, 1980, p. 335.
- ¹² ANÓNIMO, *Corridos...op.cit.*
- ¹³ MENÉNDEZ PIDAL, *Flor nueva... op.cit.*, p. 221.
- ¹⁴, ¹⁵, ¹⁶ TAPIA COLMAN, Simón, *Música y músicos de México*, México, Ed. Panorama, Universidad virtual de Guadalajara, 1960.
- ¹⁷ ZUMTHOR, Paul, *Introducción a la poesía oral*, Madrid, Taurus, Humanidades, 1991.

Espacio, sueño y decepción en *Tristana*: de Pérez Galdós a Buñuel

Claudia Teresa Pelossi

Universidad del Salvador

Durante mucho tiempo el séptimo arte ha abrevado en las fuentes de la literatura y le ha otorgado el lugar de proveedora de argumentos, a tal punto que el cine llegó a definirse como un arte espurio ocupado en popularizar, divulgar o simplemente alterar la historia o el mundo creado por el escritor. Desde esta perspectiva, la obra cinematográfica debía ser juzgada en términos de «fidelidad» o «adulterio» al texto literario. Contrariamente a esta visión tradicional, Sergio WOLF (2004) insiste en que este tipo de análisis debe centrarse fundamentalmente en los motivos de los cambios y las persistencias, y en los efectos que producen. De ahí que prefiera el término «transposición» al de «adaptación», porque designa la idea de transplante, de poner algo en otro sitio, de extirpar ciertos modelos, pero pensando en otro registro o sistema.

Es en esta línea en que abordaremos el análisis de la transposición cinematográfica de la novela *Tristana* (1892), de Benito Pérez Galdós, materializada por el director español Luis Buñuel en la película homónima de 1970. Nos focalizaremos particularmente en el análisis comparado de los espacios en las dos manifestaciones estéticas, en relación con el conflicto central de la protagonista: la imposibilidad de llevar a cabo sus sueños de libertad. Pero antes cabría mencionar algunas consideraciones acerca de las coordenadas temporales, en estrecha vinculación con la espacialidad. En el *film*, los tiempos sufren una profunda modificación. En Galdós, la acción tiene lugar aproximadamente hacia 1887, es decir, en los tormentosos tiempos de la Restauración borbónica. Buñuel acerca la historia mucho más. Si bien en la película desaparece toda referencia temporal, en el guión se nos dice que la acción se inicia en el invierno de 1929, para encontrarnos luego con una manifestación de obreros, reprimida por la Guardia Civil en 1931, y terminar la acción en invierno de 1935 (p. 117). Para AMORÓS GUARDIOLA (1977) Buñuel, acercando cronológicamente las obras y situándonos en la época que él conoció, logra enlazar el drama individual con los acontecimientos históricos relativos a la República y a la Dictadura, en la España de su juventud, la que tanto amó y odió. No es casual que la película se cierre, en medio de un clima cada vez más enrarecido, con el acto final de violencia de una *Tristana* endurecida por el odio y el rencor, en consonancia con el inicio de la Guerra Civil.

Los espacios en la *Tristana* de Galdós

Para ZUBIAURRE (2000), el espacio, escenario geográfico y social donde tiene lugar la acción, es parte fundamental de la estructura narrativa y se halla en dependencia de las diferentes épocas literarias. *Tristana* y muchas de las novelas de Galdós se desarrollan en la ciudad de Madrid. La novela realista es, en literatura, la gran iniciadora del espacio urbano, que se representa como una organizada colección de lugares, circunstancia que ha llevado a los críticos a hablar de «visión caleidoscópica» de la realidad, frente a esa otra «visión laberíntica» propia de la ficción contemporánea. Así, la gran ciudad madrileña aparece en *Tristana* a través de diversos parajes, como «una cadena de espacios acotados» (el nuevo barrio de Chamberí, Cuatro Caminos y Río Rosas, con el horizonte de la Sierra, etc).

Por otro lado, la ciudad representa la inestabilidad, la muchedumbre, el espacio de lo público y de los hombres, frente al ámbito privado y doméstico de las mujeres. Zubiaurre propone, entonces, una tríada espacial: casa-mujer-naturaleza, que operan como sinónimos. A lo doméstico, a lo natural y a lo femenino les está vedado el ámbito público y, por ende, toda

experiencia directa de la ciudad. Relegados a un espacio ahistórico –el ámbito doméstico o la naturaleza– los personajes femeninos tampoco pueden participar del tiempo lineal, por lo que han de conformarse con el tiempo mítico circular atribuido a la naturaleza y a sus ciclos. Su sabiduría instintiva, como la de la naturaleza, no brota, como la del hombre, del aprendizaje gradual dado en el tiempo (2000: 242-243).

En este breve marco teórico queda cifrada toda la lucha de la protagonista. Seducida y ultrajada por don Lope, se ve obligada por éste a permanecer encerrada en el espacio doméstico, que, lejos de ser el nido que plantea Bachelard, «una morada suave y caliente» (1997: 126) que cobija y da seguridad, se convierte en un espacio carcelario, similar al panóptico de Bentham, citado por Foucault, cuyo objetivo es «... inducir en el detenido un estado inconsciente y permanente de visibilidad que garantiza el funcionamiento automático del poder. Hacer que la vigilancia sea permanente [...] lo esencial es que se sepa vigilado; [...]» (1989: 204-205).

No obstante el estricto control, la joven sueña con abandonar esa casa-cárcel-panóptico. Pero sólo logra materializar algunas salidas furtivas al campo, que le permiten inhalar pequeñas bocanadas de libertad. Este espacio natural se le presenta, en un principio, como vía de escape. Pero la figura del joven pintor, que opera en un comienzo como un «personaje ventana» (Bournef), que abre el espacio clausurado de la joven, termina metamorfoseando el *locus amoenus* campesino, en otro espacio tan asfixiante como el otro, al pretender, siguiendo el modelo patriarcal de la época, casarse e instalarse allí con ella. Tristana comprenderá a la postre que, junto a él, quedará en esos espacios bucólicos, tan atrapada como en la ciudad.

La tríada metonímica planteada por Zubiaurre, mujer-casa-naturaleza se hace carne, entonces, en la figura de Tristana. Anclada a la casa por don Lope y a la naturaleza por Horacio, la lucha denodada de la joven consiste en huir de esos espacios femeninos, para conquistar los masculinos, y escapar así del estatismo paralizante. Pero la muchacha no lo logrará: la amputación de la pierna por un tumor opera como un símbolo de su imposibilidad de avanzar en la vida y de trazar su propio itinerario vital.

¿Pero de qué manera intenta insertarse Tristana en el espacio-tiempo masculino? La joven pretende vivir de su trabajo, para no depender de ningún hombre, a través de su ideal de «libertad honrada». Se queja amargamente de la falta de oportunidad de las mujeres, que no pueden ejercer ninguna profesión que les permita sustentarse. Galdós plantea así una profunda crítica de la educación de las mujeres de su tiempo. La joven diseña así numerosos proyectos. Rehúsa en primer término el matrimonio, por juzgarlo pasivo e inmovilizador y plantea diversas opciones: a través del arte, aprendiendo pintura y luego música en el piano, por el conocimiento de literatura e idiomas, o ser actriz, para concluir finalmente con el arte culinario. Todos estos proyectos quedan abortados -excepto el último y único aprobado con sinceridad por don Lope- no sólo por la imposibilidad de materializarlos en la sociedad de entonces, sino también por la propia naturaleza de Tristana, voluble e inconformista. Bikandi Mejías inserta esta problemática de la búsqueda constante y sin fin de la joven, en el circuito del deseo: «El deseo es aquello que, para sobrevivir como tal, no puede nunca ser realizado; ya que si se satisficiera, moriría...» (1996-1997: 53). La actuación del deseo se observa tanto en la novela como en la película. En el primer caso opera a través de la sed insaciable de conocimiento, fuente de su transformación y motor del relato y, en el segundo, a través del impulso erótico (53). De este modo, la Tristana galdosiana intenta diversos oficios que aprende fácilmente pero que abandona con suma rapidez. Colmado el deseo, necesita reiniciar el circuito para no recaer en la trágica sensación paralizante.

En síntesis, los espacios de la novela realista, ordenados como un encadenamiento coherente y acotado, terminan convirtiéndose en *Tristana* en espacios concéntricos, que van oprimiendo lentamente a la protagonista: el campo con sus paisajes idílicos, la ciudad y sus vagabundeos, la casa, para recluirla definitivamente en el microespacio de una silla de ruedas depositada en la cocina, apenas un punto, dentro de esa casa-panóptico.

En otro orden, otro espacio importante que opera en la novela de Galdós lo constituye el espacio psíquico, vinculado claramente con las ensoñaciones de Tristana. Freud, en su ensayo «El poeta y los sueños diurnos», explica que el individuo en crecimiento cesa de jugar, pero como se resiste a perder ese placer infantil, de adulto, en vez de jugar, fantasea, es decir, crea ensueños o sueños diurnos (s/f: 2). Agrega luego que cada fantasía es una satisfacción de deseos insatisfechos y los clasifica en deseos ambiciosos, tendentes a la elevación de la personalidad, o

bien, deseos eróticos; los primeros serían más propios de los hombres y los segundos, de las mujeres (s/f: 3).

En el caso de *Tristana*, figura en cierto sentido ambivalente debido al proceso de virilización mencionado, se presentan los dos aspectos, femenino y masculino. El primero, relacionado con lo erótico, lo desarrolla mucho más ampliamente Buñuel que Galdós. No obstante, en la novela se observa claramente en la relación con Horacio y se plantea en su punto más elevado durante la ausencia del joven. A la distancia, *Tristana* fantasea y construye en su mente un enamorado a su medida. Se produce lo que Stendhal llama «cristalización» en su obra *Del amor* (1822). Explica el autor francés que, del mismo modo como al introducir en invierno una rama de árbol en ciertas minas de Salzburgo, se la saca luego cubierta de gemas de sales cristalizadas, transformada en algo semejante a una joya, el enamorado se ocupa en «adornar» al ser amado de virtudes y bienes, al punto de construir una imagen sumamente embellecida, totalmente alejada de la realidad. La idealización de *Tristana* es tal que, cuando Horacio retorna a Madrid, la amada se decepciona y ya no lo reconoce. Se ha comenzado a operar, entonces, el proceso inverso, el de «descristalización», un nuevo golpe para sus fantasías de libertad.

En cuanto a los sueños «tendientes a la elevación de la personalidad», materializados en la búsqueda de una profesión noble y honrada, vimos cómo se fueron desvaneciendo uno a uno esos planes, en los cuales, en realidad, nunca llegó a creer demasiado: «Pero no sé, no sé si las cosas que sueño se realizarán...» (1942: 1633).

Los espacios en la *Tristana* de Buñuel

En la película de Buñuel, a primera vista se sigue el relato lineal de la novela. Sin embargo, a poco vemos que ha introducido cambios sustanciales respecto de su hipotexto. Así, se ha dicho que la *Tristana* de Buñuel (Catherine Deneuve) no es la de Galdós. Para Bikandi Mejías, el cineasta mantiene sus rasgos psicológicos, pero limita mucho el aspecto de la mujer que quiere ser libre y honrada, para centrarse en el tema de la mujer juguete de un destino y de unas circunstancias adversas, progresivamente endurecida y cruel (324).

En relación con los espacios, la acción no tiene lugar en Madrid sino en Toledo, claro homenaje a la ciudad tan querida por Buñuel y vinculada a su juventud vanguardista-surrealista. Los títulos de crédito se van sucediendo sobre un plano general, ligeramente en picado, de la ciudad reflejada en el río. Aparece así el motivo del espejo, que nos remite al famoso cuadro de El Greco, del siglo XVI y también al cuadro de Toledo que pinta Horacio, en la escena en que la joven le confiesa su relación con don Lope. La multiplicación artística de la panorámica de esta ciudad-fortaleza amurallada, tiende a recalcar una topografía circular, tramada de redes laberínticas. Si la novela de Galdós se caracterizaba por el caleidoscopio y la concentración de espacios hasta confluir en un punto, la película de Buñuel remite claramente al símbolo del laberinto, figura muy cara al siglo XX y muy particularmente a la estética posmoderna. Según Diel (Cirlot, 1995), el laberinto simboliza el inconsciente, el error y el alejamiento de la fuente de la vida. Para el escritor italiano Antonio Tabucchi¹, el laberinto constituye un símbolo de la vida misma, un acertijo en el que caminamos a tientas, como si estuviéramos en la oscuridad. Si la novela realista, en general, como mimesis del mundo, se articula como una maquinaria perfecta -tal como la había concebido Balzac- en la que todos los engranajes y sus partes aparecen en estrecha relación y obedecen fielmente a la ley de la causalidad, la película de Buñuel, más cercana a la estética posmoderna, invierte esta norma para imponer la ley de la casualidad, que rige el sistema cerrado del laberinto. En este sentido hay una escena clave. Mientras *Tristana* está paseando con Saturna, se detienen en una encrucijada y elige al azar una de las calles. Se topan con un perro rabioso y, por huir de él, la joven entra en una casa donde conoce a Horacio, que está pintando. Si hubiera elegido el otro camino, el encuentro no se habría realizado. Sólo la mera casualidad permitió que estos dos seres se cruzaran en el intrincado laberinto de la vida. Como afirma Tabucchi, la vida-laberinto se va armando, entre otras cosas, con los encuentros azarosos con otras personas que nos llevan a tomar, sin saberlo, un atajo u otro.

Entre otras diferencias en las dos obras, en la novela de Galdós, el narrador insiste en la necesidad de la joven de armar su propio itinerario de vida, aprendiendo diversos oficios. En la *Tristana* de Buñuel, esta cuestión no es tan relevante. Es que al aragonés no le interesa tanto la temática de la mujer sometida, sino el proceso interno de degradación y perversión de la joven a lo largo del *film*. Así como en los espacios psíquicos de la *Tristana* galdosiana, el deseo se vinculaba a la sed de conocimiento, en Buñuel se entronca más precisamente con el erotismo. En este sentido, Bikandi Mejías encuentra una clara relación entre deseo sexual y muerte (1996-1997: 55) que se manifiesta de modo patente en diversas escenas (el intento de beso a la estatua yacente del cardenal Tavera, el sueño con la cabeza de don Lope en forma de badajo).

Para Víctor Fuentes (2000: 152), las «perversiones» sexuales parecen tener en ella ese sentido liberador que tenían para los surrealistas; odia a don Lope, pero goza con el exhibicionismo de su cuerpo, amputado pero erótico, envuelto en una bata roja que muestra a Saturno desde el balcón, aunque Buñuel, con un movimiento de cámara, se lo oculta al espectador *voyeur*. De esta entrega visual a Saturno, la cámara nos lleva al altar de la Iglesia donde se celebran las «bodas de muerte» de don Lope y *Tristana*. Y a partir de acá Buñuel da un vuelco total a la novela galdosiana, ya que el relato entra en un vértigo de autodestrucción.

En estas últimas escenas hay varios aspectos para tratar en relación con los espacios. En la novela realista, la ventana aparece como la conexión al mundo exterior. A través de ella, desde el interior de la casa –espacio de la mujer– la mirada femenina intenta otear los espacios lejanos e insondables, motivos de ensoñación, mientras que la mirada masculina es la que observa desde el afuera –espacio masculino–, tratando de «penetrar» en lo interior femenino. En la escena del desnudo, Buñuel retoma este postulado, pero le da un giro peculiar, porque es la mujer la que se asoma atrevidamente y se expone como objeto a la mirada del varón. Si la *Tristana* galdosiana luchaba denodadamente por devenir sujeto y dejar de ser objeto, esta *Tristana* manifiesta claramente la claudicación: poseída de odio y rencor, se instala definitivamente como objeto, como ser cosificado por la mirada masculina, en una clara actitud de revancha y autodestrucción. En este sentido, la presencia del personaje de Saturno –sumamente fugaz en Galdós– viene a reforzar la línea erótica en la que trabaja Buñuel.

El otro espacio claramente en relación con la novela de Galdós es el de los sueños. Pero no se trata aquí de sueños diurnos, ensoñaciones, sino de sueños nocturnos. En *La interpretación de los sueños*, Freud explica que los sueños tienen como función la realización simbólica del deseo, pero como el sujeto no puede soñar explícitamente con lo que realmente le interesa, lo enmascara. A la historia soñada le da el nombre del «contenido manifiesto» y al significado de dicha historia «contenido latente». Entre los mecanismos de elaboración onírica, los más importantes son el desplazamiento y la condensación. El segundo consiste en la concentración de varios significados del contenido latente en un solo símbolo o imagen. Y por el mecanismo de desplazamiento, el significado fundamental del sueño puede trasladarse, en el contenido manifiesto, a lugares accesorios o secundarios, y viceversa, ocultando al soñador el contenido onírico. *Tristana* declara tener una pesadilla recurrente: sueña con la cabeza cortada de don Lope que actúa como badajo –elemento fálico– de campana. En ese objeto cabeza-badajo quedan condensados los elementos del contenido latente, relacionados con deseos insatisfechos de destrucción, muerte, venganza, justicia... deseos que materializará al final de la película. En el primer sueño, aparecen también otras escenas vinculadas con lo erótico reprimido, en relación con los dos muchachos que la persiguen e intentan manosearla, mientras suben la torre de la iglesia –otro elemento fálico–. Pero lo más interesante de este sueño es el desplazamiento que se opera en la escena del campanero. Es extraño que un sueño posea ribetes tan costumbristas, como ir a la casa de un hombre de pueblo, comer migas y charlar de asuntos cotidianos. Pero en realidad, la clave de la escena se desplaza hacia el fondo. Mientras en el primer plano asistimos al diálogo banal de *Tristana* con el campanero, en el fondo vemos a los dos adolescentes jugando con una jaula que contiene un pájaro: la observan, la manosean, introducen los dedos por las rejillas para intentar atraparlo. El espectador que no leyó la *Tristana* de Galdós se pierde una intertextualidad esencial. Porque en la novela don Lope, en un momento dado, expresa: «Créme

que mi mayor suplicio es no poder dorarte la jaulita. ¡Y qué bien te la doraría yo» (1942: 1610). Buñuel retoma este motivo galdosiano y lo transforma magistralmente en imagen onírica. El motivo de la jaula de oro se plantea como una verdadera puesta en abismo, pues da cuenta del conflicto de Tristana: un hermoso pájaro encerrado entre barrotes, con alas inútiles. Tanto en la novela y del film, don Lope se esforzará por dorar esa jaula, comprándole todos los «juguetes» que se le ocurra, con tal de que no salga a volar. Lo que agrega el sueño es el componente erótico, dado por las miradas masculinas –transposición, tal vez, del propio Lope– que convierten a la mujer-pájaro en un cuerpo-objeto de deseo, en el que se inscriben, como huellas indelebles, las marcas de la violencia sexual del anciano tutor. De aquí, a la escena de la ventana, no hay más que un paso. Por otro lado, la escena en la que observamos a Tristana desplazándose por el corredor, remite también a la idea de un animal enjaulado, presa de un odio devorador, que preludia el trágico desenlace. El inocente pájaro de la jaula deviene así un ave de rapiña, presto a dar el zarpazo final.

Para concluir, vale la pena mencionar el espacio común que abre y cierra la película: una panorámica en la que las dos mujeres, de frente, se acercan al hospicio de Saturno y luego se alejan, de espaldas a la cámara, con un reflejo solar que antes no existía. La escena final retoma el punto donde se había detenido la inicial, cuando la cámara nos llevó hacia la escena de don Lope piropeando una mujer. Tal vez podría interpretarse como una ensoñación más de Tristana, es decir, la película toda como una fantasía negativa de la joven frente al temor que le despierta la convivencia con un hombre con las características donjuanescas del viejo tutor. Tendríamos así una estructura compleja, metaficcional, de carácter concéntrico, tramada de sueños dentro de un gran sueño mayor, toda la película. Un nuevo laberinto, pero, esta vez, dentro de los vericuetos de la mente, por lo que el espacio real (¿real?), la ciudad de Toledo, con sus murallas y calles enrevesadas, operaría como verdadera espacialización de la psiquis de la protagonista.

Conclusión

Hemos analizado la temática del espacio en dos obras, una literaria y otra cinematográfica, fundamentalmente en relación con la protagonista y sus deseos fallidos de liberación. Hemos visto que el cineasta elabora su versión sobre la base de «traiciones» y «fidelidades» al hipotexto galdosiano. Unas veces mantiene elementos de la novela, otras, altera según sus necesidades, y otras, retoma aspectos que Galdós plantea fugazmente pero no desarrolla. El producto final no es una mera reproducción arqueológica, sino una obra de arte cabal, en la que el cineasta proyecta su propia visión del mundo y de la historia, sus obsesiones y sus recuerdos. En Galdós, el espacio «caleidoscópico», como un encadenamiento de lugares acotados y ordenados, da cuenta de la visión del mundo del hombre del Realismo, un mundo aprehensible y abarcable. En él Tristana se lanza a la conquista de los espacios masculinos, pero más allá de su mutilación, no lo podría lograr jamás, porque aún no habían arribado los aires de liberación para las mujeres. La Tristana de Buñuel, concebida en plena lucha feminista de los 60-70, no podía sucumbir con tanta facilidad y, aunque víctima de un proceso de autodestrucción y degradación, logra hacia el final revertir la polaridad dominador-dominado y consumir la venganza, dejando morir al autor de sus desdichas. En un espacio opresivo, los lugares que recorre se vinculan con el motivo del laberinto, metáfora del extravío existencial o de la vida como un azar, propias del siglo XX. Y en la dimensión onírica de Buñuel, el laberinto alude también a los complejos meandros de la mente humana.

Dos obras distintas y similares, en las que también se refleja una nación que se halla en busca de su propio destino. El Don Lope galdosiano, símbolo de la vieja España de la Restauración, se impone sobre una Tristana desvalida y resignada, mientras que el de Buñuel sucumbe, como premonición de una España que, luego de recorrer un enrevesado laberinto, en muy pocos años cumplirá finalmente sus sueños de democracia y libertad.

Bibliografía

- ~AMORÓS GUARDIOLA, Andrés, «Tristana, de Galdós a Buñuel», en *Actas del Primer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Ed. Del Exmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1977.
- «Tristana. El azar» (Entrevista a Luis Buñuel), en DE LA COLINA, José, Tomás PÉREZ TURRENT, *Luis Buñuel: Prohibido asomarse al interior*, México, Imcine, 1996.
- «Se cumplen 40 años del rodaje de Tristana en Toledo». En http://www.abc.es/hemeroteca/historico-29-11-2009/abc/Toledo/se-cumplen-40-a%C3%B1os-del-rodaje-de-tristana-en-toledo_1132238767145.html.
- ~BARBÁCHANO, Carlos, «Avatares literarios de un guionista», *Cuadernos Hispanoamericanos*, Septiembre 2000, (603), pp. 13-16.
- ~BIKANDI-MEJIAS, Aitor, «El deseo en *Tristana* (filme y novela)», *Anales galdosianos* (31, 32), 53-63, 1996-1997.
- ~BUÑUEL, Luis, *Tristana*, Barcelona, Aymá Editora, 1976.
- ~CLARK, Zoila, «Benito Pérez Galdós y el aburguesamiento en *Tristana*», en *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 2006, N.º 33.
- ~CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Colombia, Labor, 1995.
- ~FUENTES, Víctor, «Tristana: Una película cien por cien española», en *Los mundos de Buñuel*, Madrid, Ed. Akal, 2000, pp. 148-152. En http://books.google.com.ar/books?id=Mdz1N3xs24IC&pg=PA148&dq=bu%C3%B1uel+tristana&hl=es&ei=qmrtTNLtC4Kr8AbGzumhA&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=3&ved=0CDAQ6AEwAg#v=onepage&q=bu%C3%B1uel%20tristana&f=false.
- ~FREUD, Sigmund, «El poeta y los sueños diurnos», en <http://www.tuanalista.com/Sigmund-Freud/1232/XXXV-EI-POETA-Y-LOS-SUENOS-DIURNOS-1907-%5B1908%5D.htm>
- «La interpretación de los sueños», en *Obras completas. Vol. IV y V*, Buenos Aires, Amorrortu, 1989.
- ~GEIROLA, Gustavo, «La *Tristana* de Luis Buñuel», *Cuadernos Hispanoamericanos*, Abril-mayo, (514-515), 1993, pp. 227-37. http://books.google.com.ar/books?id=Mdz1N3xs24IC&pg=PA148&dq=bu%C3%B1uel+tristana&hl=es&ei=qmrtTNLtC4Kr8AbGzumhAw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=3&ved=0CDAQ6AEwAg#v=onepage&q=bu%C3%B1uel%20tristana&f=false.
- ~MARTÍNEZ-CARAZO, Cristina, «*Tristana*: El discurso verbal frente al discurso visual», *Hispania* (76) Mayo, 1993, pp. 365-70.
- ~OTERO CARVAJAL, Luis Enrique. *Historia de España*. En <http://www.ucm.es/info/hcontemp/leoc/indexleoc.htm>.
- ~SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *Luis Buñuel*, Madrid, Cátedra, 1991.
- «El espejo incierto de Luis Buñuel», *Cuadernos Hispanoamericanos*, Septiembre 2000: (603), pp. 7-11.
- ~RIPOLL-FREIXES, Enric, «Bio-filmografía de Luis Buñuel», sin datos consignados en fotocopia.
- ~SINNIGEN, John, *Sexo y política: Lecturas galdosianas*, Madrid, De la Torre, 1996. En http://books.google.com.ar/books?id=NIURqshbEgoC&printsec=frontcover&dq=sinnigen&hl=es&ei=dBP5TdXbHqXn0QHxr8yGCw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CCkQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false
- ~STENDHAL, *Del Amor*, Buenos Aires, Librería Hachette S.A., 1943.
- ~WOLF, Sergio, *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*, Buenos Aires, Paidós, 2001, 2.ª reimpresión: 2004.
- ~ZUBIAURRE, María Teresa, *El espacio en la novela realista*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000.

Notas

¹ Antonio Tabucchi (1943-), escritor de sensibilidad posmoderna o neobarroca, como algunos críticos lo catalogan, expresa su renuncia a comprender el mundo y postula la falta de fe en los métodos cognoscitivos

tradicionales. Sus personajes, extraviados o derrotados, suelen vagar por espacios laberínticos en los que generalmente nunca encuentran la salida y terminan perdiéndose en ese laberinto existencial.

Cómo explicar el nazismo: «Deutsches Requiem» y *La psicología de masas del fascismo*

Alberto Julián Pérez

Texas Tech University

«Deutsches Requiem» es uno de los relatos borgeanos más complejos y ambiciosos, dentro de sus numerosos cuentos relacionados con hechos históricos, como «El milagro secreto», «La otra muerte», «Avelino Arredondo», «La noche de los dones», «Guayaquil» e «Historia del guerrero y la cautiva». En este cuento el escritor nos refiere sintéticamente su particular manera de entender el fenómeno nazi en la cultura alemana. El personaje central de la historia es el director de un campo de concentración, Otto Dietrich zur Linde, condenado a muerte en los juicios que siguieron al fin de la guerra en Nuremberg. El día antes de su ejecución escribe un documento autobiográfico en que trata de explicar a sus lectores el sentido del nazismo. Dice que lo que busca es «ser comprendido» y explicar «la historia de Alemania y la futura historia del mundo» («Deutsches Requiem»: 1026).

En este ensayo voy a contrastar la interpretación de Borges a la de un intelectual austríaco que fue testigo y víctima del régimen de Hitler, Wilhelm Reich. Reich escribió una temprana obra, desde su perspectiva de médico y psicoanalista, interpretando el fenómeno: *La psicología de masas del fascismo*, de 1934, que revisó y reescribió para la edición norteamericana, aparecida en 1946, el mismo año que Borges publicó «Deutsches Requiem» en la revista *Sur*.¹ Si bien ambos pensadores tienen objetivos discursivos distintos, uno es un hombre de letras, el otro un psicoanalista, ambos observan el hecho social, histórico y cultural desde una perspectiva múltiple e integrada, sociológica, psicológica y filosófica. El estudio de Reich y la interpretación de Borges coinciden, como veremos, en varios aspectos.

En la primera edición de su obra en 1934 Reich mantenía un punto de vista psicoanalítico muy cercano al de Freud. Militaba en el comunismo y quería interpretar el fenómeno nazi, en pleno desarrollo en esos años, desde una doble perspectiva freudiana y marxista. Cuando prepara la edición de la obra en inglés a principios del cuarenta, ya emigrado a Estados Unidos, la situación del nazismo había cambiado: el partido político de masas que dominaba la política alemana se había convertido en una máquina de guerra, que ejecutaba una política racista genocida contra los judíos y otras minorías y había invadido varios países y provocado la guerra mundial. Durante esos años tanto el psicoanálisis como el marxismo sufrieron cambios y Reich observó críticamente esa evolución y propuso su propia aproximación al psicoanálisis y al socialismo.

Reich desarrolló una teoría caracterológica original. Según Reich, los seres humanos pueden tener tres tipos de carácter. La estructura biosíquica posee tres capas diferentes, que corresponde a un modo de desarrollo social cada una. El ser humano que emerge de la capa superficial es reservado, amable, compasivo, responsable, conciente y coopera socialmente (XI). Desgraciadamente, esta capa superficial del carácter humano no está en contacto, según Reich, con el núcleo biológico profundo. Se interpone una capa intermedia formada por impulsos crueles, sádicos, lascivos, rapaces, envidiosos, que representan lo reprimido del inconsciente freudiano, o los impulsos secundarios.

Si uno atraviesa esta segunda capa, se encuentra con la tercera, más profunda, que Reich considera «el núcleo biológico». Aquí el carácter del hombre que vive en condiciones sociales favorables es diferente: es honesto, industrioso, cooperativo, cariñoso y, si acaso tiene motivos para odiar, odia racionalmente. En la sociedad contemporánea, según Reich, triunfaban las capas intermedias del carácter. Al querer emerger los impulsos del núcleo profundo, las capas

intermedias lo distorsionaban, haciendo del ser humano una criatura perversa. El cree que esa estructura humana es mutable, pero en esos momentos triunfaba la segunda capa del carácter, y se expresaba en la política totalitaria del fascismo.

La capa más profunda de la personalidad no se había expresado aún en política, pero sí en el mundo del arte, y el deseo de Reich era que en el futuro lograra emerger esta capa profunda, y formara su propio mundo social: tolerante, liberal, ético, revolucionario, amante del arte y de la ciencia, para superar las catástrofes que vivía la sociedad en esos momentos. Reich define el fascismo como «la actitud emocional del hombre reprimido de nuestra civilización mecánica autoritaria y su concepción mecánica-mística de la vida» (XIII). Ve al fascismo como un fenómeno internacional, que va más allá de su expresión política en Alemania, Italia y Japón en esos momentos: lo ve como una parte del carácter y la psiquis humana que puede emerger en cualquier momento histórico, si están dadas las condiciones.

Reich dice que el racismo fascista es «expresión biopática de la estructura del carácter del hombre sexualmente impotente». Esta impotencia se evidencia en su actitud perversa ante lo sexual y lo religioso. Para él el fascismo es «la expresión suprema del misticismo religioso» (X). Tiene atractivo para las masas porque representa «la mentalidad del hombre común, que vive esclavizado y clama por la autoridad, mientras al mismo tiempo se rebela». Por lo general, dice, todos los dictadores fascistas emergen de este medio. Los hombres comunes del fascismo tratan de imitar la conducta de los hombres importantes, y la reproducen de manera distorsionada y grotesca.

El fascismo pudo emerger como ideología porque «...el cambio de las condiciones sociales...ha transmutado las demandas biológicas originales» del ser humano que pasan a formar parte de la estructura de su carácter (XII). Reich presenta una visión general del fenómeno, como observador directo de su emergencia en Austria y Alemania, y como individuo judío que ha sufrido el racismo. Es testigo e intérprete del nazismo.

Borges, en su interpretación también considera importante tanto el aspecto ideológico como religioso y místico del fascismo. Borges hacía varios años que se preocupaba por la emergencia de fascismo, y había escrito varios artículos sobre el problema antes de la publicación de «Deutsches Requiem» en 1946. El primero que publica en *Sur*, «Una pedagogía del odio», es del año 1937 y en él censura la manipulación que el sistema educativo alemán hacía del estudiantado, fomentando el odio a los judíos. Borges era consejero en esos momentos del Comité contra el Racismo y el Antisemitismo en Argentina (GÓMEZ LÓPEZ-QUIÑONES: 94). Hasta el año 1945 aparecen cinco artículos suyos más sobre el nazismo en la revista *Sur*: «Letras alemanas: una exposición afligente», en 1938; «Ensayo de imparcialidad», 1939; «1941», año de grandes victorias militares para Alemania, en que denuncia el plan imperialista alemán de conquistar el mundo y, luego de un paréntesis de tres años, «Anotación al 23 de agosto de 1944», cuando es liberada París, y «Nota sobre la paz», de julio de 1945, en que celebra la victoria de Inglaterra sobre Alemania. Edna Aizenberg señala que la posición de Borges se identificaba con la que mantenía la revista *Sur* de Victoria Ocampo, que acogió varios artículos denunciando el holocausto, como «Recuerdo de Auschwitz» de G. Tedeschi, y «Retrato del antisemita» de J. P. Sartre, en 1946 (AIZENBERG: 39).

Aizenberg indica que Borges mostró en esos años una preocupación genuina por el judaísmo, que se evidenció en los artículos citados y se extendió a su ficción. Varios de sus cuentos de esos años incluyen personajes judíos, o están pensados en relación a la cultura hebrea, como «Las ruinas circulas», 1940; «La muerte y la brújula», 1942; «El milagro secreto», 1943; «El Aleph», 1945 y «Deutsches Requiem», 1946 (40).

En «Deutsches Requiem» Borges quiere explicar qué fue y es el nazismo y cómo se lo vive (y se lo justifica) desde la perspectiva de un nazi. Se pone en el lugar de un intelectual alemán, cuyos gustos artísticos tienen afinidad con los propios, y narra en primera persona su conversión al nazismo, y su participación en el movimiento. La personalidad de Hitler y el poder de persuasión del discurso nazi habían seducido a muchos intelectuales alemanes. El autoritarismo militar no le parece reñido a zur Linde con la disciplina intelectual. Zur Linde cree en la superioridad de la nación alemana y en la teoría sobre el papel que las razas pueden jugar en el progreso de la humanidad. Acepta como un mal necesario la persecución de las razas consideradas decadentes en pos de la salvación de la especie.²

Dado que el nazismo es una ideología dogmática, e impone un punto de vista monolítico a sus afiliados, zur Linde, que viene de una cultura crítica, sufre un conflicto interior, su conciencia está dividida. Dentro suyo luchan el hombre sensible e intelectual, el humanista amante de la poesía y la filosofía, con el hombre que acepta el fanatismo nazi y la violencia. Zur Linde cree que el nazismo representa una nueva moral, un futuro nuevo para la humanidad, y trae otra escala de valores al mundo, estableciendo la superioridad de la nación alemana. El objetivo del nazi, condenado a muerte por genocida, es autojustificarse; su discurso quiere persuadir al lector no sólo de su verdad sino también que el objetivo del nazismo, extrañamente, ha triunfado, aunque Alemania resultara destruida, ya que ha impuesto la violencia en el mundo y ésta es imparable. Alemania había «redimido» al mundo de sus «debilidades».

A través de sus argumentos Borges demuestra la imposibilidad del nazismo como utopía. Más que una utopía era una contrautopía, inspirada en el mito de la edad dorada germánica, que quería restablecer los valores de un pasado ideal heroico e imponer un poder imperial transhistórico.

Reich señaló que Hitler dividía las razas en tres tipos, según su relación con lo que él llamaba «civilización: los fundadores de la civilización, los defensores y continuadores de la civilización, y los destructores de la civilización (REICH: 76). Consideraba a los judíos enemigos y destructores de la civilización. Para llegar a esta conclusión Hitler partía de una presuposición sobre la evolución de las razas: creía que era ley natural que cada raza se reprodujera dentro de los miembros de su raza, y que sólo circunstancias excepcionales, como la esclavitud, podían llevar a que los miembros de una raza procrearan con otra. Para él la naturaleza buscaba producir una raza superior, y el mestizaje racial era contrario al derecho natural. Una interpretación tan mecánica y dogmática de la ley de la herencia biológica podía resultar convincente para los sectores populares sin educación, pero difícilmente pudiera aceptarla racionalmente, sin dudar, un intelectual como zur Linde, que amaba la filosofía y la literatura de diferentes culturas y admiraba al poeta judío Jerusalem, al que consideraba un artista extraordinario. Borges da a entender al lector, en las notas del editor al pie del texto, que zur Linde no era el primer miembro de su familia que sentía afinidad y admiración por el pueblo judío: un antepasado suyo, Johannes Forkel, que zur Linde «omite» mencionar, según el editor, había sido teólogo y hebraísta («Deutsches Requiem»: 1026).

Tanto Borges como Reich insisten en que el nazismo más que una ideología es una mística. Al enfrentar una situación histórica concreta con un criterio místico e irracional el nazismo desencadena una catástrofe histórica de características extremas. Esa mística, para Reich, estaba asociada a las ambiciones imperialistas de una clase dirigente que buscaba resolver sus propios problemas económicos y sociales y quería dominar el mundo (REICH: 80). La ambición de poder político, más la militarización y el empleo de la violencia y el terror para conseguir sus fines, unido a la dificultad para concretar un proyecto de supremacía racial y nacional, hizo que el proceso concluyera en el genocidio y la autodestrucción, guiado por un impulso de muerte y autocastigo. Zur Linde, al torturar y empujar al suicidio a Jerusalem, dirá que él agonizó con la víctima. Buscaba castigarse él mismo y al final de la historia, ya caída Alemania, describe la derrota como un alivio, como algo que en el fondo ellos mismo deseaban.

La educación de un nazi

Zur Linde describe cómo fue su formación al comienzo del relato. Cuenta que en su juventud leía y estudiaba teología, y sus pasiones eran la música y la metafísica («Deutsches Requiem»: 1026). También amaba la poesía. Confiesa el impacto que tuvieron en su educación la lectura de Schopenhauer y la música de Brahms. Borges introduce en la vida del personaje datos autobiográficos propios, jugando con el lector, ya que Schopenhauer era su filósofo más admirado y Brahms uno de los pocos músicos que escuchaba, aunque sabemos que la música nunca fue su pasión. Borges no incluye entre los artistas preferidos por zur Linde a Wagner. Wagner había tomado relatos mitológicos germanos como temática en sus óperas, exaltando el nacionalismo alemán y era el músico favorito de los jefes nazis (nota). Incluye a Shakespeare, uno de sus

escritores preferidos e, irónicamente, zur Linde justifica su admiración por el autor inglés, país contra el que lucharon, diciendo que era un «nombre germánico» («Deutsches Requiem»: 1026).

Los dos autores, afirma luego el personaje en su confesión, que más contribuyeron a su conversión ideológica al nazismo fueron Nietzsche y Spengler. Borges sabía que los nazis distorsionaban y manipulaban el contenido de la filosofía de Nietzsche para servir sus propios fines propagandísticos. En un artículo de 1940, publicado en el diario *La Nación*, «Algunos pareceres de Nietzsche», Borges polemizó contra los nazis y germanófilos que reverenciaban a *Así habló Zaratustra*. Describe esta obra como «un pastiche judeo-alemán, un prophetic book más artificial y harto menos apasionado que los de Blake». Demuestra, con citas del mismo Nietzsche, tomadas del libro de notas inéditas del autor, escritas entre 1870 y 1888, reunidas y publicadas por Alfred Bacumler en 1931, *La inocencia del devenir*, que Nietzsche censuraba y atacaba el nacionalismo alemán y defendía a los judíos, y que los nazis no hacían más que falsificar el sentido de su obra (www.lamaquinadeltiempo.com/temas/filosofia/borges01.htm).³

Spengler, el otro escritor que admira zur Linde, era un historiador y filósofo muy popular en esos años, autor de *La decadencia de Occidente*. Tenía una concepción organicista y cíclica de la historia. El personaje nazi reconoce que lo admira porque posee un «espíritu radicalmente alemán (*kerndeutsch*), militar» (1027). Completado el ciclo de su formación, a los veintiún años, en 1929, zur Linde entra en el Partido Nacionalsocialista Obrero Alemán, y allí empieza un período de conversión y transformación moral. Dice que para él fueron años duros porque carecía de toda «vocación de violencia» (1027). Zur Linde actúa en contra de sus propias inclinaciones, «sacrificándose» para servir a una causa que juzgaba redentora y necesaria. El nazismo debía utilizar la violencia para poder consumir sus objetivos.

El personaje justifica ese «sacrificio» porque estaban «al borde de un tiempo nuevo» (1027). Confiesa que sus camaradas le resultaban «odiosos», pero que eso no importaba, porque dado el fin que perseguían la individualidad no contaba (1027). El personaje compara ese nuevo tiempo al de otras «épocas iniciales» de la humanidad, como el Cristianismo y el Islam. No compara al Nazismo con el liberalismo o el comunismo, ni con ideologías modernas políticas racionalistas. Lo ve como una nueva fe religiosa que iba a cambiar el mundo, y se impondría mediante la guerra. Aguardaba el comienzo de esa guerra para demostrar su valor como soldado, pero las cosas no salieron como él esperaba. Un «accidente» cambió su destino: mientras atacaban el barrio judío de Tilsit una bala lo hirió y le tuvieron que amputar la pierna.

El editor sugiere en una nota que esa herida le trajo «graves» consecuencias. Zur Linde compara su destino al de un enorme gato fofo castrado que había visto en el hospital. Sus antepasados eran destacados militares y varios habían muerto en batalla, como héroes. El ya no podría luchar en el frente. Releyendo a Schopenhauer, que pensaba que todos los hechos que le ocurrían a un hombre estaban prefijados por él mismo, se pregunta qué es lo que le había hecho buscar ese destino. Cree descubrirlo: «Morir por una religión –dice– es más simple que vivirla con plenitud» (1027). Interpreta que lo están sometiendo a una prueba, para ver si su fe es auténtica. Se compara a Pablo, el discípulo de Cristo que luchó por difundir su religión, soportando la cárcel y siendo finalmente ejecutado, y a Raskolnikov, el personaje de *Crimen y castigo* de Dostoievski, que hace del crimen un camino de prueba ante el que finalmente sucumbe.

Su lugar de prueba será el campo de concentración de Tarnowitz, al que lo envían como subdirector. Dado que no era un hombre violento, era el puesto más difícil para él. Tiene que superar los sentimientos de piedad que despiertan en él las víctimas que llegan diariamente. El momento más difícil es cuando le envían al campo de concentración un poeta judío al que admiraba, David Jerusalem. Una nueva nota del «editor» advierte que probablemente David Jerusalem no existió, y que su nombre era el símbolo de muchos intelectuales y artistas judíos a los que zur Linde había torturado y matado en el campo de concentración (1028).

El narrador hace una cuidadosa descripción de los méritos de la poesía de Jerusalem, al que un crítico había comparado con Whitman y él considera aún superior al vate norteamericano, porque «Whitman celebra el universo de un modo previo, general, casi indiferente; Jerusalem se alegra de cada cosa, con minucioso amor» (1028). Jerusalem representa el altruismo del poeta

que ama la vida y se dedica a cantarla. Es un poeta casi celestial. Se entabla en el nazi, que se identifica con ese poeta, una lucha consigo mismo para destruir una «detestada zona» de su alma: tiene que matar la piedad por el «hombre superior» que, según Nietzsche, era «el último pecado de Zarathustra» (1028). Lo somete a una cruel tortura psicológica, hasta que logra que el poeta, en 1943, enloquezca y se suicide. Dice zur Linde: «Yo agonice con él, yo morí con él, yo de algún modo me he perdido con él; por eso, fui implacable» (1031).

Poco después sobreviene el momento más temido: la derrota y caída del Tercer Reich. Dice el personaje: «Acosado por vastos continentes, moría el Tercer Reich; su mano estaba contra todos y las manos de todos contra él» (1029). Matan a su hermano, destruyen su casa natal, bombardean su laboratorio. Piensa «apurar la copa de la cólera» y suicidarse, pero algo lo detiene: siente cierta satisfacción, «felicidad» ante la derrota (1031). Se pregunta por qué. Borges ya había esbozado una idea parecida en un artículo escrito cuando fue liberada París, «Anotación al 23 de agosto de 1944», donde argumentaba que el nazismo era un hecho tan monstruoso e irreal, que nadie quería que triunfara y el mismo Hitler anhelaba su derrota (*Obras completas*, 1974: 728). En «Deutsches Requiem» el personaje «ensaya» varias explicaciones, hasta dar con la que él considera verdadera.

Borges vuelve a la hipótesis, que aparece también en cuentos como «Tema del traidor y del héroe», «Los teólogos», «El sur», de que los seres humanos viven en un perpetuo antagonismo, que se materializa en el conflicto de los linajes y de las razas, y también de las ideas. El personaje argumenta que las ideas aristotélicas han estado enfrentadas a las platónicas a lo largo del tiempo en un continuo debate, en el que han ido cambiando los nombres de los protagonistas, y que ese enfrentamiento puede verificarse también en los hechos históricos, impulsados por un espíritu que pueden no entender sus protagonistas, y que revela una continuidad secreta y un orden, muchas veces paradójico. La voluntad de poder, cree, trasciende al individuo, al yo, y se proyecta en la historia. El nazismo se había propuesto luchar contra el judaísmo y también contra el cristianismo, que era una «enfermedad del judaísmo» e instaurar «la fe de la espada», la exaltación mística de la violencia militar.

Para zur Linde, la causa que defendía su partido había triunfado, aunque Alemania cayera vencida. Considera esa derrota un «sacrificio» hecho para instaurar «el nuevo orden». En su explicación Alemania lo había dado todo por «salvar» al mundo, y su mayor contribución había sido el ser víctima sacrificial de la nueva moral: la violencia. «Hemos dado algo más que nuestra vida –afirma–, hemos dado la suerte de nuestro querido país» y «Lo importante es que rija la violencia, no las serviles timideces cristianas...Que el cielo exista, aunque nuestro lugar sea el infierno» (1032). Terminada su confesión, aguarda su muerte. Se mira en el espejo, dice, para saber quién es. Ante la muerte su «carne» podrá tener miedo, afirma, pero no su «yo». La conciencia y el yo, para él, triunfan sobre la carne y el cuerpo. Sostiene así hasta el final su concepción de lo heroico, y su idea del sacrificio por una causa.

Al comienzo de la historia, el personaje nos había advertido que su intención era que comprendieran «la futura historia del mundo», porque él era un «símbolo de las generaciones del porvenir» («Deutsches Requiem»: 1026). En su confesión quiere demostrarnos que el nazismo secretamente ha logrado su fin y el mundo será regido por su religión: la violencia redentora. Cree que la violencia limpia y purifica, y es necesaria para redimir a la humanidad de sus faltas: sus debilidades decadentes, su piedad cristiana hacia los débiles.

Tanto para Borges, como para Wilhelm Reich, según vimos, el nazismo era un movimiento que combinaba lo político con lo místico y religioso. Buscaba un cambio radical del hombre y de sus valores, rebelándose, e interpretando la historia con criterio darwinista, como una lucha en que el más fuerte debía imponer su voluntad. Los dos lo ven como un escape social ante un profundo sentimiento de impotencia, asociada a lo sexual. Reich cree que el misticismo sirve para inhibir la sexualidad natural, que se descarga de manera distorsionada y violenta en el ritual nazi (REICH: XXI).

Como toda ideología mística que busca redimir al mundo mediante la violencia y el terror el nazismo termina provocando su propia caída. Esta caída resulta una liberación para todos, intuye

Borges, incluidos los nazis. El tipo de guerra que emprenden es una guerra apocalíptica que acaba en la destrucción total y en un castigo apocalíptico. Los juicios de Nuremberg buscan corregir con la justicia racional la enormidad del crimen cometido, pero esto para zur Linde es imposible: han triunfado. O ha triunfado la capacidad de la violencia para rehacer la historia. En la interpretación de Borges la guerra de exterminio se transformó en un fin en sí y es el fantasma que amenaza constantemente a la humanidad.

Bibliografía

- ~AIZENBERG, Edna, *Borges, el tejedor del Aleph y otros ensayos*, Madrid, Vervuert / Iberoamericana, 1997.
- ~BALDERSTON, Daniel, *Out of Context Historical Reference and the Representation of Reality in Borges*, Durham, Duke University Press, 1993.
- ~BOADELLA, David, *Wilhelm Reich. The Evolution of his Work*, London, Vision Press, 1973.
- ~BORGES, Jorge Luis, «Deutsches Requiem», *Obras completas I (1923-1949)*, Buenos Aires, Emecé, 2009. Edición crítica, anotada por Rolando Costa Picazo e Irma Zangara, pp. 1026-30.
- «Anotación al 23 de agosto de 1944», *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974, pp. 727-8.
- ~GÓMEZ LÓPEZ-QUIÑONES, Antonio, *Borges y el nazismo: Sur (1937-1946)*, Granada, Universidad de Granada, 2004.
- ~GONZÁLEZ, José Eduardo, *Borges and the Politics of Form*, New York, Garland Publishing, 1998.
- ~GRAMUGLIO, María Teresa, «Posiciones de Sur en el espacio literario. Una política de la cultura», *Historia crítica de la Literatura Argentina*, Buenos Aires, Emecé, 2004, vol. 9, dirigido por Sylvia Saïtta, pp. 93-122.
- ~REICH, Wilhelm, *The Mass Psychology of Fascism*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1970. Edited by Mary Higgins and Chester Raphael. Translated by Vincent Carfagno.
- ~SARLO, Beatriz, *Borges, un escritor de las orillas*, Buenos Aires, Emecé/Seix Barral, 2007, segunda edición.
- ~VAN GINNEKEN, Jaap, *Mass Movemems in Darwinist, Freudian and Marxist Perspective*, Apeldoorn-Antwerpen, Het Spinhuis, 2007.

Notas

¹ Sólo existe una traducción parcial de la primera parte de la obra en español, publicada en México en 1970. Utilizaré la edición norteamericana preparada por el mismo Reich, quien vivía en Estados Unidos, con todas sus correcciones y adiciones publicadas en 1946, cuando ya Reich había podido observar el desarrollo de la guerra y sus consecuencias devastadoras.

² Borges había advertido en sus artículos en Sur que la teoría nazi tenía muchos simpatizantes en Argentina, particularmente durante los años en que Hitler aparecía como amplio triunfador en la contienda, y se dudaba que nadie fuera a detener el poder nazi (GÓMEZ LÓPEZ-QUIÑONES: 101-4). La revista no apoyaba la posición neutral del gobierno argentino ante la contienda, prefiriendo un compromiso a favor de los aliados, actitud que mantenía Brasil (AIZENBERG: 40).

³ Borges escribe un segundo artículo sobre este tema, que publica también en *La Nación* el 14 de octubre de 1944, «Nietzsche. El propósito de Zarathustra», en que discute cuál era la verdadera posición de Nietzsche sobre el eterno retorno en ese libro, y procura demostrar lo mal que lo habían entendido, tanto sus detractores como su apólogos (www.nietzscheana.com.ar/comentarios/borges_zarathustra.htm).

Un palimpsesto de Caperucitas.

La tradición oral, Perrault y Grimm más allá de Pommerat

Soledad Pérez

UNLP

«Así es la vida. Polimorfa, confusa y difusa como un cuento infantil.

Y así es como siguen apareciendo sin parar versiones de esta historia».

Antonio Rodríguez Almodóvar,

«Juguemos con Caperucita»

¿Por qué, si es algo que abunda, hacer otro análisis de «Caperucita Roja»? Pues, porque siguen publicándose reescrituras y reelaboraciones de un cuento que forma parte del acervo cultural de la humanidad. En nuestro caso, lo que nos sirve de excusa para sumergirnos en este mar de lecturas es la obra teatral del francés Jöel Pommerat, la cual nos presenta una nueva mirada sobre el motivo 'Caperucita'. Es una lectura de nuestro siglo, con nuestra propia concepción de la infancia, la cual difiere de la que se tenía cuando se crearon las versiones ya canónicas de Perrault y de los hermanos Grimm. Esta nueva producción hace que releamos en ella a sus antecesoras, como en un palimpsesto. Detrás de escenas, elementos, símbolos, podemos percibir los relatos que ya conocemos, y más. Y lo que vemos es un cuento de iniciación a la vida adulta, sólo que la noción de paso de niño a mayor difiere.

Lo que más llama la atención en *Le Petit Chaperon Rouge* (2004) de Pommerat es su comienzo. En éste se puede percibir el vértigo de la cotidianeidad del siglo XXI. Se dedican unas cuantas páginas –lo que implica tiempo en la puesta en escena– a la relación de la niña protagonista con su madre y con el mundo que la rodea. Esta Caperucita «se aburría» (10) porque su madre, la única figura adulta en su entorno más cercano (hay una ausencia de padre muy marcada), está casi siempre ocupada, y no tiene tiempo suficiente para dedicarle. Además, percibimos una especie de preocupación con respecto a la seguridad de la menor, ya que no se le permite salir sola más que a la escuela, que «estaba al lado de la casa» (13), y tiene escaso contacto con otras personas. La prohibición de disfrutar del afuera nos señala lo habitual, ya no de una aldea de antaño, sino de las costumbres actuales y la posibilidad de otros peligros nuevos y diferentes de los de las caperucitas conocidas.

A continuación de esta introducción diferenciadora de la obra, se comienza a distinguir la presencia subyacente de formas previas de esta historia. El hecho de que la mayor parte del texto sea contado por «el hombre que narra», con interpretación muda de los actores de lo que éste dice, nos sugiere un retorno al relato tradicional oral, tan estudiado por los folkloristas, que nos señalan que fue transmitido durante siglos, en variadas geografías, en situación de reunión de la comunidad –la cual incluía a adultos y niños sin diferenciarlos–, «acompañado de mímicas, engañosos que lo transformaban en juego» (SORIANO, 1975: 159). Poco más se sabe de las características de este tipo de relato. Sin embargo, el folklorista Paul Delarue publicó en 1951 una recopilación de cuentos de este tipo que se había realizado en la zona de Bretaña unos setenta

años antes, entre los que se encontraba «La historia de la abuela», que los especialistas¹ consideran la versión más cercana a la que circulaba en la época en la que Perrault la reelaboró y la publicó por escrito por primera vez en 1697. En este cuento se presenta la estructura y gran parte de los elementos simbólicos que conocemos y que se siguen repitiendo, más otros que ya no aparecen en versiones posteriores. Aquí la niña –que no tiene un tipo especial de ropa que la destaque– es enviada por su madre a llevarle pan y leche a su abuela. En un cruce de caminos, se encuentra con un lobo, que le pregunta hacia dónde se dirige y qué camino va a tomar: el de alfileres o el de agujas². Ella elige el segundo. Luego, mientras el lobo se apura y llega a casa de la abuela por el otro sendero y mata a la mujer, la niña se entretiene juntando agujas. Cuando ésta llega, el lobo simula ser la anciana y le indica que coma carne y beba vino (que, en realidad, son los restos y la sangre de la abuela). A esto le sigue una especie de *strip-tease* en el que ella se va quitando las prendas una a una para acostarse con ‘su abuela’ y le pregunta adónde las pone, seguida de la respuesta repetida de que las arroje al fuego, porque ya no las va a necesitar. Luego, la protagonista se asombra de los pelos que ve en todo el cuerpo del lobo-abuela y se procede a la tan conocida progresión dramática con las exclamaciones de la niña respecto de las dimensiones de las partes del cuerpo de éste, y las respuestas del ‘para qué’ de cada una. Al llegar al famoso «para comerte mejor», ella dice que necesita ir al baño. El lobo la deja salir con una cuerda atada al tobillo. La niña, cuando está afuera, ata la cuerda a un árbol y huye. Cuando él se da cuenta y la persigue, es tarde, porque ella ya está a salvo en su casa.

Ciertos críticos³ ven este relato tradicional como un típico cuento de iniciación. La niña llega a la edad en la que debe pasar a la madurez enfrentándose al mundo con sus peligros por sí sola. Ya puede asumir responsabilidades como la de cruzar un bosque para cumplir con lo que le ha encomendado la generación que la precede. El hecho de que la abuela muera señala un movimiento de continuidad social: los jóvenes reemplazan a los ancianos y así se revigora la tradición. «El relato folklórico explora, así, nociones de relaciones inter-generacionales y familiares en términos del rol de la niña en la sociedad»⁴ (DANIEL, 2006: 149). Por otra parte, el acto de antropofagia que la niña comete sin saberlo es visto por Zipes (2006) como el reemplazo simbólico que ésta hace de su abuela y, además, señala respecto del camino de agujas y el de alfileres que existían comunidades de costureras en las que, para probar su madurez, la mujer debía demostrar un buen manejo de esos elementos, reemplazar a la mujer mayor y enfrentarse al sexo opuesto.

También se trata de un cuento de advertencia. ZIPES interpreta que, como generalmente lo contaban mujeres, «hacia surgir preguntas acerca de la naturaleza depredadora de los hombres y de cómo evitar la violación para sobrevivir»⁵ (2006: 37-38). Por otra parte, SORIANO (1975) indica que los lobos eran un peligro real en los tiempos en que se contaba esta historia. DANIEL (2006), además, menciona la creencia en hombres-lobo que se tenía en los siglos XVI y XVII, y que, en casos aislados, extremas situaciones de hambruna en esos tiempos llevaron a algunas personas a comerse a sus hijos o a abandonarlos en los bosques.

Ahora bien, podemos percibir, en la obra de Pommerat, que la suya también es una historia de iniciación (aunque ya no de advertencia). La narración en este caso se focaliza en la niña (de quien tampoco se expresa que vista la característica caperuza, más que en el título), que no comprende todo lo que sucede a su alrededor, e interpreta las cosas a veces erróneamente. El hecho de que su madre no le permita salir sola es visto por ella como un acto de condescendencia: piensa que ésta «me toma por una niña» (40) y «no me cree capaz de tener responsabilidades en la vida» (40). Además, ya su madre «no es suficiente» (10) para ella, lo que puede verse como el inicio del corte que se produce en la pubertad, en el que los hijos comienzan a buscar independizarse de los padres, al menos de modo simbólico. Como dice el psicólogo BETTELHEIM con respecto al cuento de los hermanos Grimm: «[salir fuera de casa] Caperucita lo hace voluntariamente. No le asusta el mundo externo pero reconoce lo atractivo que puede ser para ella. Y en esto, precisamente, radica el peligro» (2007: 179). Esta niña ya considera que está lista para emprender ese viaje sola, y es ella misma quien insiste en hacerlo. Podría argumentarse que esto se debe a que, además de las ansias naturales de los niños por crecer, ésta en particular a menudo debe «cuidarse sola» (13) cuando su madre no está, lo que le causaría una especie de maduración prematura por la ausencia del adulto responsable.

Su madre, al principio recelosa de dejarla partir, la pone a prueba: no se lo permitirá hasta que logre cocinar algo para su abuela por sus propios medios. Ella lo logra «no se sabe bien cómo» (19) y demuestra, bajo los estándares de esta comunidad de dos, que está preparada. Aun así, la mujer le advierte que «en el bosque hay bestias» y que «te comerán», a lo que le responde «no es verdad» (17), como desafío de la autoridad de la palabra de la adulta.

En el viaje la acompaña su sombra, que la hacía «sentirse todavía un poco segura» y que «a veces se parecía un poco a su mamá» (21), lo que indica que, a pesar de este logro, no parece haber cortado el lazo estrecho con la figura materna en su totalidad. Tampoco parece, en un principio, muy segura de sí misma: siente deseos de llorar y duda si hizo bien en irse sola. Lo que la alienta a continuar es la idea de que sorprendería a su abuela, que «la encontraría más grande, quizá un poco más señorita» (22). Esto último nos devuelve a la noción de cuento iniciático, en el que el personaje protagonista alcanza la madurez.

A continuación, la niña ya no demuestra dependencia con la generación previa, y comienza a explorar el bosque por sí sola, lo que hace que se aleje del claro del camino, por lo que los árboles impiden que los rayos del sol hagan aparecer su sombra. Debido a que la misma está asociada a la madre, vemos que ya puede actuar sin ella, tomar sus propias decisiones: ser adulta. O, al menos, es lo que ella cree.

Es en este preciso momento en el que aparece el lobo, y son el encuentro, el diálogo que tiene lugar entre ellos y los sucesos disparados por éste, los que nos transportan a las dos versiones más famosas de la historia, la de Perrault y la de los hermanos Grimm, por las descripciones que hacen de esta escena y el énfasis que le otorgan a la misma y a la figura simbólica del lobo para el desarrollo del relato.

Es preciso señalar que, al momento en que Charles Perrault publicó *Histoires et Contes du temps passé*, el género 'cuento de hadas' se había vuelto muy popular en el ámbito de las reuniones de *salon* en las clases altas francesas, principalmente parisinas. En «*Le Petit Chaperon Rouge*» notamos que ciertos elementos que aparecen en el relato oral, que podrían haber resultado chocantes a su auditorio, han sido eliminados (a saber: el hecho de que la niña consuma la carne y la sangre de su abuela, y la mención del cuerpo peludo del lobo-abuela). Tampoco aparece la opción entre el camino de agujas o de alfileres, aunque su simbología podría ya haber sido lo suficientemente arcaica como para no ser comprendida por los lectores. De todos modos, como señala Soriano, «nuestro autor elimina el asunto espinoso de los pelos que cubren a la abuelita, pero tal atención al decoro atañe más a las palabras que a las ideas» (1975: 158), porque con la moraleja irónica que incluye al final, deja bien en claro que las variadas alusiones que encontramos en el texto son, de hecho, con respecto al sexo.

La estructura del cuento se asemeja mucho a la del relato oral. Lo que se modifican, sobre todo, son las connotaciones. En el encuentro en el bosque, por ejemplo, vemos que el lobo desea 'comerse' a la niña de la caperuza roja ahí mismo, sólo que se contiene porque hay gente alrededor y pueden verlo. Esto es interpretado por Zipes como la manera de actuar de un abusador más que de una fiera, que no se habría contenido de atrapar a su presa por nada del mundo. Por otra parte, ella no siente miedo porque «no sabía lo peligroso que es detenerse a escuchar a un Lobo» (9) y le responde adónde se dirige, con indicaciones exactas. Al escuchar que va a casa de su abuela, el lobo también decide ir –sin dar posibilidad a la niña para que lo invite o se niegue– y dispone por cuál camino irá cada uno: él por el más corto y ella por el más largo, aunque no le informa a ésta de la diferencia. Caperucita se distrae «en cosechar avellanas, correr tras las mariposas y en hacer ramilletes con las florcitas que se encontraba» (13) y el lobo llega primero. Para que la anciana le permita entrar, éste imita la voz de la niña. A continuación, devora a la abuela «en menos de nada» (19) y toma su lugar en la cama. Le dice a Caperucita que deje la tortilla y la mantequilla que le trae, y se acueste con 'ella'. Al hacerlo, ella «quedó bien despistada al ver cómo estaba hecha su Abuelita» (22) y comienza el intercambio con respecto a lo grandes que son diferentes partes del cuerpo de 'la abuela'. Cuando se llega a los dientes y se espera la respuesta de «'para comerte mejor' (...) el cuentista burla esa expectativa. (...) La supresión del término *mejor* y la brusca reaparición del pronombre «te» (...) precisa y especifica la amenaza del lobo...» (SORIANO, 1975: 160; cp. SHAVIT, 1991: 12). Y así termina esta versión, con el lobo comiéndose a la niña. El final no es feliz, por lo que algunos críticos no lo consideraron un cuento de hadas o lo vieron como una versión trunca de la historia. No obstante, Soriano dice que ya existía el cuento con ese tipo de desenlace en el s. XVII, y lo vincula con las *Scheckmärchen* o las *Warnmärchen* que, a través del miedo, servían de enseñanza a los niños sobre lo que no se debía hacer.

En esta versión, entonces, el 'lobo' ya no es una bestia real, sino un seductor masculino del que las jovencitas deben cuidarse (lo que queda bien claro en la moraleja: «las jovencitas (...) hacen muy mal en escuchar a toda clase de gentes. (...) no extraña que siendo fiera, tantas muchachas el lobo ingiera», p. 30). Es así que ZIPES (2006) y TATAR (1999), entre otros, la interpretan como una parábola de la violación, equiparando el hecho de que el lobo devore a la niña con el acto sexual violento. Zipes va más allá y asocia el color rojo de su caperuza con una caracterización erótica de ésta: el rojo alude al pecado, a la pasión⁶, por lo que, al presentarla como ser sensual, Perrault trasladaría la responsabilidad del hecho a la víctima (que cometió la infracción de hablar con un extraño y recibe castigo por eso), plasmando así en su relato la cosmovisión patriarcal de su época de que las mujeres estaban deseosas de ser seducidas.

BETTELHEIM, por su parte, dice que el acto de la abuela de haberle obsequiado tal prenda es un «símbolo de una transferencia prematura de atractivo sexual» (2007: 182).

En este relato de Perrault, es clara la presencia de dos lectores implícitos: niños y adultos. El niño era visto en la época como fuente de diversión para los adultos, los cuales no tenían (cfr. SHAVIT) una noción de responsabilidad por su formación: éstos eran 'adultos en miniatura', sin necesidades ni capacidades diferentes, sólo más pequeños, lo que les generaba una actitud «mimosa» (1999: 16). Al dirigir este tipo de cuento –género considerado menor y exclusivo de las masas campesinas– a los niños, servía de esparcimiento propio a los mayores de clase alta. «De este modo, la ironía y la sátira le hacían señas al adulto de alta cultura, mientras que las estructuras de fórmulas le hacían señas al lector niño» (SHAVIT, 1991: 14).

Ahora bien, si lo comparamos con la reelaboración que formularon los hermanos Grimm, notamos que se ha producido un cambio importante en la concepción de la infancia en los poco más de cien años que habían transcurrido desde la versión de Perrault. La «*Rotkäppchen*» de los Grimm, incluida en su *Kinder und Hausmärchen* (1812) denota un interés por la idea, novedosa entonces, de la educación del niño, la cual era considerada una responsabilidad absoluta del adulto. Se había comenzado a tener en cuenta «la capacidad del niño para entender el texto y (...) las obligaciones del texto para con el niño» (SHAVIT, 1991: 16), que incluían la búsqueda de un bienestar espiritual. Además, en este caso en particular, la niña es representada como 'pura' y capaz de ver al mundo de una manera especial.

Se destaca en este cuento la relación de afecto que une a las tres generaciones: la abuela fabrica la caperuza para su nieta; la madre hornea para que su madre, que está enferma, se mejore; la niña lleva el alimento a su abuela y junta flores para alegrarla –y no, como en la *Caperucita* de Perrault, que lo hace para ella misma. Además, se hace clara la intención pedagógica del relato con las instrucciones que le da la madre antes de que parta: no debe apartarse del camino y debe saludar cuando llegue «como una niña bien educada» (144); y con la 'lección' de no desobedecer a su madre ni desviarse, que la niña aprende al final.

Esta versión también presenta una iniciación. Siguiendo el análisis de MURPHY (2000), el uso de la palabra *lobo* en la tradición germano-cristiana hace referencia a una forma del demonio. El encuentro con éste y la posterior supervivencia a su ataque aludirían a la «llegada a la siniestra edad de conciencia moral»⁷ (MURPHY, 2000: 77). Aquí el relato repite la estructura de su antecesor francés hasta el punto de la 'muerte', con mínimos cambios en ciertos elementos, como el tipo de alimento que se lleva a la abuela, el hecho de que haya un solo camino –del que no hay que salirse– y no dos, y la incitación por parte del lobo a distraerse juntando flores, que Caperucita acepta ya no por su mera volatilidad.

Se vuelve a incluir el diálogo que la niña tiene con el lobo antes de ser devorada, pero termina nuevamente con el «¡Para comerte mejor!» (148) tradicional. Por otra parte, la aparición del cazador, que siente curiosidad y preocupación por la señora mayor al escuchar los ronquidos que emite el lobo tras 'alimentarse', y rescata a ambas del vientre de la bestia es, según ciertos críticos (cfr. SORIANO, 1975; BETTELHEIM, 2007; y otros), un agregado de los Grimm porque el modelo de cuento folklórico que manejaban los hermanos debía obligadamente tener un final feliz (cfr. SHAVIT: 1991: 18).

El color rojo en esta versión es, según MURPHY (2000), un signo de la madurez sexual femenina –como lo interpreta Bettelheim– pero también «un signo del momento de madurez espiritual en una lectura cristiana»⁸ (MURPHY, 2000: 74). Rojo es el color de Pentecostés y del momento de la confirmación, «cuando un niño (...) es enviado al viaje de la vida, al bosque, justo cuando su figura paralela, la abuela, puede estar preparándose para terminarlo»⁹ (*Ibíd.*: 75). Si seguimos esta lectura, entonces, también podemos ver el rescate como una resurrección y al cazador como el Salvador, Cristo; y, además, al pastel y al vino que reaniman a la abuela como los elementos de la comunión.

Volviendo a la obra de Pommerat, encontramos allí una alusión al final de la versión de Perrault en el juego que compartían madre e hija, en el que la primera simulaba ser una «bestia monstruosa» que siempre terminaba «comiéndose a la niña» (18). Otro acercamiento a ese

cuento es la propuesta del lobo de ir uno por cada camino. Las diferencias son que ahora la niña acepta *conscientemente*, aunque como juego, ir por el más largo «porque está lleno de florcitas que crecen en el borde» (29) –el detalle de las flores también lo acerca al anterior–; y que el lobo sabe de antemano dónde queda la casa de la abuela.

El contacto con la versión de los hermanos Grimm es lo que podría verse como una modificación en el rol materno ya no como fuente de enseñanza, sino como consejera: «es necesario que te cuides» (20), le dice. También la sombra-madre le advierte que no se aparte del camino, aunque de manera solapada, con el pretexto de que los árboles no permitirían que el sol la haga aparecer. Además, la relación con la abuela también se basa en el afecto, aunque en Pommerat existe una brecha generacional que dificulta la comunicación entre ellas.

Otro acercamiento a los Grimm es el rescate por parte de «un hombre» (49), que ve al lobo –pero no lo oye– en el bosque –no la casa– con apariencia tan pesada y gorda, que lo apalea y abre su barriga para ver qué tiene adentro. La frase del narrador que anuncia que «no estaban todavía muertas»¹⁰ (49) implica la posibilidad *real* de la muerte, cosa que el relato antecesor no hace. Y, por último, la lección que para los Grimm la aprendía Caperucita, es ahora aprendida por el lobo, que (sobrevive y) toma la «decisión de no acercarse nunca más en su vida a las abuelas y sobre todo a las niñas» (49-50).

Las ‘caperucitas’ previas no sienten miedo al encontrarse con el lobo porque ignoran su peligrosidad. Algo novedoso en Pommerat es que sí sabe del peligro (su madre le anunció que se encontraría con fieras en el bosque) y sí siente un poco de temor, pero le produce placer: lo encuentra atractivo y bello, y «quiso acercarse inmediatamente» (24).

La figura del lobo contemporáneo se parece a la de Perrault como símbolo del seductor masculino en el hecho de que se asegura de que la niña esté sola al preguntarle si su sombra sigue todavía cerca, y de que se impacienta cada vez más cuando la muchacha no se acerca a la cama, no se saca la ropa ni se acuesta con él. Sólo ante su enojo que la vuelve «aterrorizada» (44), la protagonista permite que la abrace.

Además, la mención de los «pelos en todas partes del cuerpo» (45) de la ‘abuelita’ nos retrotrae a la versión oral.

Por otra parte, es interesante la reacción de la niña ante la seducción: en un comienzo le agrada, pero después la atemoriza, por lo que inventa excusas para retrasar el momento fatal que no comprende totalmente, pero que sí es consciente de que se aproxima. Es llamativo que piense en su madre, se entristezca y quiera «volver a mi casa» (46) mientras el lobo insiste con que se le acerque, lo que parece indicar que todavía se encuentra en el proceso de hacerse adulta y *no* que ya lo ha completado, como lo sentía antes.

Aquí no se produce la progresión dramática tradicional, sino que se la modifica con la escena en la que el lobo dice que tiene hambre, la niña le pregunta qué quiere comer, él le responde «a ti, mi niñita» y ella le replica «no tengo ganas» (47). Su estatus intermedio entre niña y mujer retrocede a lo primero con las palabras del lobo: «no son los niños lo que deciden» (47) y la proclama así indefensa, inexperta, niña... y la come.

Es menester mencionar que, al final, inmediatamente después de decirse que ha sido rescatada, Caperucita ha crecido, se señala que «actualmente la niña es una mujer grande como su mamá» y que «se acuerda muy bien de esta historia» (49). El ciclo iniciático se ha cumplido. Con la superación de las pruebas –sobrevivir al peligro así como también completar el viaje en solitario– se ha producido el paso a la adultez. La escena en la que el lobo devora a la niña puede verse también, como en Perrault (y tal vez los hermanos Grimm, en un plano subyacente), como una iniciación sexual.

Como hemos visto, son claras las conexiones de la obra de Pommerat con las versiones tanto de Perrault como de los hermanos Grimm, aunque también hemos hallado elementos comunes con la versión oral presentada por Delarue. Las cuatro versiones pueden ser interpretadas como relatos de iniciación, aunque varía la concepción de iniciación porque varían las nociones de niñez –y, por lo tanto, de madurez– entre cada una. «La historia de la abuela» es una iniciación a la vida adulta femenina, la cual implicaba ciertos conocimientos y deberes. En la

formulación de Perrault, es una iniciación sexual de una mujer de su tiempo. En la de los hermanos Grimm, es una iniciación a la madurez moral (con connotaciones cristianas). Y en Pommerat, también se produce una iniciación a la vida adulta, como en la versión tradicional, aunque las pruebas a las que se somete a la protagonista son otras: primero cocinar por los propios medios (lo que se pone un poco en duda), realizar el viaje sola, y tener una primera experiencia sexual.

Pommerat impregna su obra con el sentimiento de soledad que se produce cuando se crece y se deja de ser objeto del cuidado de los mayores para tener que cuidarse uno mismo. Y, por otra parte, no pretende transmitir un mensaje moral o una enseñanza, como en otros tiempos en que la literatura infantil era vista como un medio y no como un fin, debido a que no se consideraba que los niños fueran capaces de comprender y disfrutar una obra literaria más allá de por lo que podía aportar a su formación.

Textos

- ~ANÓNIMO, «The Story of Grandmother», presentado por Paul Delarue y citado por Maria Tatar en *The Classic Fairy Tales*, New York, Norton & Company, 1999.
- ~GRIMM, Jacob y Wilhelm, *Cuentos de los hermanos Grimm*, María Campuzano, trad. Barcelona, Noguer, 1977.
- ~PERRAULT, Charles, *La Caperucita Roja*, Leicia Gotlibowsky, trad. e ilustr., Buenos Aires, Ediciones del Eclipse, 2008.
- ~POMMERAT, Joël, *Caperucita Roja*, Nora Lía Sormani, trad., Buenos Aires, Colihue, 2005.

Bibliografía Específica

- ~BETTELHEIM, Bruno, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Barcelona, Critica, 2007.
- ~BOTTIGHEIMER, Ruth B., *Fairy Tales. A New History*, New York, State University of New York Press, 2009.
- ~DANIEL, Carolyn, «Hairy on the Inside. From Cannibals to Pedophiles», en *Voracious Children. Who Eats Whom in Children's Literature*, New York, Routledge, 2006.
- ~GURTUBAY, María del Carmen; KALLAY, Estela y VILARIÑO, Andrea, «Otros paradigmas en literatura para niños. Las nuevas 'Caperucitas Rojas'», en BLAKE, Cristina y SARDI, Valeria (eds.), *Literatura Argentina e Infancia: Un caleidoscopio de poéticas*, La Plata, Vuelta a Casa, 2010, pp. 223-233.
- ~HAUSE, Donald (ed.), *The Greenwood Encyclopedia of Folktales and Fairy Tales*, Westport, EE.UU., Greenwood Press, 2008.
- ~JEAN, Lydie, «Charles Perrault's Paradox: How Aristocratic Fairy Tales Became Synonymous with Folklore Conservation», en *Trames*, nº 11 (61/56), 2007, pp. 276-283.
- ~MACHADO, Ana María, *Clásicos, niños y jóvenes*, Bogotá, Norma-Catalejo, 2004.
- ~MURPHY, G. Ronald, *The Owl, the Raven and the Dove. The Religious Meanings of the Grimms Fairy Tales*, New York, Oxford University Press, 2000.
- ~PERRAULT, Charles, *The Complete Tales by Charles Perrault*, Christopher Betts, Trad., introducción y notas, New York, Oxford University Press, 2009.
- ~RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio, «Juguemos con Caperucita», en *Biblioteca Cervantes Virtual*: <http://213.0.4.19/servlet/SirveObras/scclit/12593845339147180754846/p0000001.htm>, página consultada el 08/03/2011.
- ~RUIZ CAMPOS, Alberto Manuel, «Cuatro Caperucitas. Cuánto cuenta un cuento. El problema de la vida en la literatura infantil», en *Escuela Abierta*, nº 8, 2005, pp. 173-191.
- ~SEAL, Graham, *Encyclopedia of Folk Heroes*, Santa Barbara, EE.UU., ABC-CLIO, Inc., 2001.
- ~SHAVIT, Zohar, «La noción de la niñez y los textos para niños», en *Criterios*, nº 29, La Habana, 1991, pp. 134-161.
- ~SORIANO, Marc, *Los cuentos de Perrault. Erudición y tradiciones populares*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 1975.

- ~TATAR, Maria (ed.), *The Annotated Classic Fairy Tales*, New York, Norton & Company, 2002.
~TATAR, Maria, *The Classic Fairy Tales*, New York, Norton & Company, 1999.
~ZIPES, Jack (ed.), *The Oxford Companion to Fairy Tales*, New York, Oxford University Press, 2000.
~ZIPES, Jack, «The Trials and Tribulations of Little Red Riding Hood Once Again», en *Why Fairy Tales Stick: the Evolution and Relevance of a Genre*, New York, Routledge, 2006.

Notas

- ¹ TATAR, 1999; ZIPES, 2006; SHAVIT, 1991; DANIEL, 2006; MURPHY, 2000; y otros.
² Otras versiones mencionan el camino de piedritas y espinitas; otras, de piedras y raíces (Cfr. TATAR, 1999: 10).
³ Como Yvonne VERDIER (citada por DANIEL, 2006) y ZIPES (2006).
⁴ «The folk tale thus explores notions of intergenerational and familial relations in terms of the female child's role in society.» [traducción mía]
⁵ «...opened up questions about the predatory nature of men and how to avoid rape or violation to survive.» [traducción mía]
⁶ SORIANO (1975) asegura que la caperuza roja es una innovación de Perrault, aunque ZIPES (2006) y otros conectan este cuento con un relato en verso en latín de Egbert de Liège de principios del siglo XI, «De puella a lupelis seruata» (Acerca de una niña salvada de los lobeznos), en el que la protagonista viste ropas de color rojo y escapa de la muerte por estar bautizada. Aquí el color se asocia con la liturgia cristiana.
⁷ «the ominous age of moral awareness» [traducción mía]
⁸ «...a sign of the moment of spiritual maturity in a Christian reading of the tale.» [traducción mía]
⁹ «...when a child is (...) sent on the journey of life, into the woods, just as her parallel figure, the grandmother, may be getting ready to finish it.» [traducción mía]
¹⁰ Resaltado mío.

Palimpsestos itinerantes

María Laura Pérez Gras

USAL – CONICET

Los relatos de viajes conforman un género complejo, híbrido y multiforme¹. Uno de sus rasgos más interesantes es su capacidad de retroalimentación: la mayoría de los textos del género se construye sobre las lecturas de relatos de viajes anteriores.

Este fenómeno de *archi-inter-textualidad*² tiene varias causas y propósitos: la legitimación de lo descrito en el eco hallado en los textos de otros viajeros-testigos, el aval científico a través de la cita de autoridad, la identificación del aventurero -una de las tantas caras del héroe- con quienes se lanzaron antes a explorar los mismos o similares territorios, y la inspiración que estos pioneros y sus escritos generan.

No obstante, la constante alusión que encontramos en algunos relatos a otros textos del género en particular, que son el bagaje cultural del autor pero también sus referentes a la hora de relatar el viaje, excede las causas y propósitos arriba delineados. Los anteriores relatos no son sólo *hipotextos* de los nuevos, sino también sus marcadores ideológicos y utópicos. Seguimos los conceptos asentados por Paul RICOEUR (1986), cuando definimos que la *ideología* es la construcción simbólica que legitima la relación con el poder vigente y asiste a la construcción de la propia identidad, y su contraparte, la *utopía*, es la proyección idealizada y subversiva en relación con el poder vigente, construida a partir del imagen que el *Otro* refleja sobre el viajero mismo o sobre «lo posible». En este sentido, decimos que las lecturas sobre otros periplos moldean la escritura de un nuevo viajero como marcadores ideológicos y utópicos porque son los parámetros de lo aceptable y de lo cuestionable en la búsqueda de una identidad, tras el encuentro con la alteridad, que todo viaje supone.

Estudiaremos este fenómeno en dos obras de Francisco P. Moreno, *Viaje a la Patagonia Austral* y *Reminiscencias*. En ambas, nos encontramos con un viajero que se propuso seguir los pasos de otros que lo precedieron, tanto en el viaje como en la escritura, entre los que se destacan Darwin, Fitz Roy, Cox y Musters, por la cantidad de veces que Moreno hace referencia a ellos y porque sigue explícitamente la ruta de sus viajes.

Partimos de la idea de que los escritos de Francisco P. Moreno que hemos elegido podrían ser considerados palimpsestos itinerantes. Para desandar el camino de tantos derroteros, o para ir descubriendo, capa por capa, las imágenes detrás de las imágenes encerradas en los textos, tendremos que hacer una lectura invertida en el tiempo.

El último libro de Francisco Moreno, *Reminiscencias*, es en realidad una compilación póstuma (1942) elaborada por su hijo, Eduardo Moreno, a partir de la reunión de textos dispersos, escritos entre 1906 y 1919, en torno de las dos excursiones que realizó a la zona del Nahuel Huapi: la primera, entre 1875 y 1876; la segunda, entre 1879 y 1880.

En el apartado «Preliminares del primer viaje a Nahuel Huapi», que inaugura este volumen, Moreno declara:

Releí el viaje de Cox, quien había cruzado los Andes por Nahuel Huapi, con la intención de llegar al Atlántico, sin poderlo conseguir por la oposición de los indígenas del oriente que lo obligaron a regresar a Chile. En el Río Negro se me había hablado de un paso transandino fácil, situado casi al nivel del llano en plena cordillera, y me intrigaba el hecho de que en ese lugar colocara Cox, en su mapa, una cadena continua de montañas rodeando el Lago Lácar, mientras mis informantes, indígenas del Río Negro, me aseguraban que se trataba de un abra libre de nieves durante el invierno. Busqué elementos para intentar esa cruzada, de Este a Oeste, tanto más interesante cuanto hasta ese día ningún viajero había conseguido llegar desde el Atlántico hasta el lago,

pues, el piloto Villarino sólo alcanzó el río Collón-Curá, afluente del Limay, el que remontó en cierta extensión, punto que también visitara el mayor Bejarano, en 1872. Sometí la idea a la Sociedad Científica Argentina. Fue aceptada y con su cooperación y la del gobierno de la provincia, pude emprender viaje en septiembre de 1875 (1997: 20).

Como se puede apreciar a partir del fragmento citado, Moreno, de apenas veintitrés años, ya tiene leídos prácticamente todos los relatos de viajes a la Patagonia anteriores a los suyos, tanto los publicados en la Argentina, como los desconocidos en ella, puesto que leía el inglés y el francés, y conseguía aun los textos publicados en el extranjero. El relato de Cox³, en este caso en particular, le permite a Moreno delinear el itinerario y anticiparse a los problemas del relieve y el clima, es decir, planear el viaje. Pero este antecedente, junto con otros, como los de Villarino⁴ y Bejarano⁵, también toman la dimensión de fantasmagóricos contrincantes en el desafío más antiguo entre los exploradores: llegar más lejos, hasta donde ningún viajero ha llegado. Moreno se propone realizar el viaje en sentido inverso al de Cox, desde el Atlántico hasta los Andes, y superar las marcas de Villarino y Bejarano. El testimonio truncado de los viajeros que lo precedieron motiva a nuestro científico a lanzarse a la aventura por territorios desconocidos.

Por otra parte, llama la atención que Moreno cuente con «informantes» que son indios. El joven explorador, desde sus primeras expediciones Tierra Adentro, contará con la ayuda de los indios, baqueanos más idóneos que ningún otro, y se familiarizará con su lengua y costumbres. Sabemos, por él mismo, que Moreno había leído la obra de Musters⁶, y este es un dato muy importante para comprender la construcción imagológica que Moreno había realizado del indio, antes de su primer encuentro real con ese Otro, tan desconocido -o, más bien, ignorado- por sus colegas y compatriotas. Los estereotipos y prejuicios acerca del indio se deconstruyen en la escritura del futuro perito. Por momentos, algunos de ellos se deslizan en las cáscaras vacías de ciertas palabras que eran sinónimos de «indígena» en el imaginario colectivo de la época. No obstante, resulta evidente que las imágenes impresas por Musters en su libro *At home with the Patagonians* (1871) sentaron las bases para la construcción de *heteroimagotipos*⁷ más humanizados del indio en la obra de Moreno. Por este motivo, nuestro viajero no toma nunca a ese Otro como un enemigo, sino como un potencial aliado. Este vínculo de empatía con el indio se mantiene en sus relatos incluso en los momentos de mayor tensión o peligro, como en el episodio de cautiverio que debió sufrir en su segundo viaje al Nahuel Huapi, durante diecinueve días entre enero y febrero de 1880, en los toldos del cacique Sayhueque⁸. Y se constituyó en un rasgo fundamental de su labor, que determinó el éxito de sus expediciones y la importancia de su obra escrita, puesto que la imaginación productiva⁹ presente en ella rompió con la imaginación reproductiva¹⁰ del discurso oficial o ampliamente aceptado acerca del indio, y abrió nuevas corrientes de estudio, hoy en auge gracias a los estudios postcoloniales. Pero, también, determinó su incierto futuro económico y la retirada del apoyo del gobierno en la última etapa de su vida.

En el segundo apartado, «Cruzada por tierra a Río Negro. Primera visita a Nahuel Huapi», podemos rastrear otro *hipotexto* y otra denuncia:

Después de examinar el yacimiento fosilífero de Punta Alta descubierto por Darwin, y acompañado de dos muchachos indígenas, me dirigí a Nueva Roma, último destacamento fronterizo y bien hicimos de tomar ese rumbo y luego por Salinas Chicas y Calaveras, pues al llegar, días después, a los médanos de Romero Grande, de renombre siniestro por las frecuentes sorpresas de los indios, vi que por allí había andado Pichun. Frescos estaban los rastros dejados por las lanzas al arrastrarlas sobre la arena. En el río Colorado me encontré en las solemnidades del recibimiento de los caciques picunches: Queupumilla, Yancamilla y Guenupilla, por el comandante Bernal, jefe de esa frontera, y continué luego al Río Negro, bien preparado a las fatigas con el ruso galope de la travesía hacia Chile. Aquellas tierras desoladas, sin más población que los míseros fortines de Mercedes, sobre el río y las de los 1° y 2° pozos en la meseta del Sur, en lo que tuve ocasión de darme cuenta de la dureza de la vida que en esos parajes llevaban nuestros jóvenes oficiales y sus soldados, desprovistos de todo, expuestos a perder su vida todos los días cumpliendo con el deber, sin murmurar ante los peligros en que los colocaba la despreocupación del gobierno (1997: 26-27).

La mención de Darwin no es casual. Moreno lo considera, acertadamente, el padre de la exploración en territorios patagónicos. Y revisa las apreciaciones que encuentra en el texto *A Naturalist's Voyage Round the World*¹¹ acerca de cada uno de los puntos que logra visitar,

siguiendo sus pasos. En este caso puntual, hace alusión a los hallazgos paleontológicos en Punta Alta descriptos por Darwin.

En este fragmento, resulta también interesante observar que Moreno muestra la zona fronteriza como una región de permanente contacto entre blancos e indios -más de cien años después, lo confirmará Mary Louise Pratt en su estudio *Imperial Eyes* (2008)-: la frontera era la marca de la escisión impuesta por el gobierno, la delimitación entre los territorios dominados y los territorios por dominar; así se ignoraba o negaba la realidad de una forma de vida en aquellos territorios, que oscilaba permanentemente entre los dos mundos, el cristiano y el indio, que el gobierno veía como radicalmente distintos e irreconciliables. Por el contrario, Moreno declara que ese contacto era real y beneficioso, que la frontera no debía ser un no-lugar o el hábitat del paria, sino el lugar del progreso; y agrega:

Hermoso porvenir tienen aquellos parajes ocultos bajo el aspecto árido que le dan sus salitrales, sus médanos y sus matorrales espinosos; el ferrocarril los atraviesa en parte, y se aproximan a Carmen de Patagones; la provincia de Buenos Aires, su dueña, ha hecho un prolijo estudio topográfico de esa región, estudio que he tenido la suerte de dirigir, para aprovechar para el riego las aguas de los ríos Colorado y Negro, favoreciendo así en ese extenso territorio, viñedos y otros cultivos, en tanto o mayor escala que los que con razón enorgullecen a Mendoza y a San Juan, y quizá con mayor éxito, dada la proximidad de puertos de mar de primer orden y de ríos, uno de ellos navegables. Ansío para estos lugares, una escuela donde se aprenda a aprovecharlos, levantada quizá en el mismo sitio donde en la vieja modorra de hace muchos años, vegetaba aquel robusto algarrobo, el «Walichu», que vi coloreado todo con jirones de ponchos y otros objetos colgados en sus ramas por los indios que con ello invocaban ayuda para sus marchas en paz o en guerra al F'ta-Huentrú, el Gran Hombre, encarnación de la idea de un dispensador del bien y del mal (1997: 27-28).

Las posibilidades que Moreno imagina para estos territorios tan desoladores no dejan de llamar la atención de quienes han leído sobre ellos en los mismos relatos de viajes de los que abrevó nuestro viajero, antes de reescribir las aventuras en primera persona. Sin ir más lejos, el propio Darwin declaró:

22 de abril. - El paisaje sigue presentando el mismo escaso interés. La semejanza absoluta de los productos en toda la Patagonia constituye uno de los caracteres más salientes de este país. Las llanuras guijarrosas, áridas, llevan siempre las mismas plantas desmedradas; en todos los valles crecen los mismos matorrales espinosos. Por doquiera vemos los mismos pájaros, iguales insectos. Apenas si un tinte verde más marcado dibuja las orillas del río y de los límpidos arroyuelos que vienen a verterse en su seno. La esterilidad se extiende como verdadera maldición sobre todo este país, y hasta la misma agua, corriendo por un lecho de gujarros, parece participar de esta maldición. Hay también muy pocas aves acuáticas; pero ¿qué alimento podrían encontrar en esta agua que no da vida a nada? (2006: 44).

Nos preguntamos porqué, si Moreno siguió y respetó en todo a Darwin hasta la más profunda admiración, claramente explícita en sus textos, fue tan distinta su mirada respecto de las posibilidades de habitar y desarrollar estos territorios. La respuesta está en la interpretación imagológica de ambos discursos. El tiempo transcurrido entre los viajes de ambos exploradores -más de cuarenta años- y el cambio de focalización -de un extranjero, inglés, a un argentino- tienen mucho que ver con este viraje, pero también los aportes que mediaron entre ellos para la reinterpretación de las señales que nuestro viajero recoge del territorio y sus habitantes: Cox viaja entre 1962 y 1863, Musters lo hace entre 1869 y 1870, y los relatos dejados por ambos son fuertes pivotes para la construcción de *imagotipos* en Moreno. No olvidemos que estos dos viajeros también eran extranjeros; no obstante, por llegar a territorios más remotos e interesantes que Darwin y Fitz-Roy, pudieron ver en los territorios explorados y sus gentes bondades antes nunca dichas:

El lago Lácar tiene mucho pescado. Los indios que viven en las orillas aprovechan las creces del río para detener los peces en cercados de ramas cuando baja el agua. [...]

El viejo Huentrupán, sentado en el suelo sobre pellones, presenciaba todo con aire patriarcal. En fin, aquello respiraba bienestar y tranquilidad. Aquí las fisonomías no tienen ese aire salvaje y feroz que habíamos reparado en los indios situados más al este.

[...]

Mi grande y buen amigo el cacique Huentrupán, como es costumbre hacerlo con las personas de consideración, nos había dado a Hueñupán en calidad de chasque, para acompañarnos hasta los toldos de Huincahual (Cox, 2006: 133-135).

... la mujer de Inacal. No tenía tantos de los encantos de la juventud como la mujer de Marihueque, pero, en cambio, tenía más de la gracia majestuosa de la mujer formada y de la madre de familia. Era de raza pampa, tenía la cara ovalada, la tez cobriza, y dos grandes ojos de gacela de una dulzura expresiva, tipo supremo de la belleza entre los árabes. Si fisonomía franca y abierta era muy graciosa... (Cox, 2006: 155).

Actuaban como intérpretes de las otras, tres muchachas altas y rollizas, hijas de un hermano de Quintuhual que era capitanejo de la partida. Estaba espléndidamente vestidas con ponchos de varios colores, y había ceñido con pañuelos de seda sus cabellos finos y brillantes, divididos en dos largas trenzas, que hacían resaltar encantadoramente sus rostros frescos y despejados.

[...]

Hicimos una parada de ocho días en Esgel-Kaik, divirtiéndonos en correr carrera y en visitar a los araucanos; y pasamos, en fin, una temporada muy agradable con el único contratiempo de la enfermedad de Crimé, cuyo estado empeoraba gradualmente.

[...] ... una visita a Cheoeque y a la muy ponderada Las Manzanas, donde los indios iban a encontrar, según preveían, bastante fruta y bastante bebida. Una vez fuera de Esgel, el carácter de la región se transformó. Ya no atravesábamos pampas con su terrible monotonía; viajábamos por valles a nivel, de dos o tres millas de extensión, regados por riachuelos bordeados de árboles achaparrados y en los que abunda la caza (Musters, 2007: 188-189).

Por otra parte, Musters explica detalladamente en su libro que los tehuelches no quisieron participar de la guerra entre la gran confederación indígena -dirigida por Cafulcurá- y Buenos Aires en 1870, a pesar de la invitación hecha por el cacique salinero a todas las comunidades del sur a involucrarse en la contienda (2007: 190).

Estas valoraciones del suelo patagónico y sus habitantes, citadas de las obras de Cox y Musters que Moreno leyó, relativizaron los imatotipos consolidados sobre ellos en las metrópolis e hicieron que a nuestro viajero le parecieran más dignas de un estudio despojado de prejuicios.

Así lo manifiesta el propio Moreno en la carta que publicó, en 1885, en *El Diario* de Buenos Aires -texto también recogido por su hijo al final del volumen- a raíz de la indignación que le causó enterarse de que sus amigos indios Inacayal y Foyel habían sido apresados en Palermo:

«El hábito no hace al monje». Inacayal y Foyel son hombres civilizados, ocultos bajo el *quillango* o la manta pampa, y conmigo lo dicen el viajero chileno Cox que fue auxiliado por ellos, cuando después de ser el primer hombre que navegara el lago Nahuel Huapi, naufragó en los rápidos del Limay, y el gran explorador Musters, quien más de una vez ha hecho justicia, en su hermoso diario de viaje: «At home with the Patagonians» (1997: 228-229).

Pasamos ahora al otro libro que estudiamos, *Viaje a la Patagonia Austral* (1876), diario de las excursiones realizadas por Moreno entre 1876 y 1877, a las que también se refieren los

primeros textos de *Reminiscencias*. En el prólogo «Al lector», firmado el 31 de mayo de 1879, Moreno hace explícitas las marcas ideológicas y utópicas que emergen de su relato:

La pintura de la naturaleza patagónica, unas veces terriblemente árida, otras lujosa hasta recordar el trópico, pero imponente siempre, tanto en sus habitantes como en sus áridas mesetas, en sus mantos volcánicos inmensos, en sus elevadas montañas nevadas, en sus volcanes, en sus lagos, en sus ríos, en sus torrentes, en sus bosques, necesita, para ser fiel, la pluma de Humboldt o de Darwin. Simple admirador de esas tierras nuestras, poco visitadas, sólo aspiro a que con esta narración mis compatriotas puedan formarse una idea de lo que encierra esa gran porción de la patria, siempre denigrada por los que se contentan con mirarla mentalmente desde las bibliotecas (2006: 5-6).

Así como en el prólogo expresa su filiación respecto de los textos de Humboldt y Darwin, en el comienzo de su diario, se distancia de otra línea de relatos de viajes, la de corte imperialista: «Vivir con los indígenas en sus mismo reales y recoger allí los datos buscados vale mucho más que leer en todas las relaciones de los cronistas, que generalmente no son abundantes en la verdad de lo que cuentan» (2006: 15).

Una página más adelante, Moreno vuelve a expresar cuáles de sus lecturas previas son funcionales a su proyecto de explorar la Patagonia y conocer a sus habitantes, después de un primer intento frustrado por los enfrentamientos armados entre los indios y el gobierno:

... había conseguido entenderme con algunos indios sometidos a la autoridad nacional y había entrevisto la posibilidad de efectuar un viaje a través de la Patagonia. Allí encontraría lo que buscaba.

De vuelta en Buenos Aires, mi nuevo programa era seguir el ejemplo de Villarino, Cox y Musters y visitar los celebrados manzanares y pinares de la falda de los Andes (2006: 16).

Moreno es el primer criollo argentino en llegar a estos territorios y escribir sobre ellos. Indefectiblemente, la ideología imperante en su época está presente en su obra: aboga por el desarrollo de la civilización y la explotación de los recursos naturales, por la victoria de la ciencia por sobre las creencias «supersticiosas», por la educación formal, por el progreso de la industria: es hijo de su momento -tiempo del positivismo, del cientificismo, de la segunda revolución industrial-, y es parte de una generación de argentinos que se siente portadora de la titánica misión de construir un país ya no sólo soberano -objetivo en parte cumplido por quienes los precedieron-, sino que, además, pudiera compararse con los países más avanzados del mundo a partir del progreso y la expansión territorial. Esta idea está condensada en el último párrafo del libro:

En fin, había cumplido con el grato deber de dar cuenta al Gobierno de la Nación que la Llanura del Misterio, del almirante Fitz Roy, había sido explorada, y que las planicies que los marinos ingleses llamaron del Desengaño albergan hermosos lagos donde pronto navegaran las naves argentinas (2006: 477).

No obstante, la utopía marca la distancia entre su visión y la de sus contemporáneos. Para lograr lo expuesto en el párrafo anterior, Moreno no considera que el indio deba ser expropiado ni eliminado, sino integrado.

Penetrando al valle del Collon-Curá (máscara de piedra) [...] descansamos en Caleufú (otro río).

Bien recibido, viví allí aprovechando la noble hospitalidad del dueño del suelo. En los centros civilizados generalmente no se conocen (o no se quieren admitir) los instintos generosos del indio. Yo, que he vivido con ellos, sé que el viajero no necesita armas mientras habite el humilde toldo. No será atacado, a no ser en las borracheras, y si llega el caso raro de ser ofendido, lo será siempre después de haber sido juzgado.

Si lleva intenciones sanas, nada sufrirá [...]

El indio puro no es el malvado que asola las fronteras, muchas veces impulsado por terceros que se llaman cristianos. Su mayor deseo es aprender todo lo que, compatible con su carácter, pueda enseñarle el europeo, y si con su familia llega a conseguir algunas comodidades, no vuelve jamás a la vida nómada (2006: 18).

Moreno estudió las comunidades indígenas que conoció en sus viajes de manera seria y desprejuiciada. Su interés llegó hasta el estudio del idioma, para el cual también se basó en las lecturas previas de otros relatos de viajes, que probablemente llevara consigo durante el trayecto.

El idioma de los tehuelches es otro asunto digno de atención; exceptuando los datos que contiene el pequeño diccionario formado por los misioneros ingleses y las voces que nos han dejado Fitz Roy y Musters, muy poco conocemos de él. Como es una lengua hablada y no escrita, está sujeta a variaciones ilimitadas; si se toma el lector el trabajo de comparar las voces que se conocen, publicadas en las obras de Pigafetta, Falckner (sic), Viedma, Fitz Roy y Musters, con las que consigno aquí, encontrará diferencias notabilísimas. [...]

La curiosa costumbre que tienen los patagones de cambiar el nombre a las cosas, cuando muere un indio que haya usado el de una de ellas como nombre propio, hará que sea en extremo laboriosa la confección de un buen diccionario. [...]

Muchas veces les he nombrado las palabras que indica Fitz Roy y aun Musters, y me han contestado «así se decía antes» (2006: 396).

En las dos obras de Moreno aquí estudiadas, los muchos ejemplos de la presencia del fenómeno de retroalimentación, característico de los relatos de viajes, son inabarcables en un trabajo de esta brevedad, pero consideramos haber logrado dar una idea clara de la importancia que tienen las lecturas previas que el viajero elige mencionar como referentes en sus textos: a través de ellas podemos comprender la ideología y las utopías que sostienen su vida, su tarea y su relato.

Concluimos con palabras del prólogo de Moreno, que ilustran lo aquí expuesto:

Hácese necesario, pues, que sepamos con seguridad con qué elementos puede contribuir la Patagonia a la prosperidad de la República y esto no sólo se puede conseguir conociendo su geografía y sus productos naturales. Hay que estudiar allí las condiciones geológicas y climáticas, su geografía, sus producciones y las ventajas que puede ofrecer para su colonización; todo por medio de investigaciones serias y minuciosas.

Mientras no se realiza esto, concurre a la obra común con esta relación, y como es indudable que la lectura de viajes aumenta el número de viajeros, desearía que ella contribuyera a que algunos de mis compatriotas visiten las regiones que describo (2006: 6-7).

Bibliografía

- ~CARRIZO RUEDA, Sofía, *Poética del relato de viajes*, Kassel, Edition Reichenberger, 1997.
- (ed.), *Escrituras del viaje: construcción y recepción de «fragmentos del mundo»*, Buenos Aires, Biblos, 2008.
- ~COX, Guillermo, *Exploración de la Patagonia norte. Un viajero en el Nahuel Huapi (1862-1863)*, Buenos Aires, Ediciones Continente, 2006.
- ~DARWIN, Charles, *Diario de la Patagonia. Notas y reflexiones de un naturalista sensible*, Buenos Aires, Ediciones Continente, 2006.

- ~FERNÁNDEZ, Sandra, GELI, Patricio y PIERINI, Margarita (eds.), *Derroteros del viaje en la cultura: mito, historia y discurso*, Rosario, Prohistoria Ediciones, 2008.
- ~FITZROY, Robert (ed.), *Narrative of the surveying voyages of His Majesty's Ships Adventure and Beagle between the years 1826 and 1836, describing their examination of the southern shores of South America, and the Beagle's circumnavigation of the globe. Proceedings of the second expedition, 1831-36, under the command of Captain Robert Fitz-Roy*, London, Cox and sons, 1839.
- ~GENETTE, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1982.
- ~JONES, Kristine, «Nineteenth century British travel accounts of Argentina», *Ethnohistory*, vol. 33, núm. 2, Spring. Duke University Press, 1986, pp. 195-211.
- ~MORENO, Francisco, *Reminiscencias del Perito Moreno*, Buenos Aires, El Elefante Blanco, 1997 (1942).
- *Viaje a la Patagonia austral*. Buenos Aires, El Elefante Blanco, 2006 (1876).
- ~MOURA, Jean-Marc, *L'image du tiers monde dans le roman française contemporain*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.
- *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.
- ~MUSTERS, George, *Vida entre los patagones*, Buenos Aires, Ediciones Continente, 2007 (1871).
- ~PAGEAUX, Daniel-Henry, «L'imagerie culturelle: de la littérature comparée à l'anthropologie culturelle», en *Synthesis X*, Bucarest, s.ed., 1983.
- «De la imaginaria cultural al imaginario», en Pierre Brunel e Yves Chevrel (comps.), *Compendio de Literatura Comparada*, México, Siglo XXI, 1994.
- ~PATERSON, Janet (ed.), *L'Alterité*, Toronto, Les Éditions Trintexte, 1999.
- ~PÉREZ GRAS, María Laura, «El rol de la imagología en una nueva perspectiva teórica del relato de viajes», en *Actas de las IX Jornadas Nacionales de Literatura Comparada* (ISBN 978-987-657-126-5. Edición digital), 2009a.
- «Los viajes centro-periferia y su papel en la compleja configuración de una identidad nacional», *Actas del XV Congreso Nacional de Literatura Argentina*, Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades, (Edición digital), 2009b.
- «La deconstrucción del discurso imperial en el relato de viajes», en *Alba de América*, vol. 29, n.º 55 y 56 (julio), California, Instituto Literario y Cultural Hispánico, 2010.
- «El problema de la referencialidad en el relato de viajes», en Daniel Altamiranda y Diana Salem (eds.), *Narratividad y discursos múltiples*, Buenos Aires, Dunken, 2011. (En prensa).
- ~PRATT, Mary Louise, «Apocalipsis en los Andes: zonas de contacto y lucha por el poder interpretativo», *Actas Conferencias del Centro Cultural del BID*, 29 de marzo de 1996. URL: <www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/Pratt.pdf>.
- *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, London and New York, Routledge, 2008 (2.^a ed).
- ~PRIETO, Adolfo, *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina 1820-1850*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2003 (1996).
- ~RICOEUR, Paul, *Lectures on Ideology and Utopia*, New York, Columbia University Press, 1986.

Notas

¹ Ver artículos míos sobre el relato de viajes (PÉREZ GRAS, 2009a y b, 2010, 2011).

² Architextualidad es un término empleado por Gérard GENETTE en *Palimpsestos* (1982) para referirse a las relaciones y características comunes entre los textos de un mismo género literario. A su vez, el término intertextualidad se usa para nombrar una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, la presencia efectiva de un texto en otro. En el caso que estudiamos, el fenómeno de retroalimentación responde a características del género (architextualidad) pero también establece relaciones intertextuales entre los relatos de Moreno y determinados hipotextos, identificables en su individualidad.

³ El relato de Cox se conoció bajo dos títulos: *Viaje en las regiones septentrionales de la Patagonia (1862-1863)* –en su primera edición (chilena) de 1863 y en su segunda edición (argentina) de El Elefante Blanco (2005)– o *Exploración de la Patagonia norte. Un viajero en el Nahuel Huapi (1862-1863)* –con los sellos de la Fundación de Historia Natural Félix de Azara y de Ediciones Continente (2006).

⁴ El Diario del piloto de la Real Armada, Basilio Villarino del reconocimiento que hizo del Río Negro en la costa oriental de Patagonia el año de 1782 se encuentra dentro de la Colección de obras y documentos relativos a la Historia Antigua y Moderna de las provincias del Río de La Plata, de Pedro de Angelis, (Apéndice al Tomo Sexto, Buenos Aires, Imprenta del Estado, 1837).

⁵ El mayor Mariano Bejarano visitó a Sayhueque –el cacique que luego sería amigo de Moreno– en 1872, enviado por el gobierno para recoger información sobre la cantidad de indios y las características del territorio. Bejarano dejó un testimonio en su Diario de viage en el valle del río Negro de Carmen de Patagones hasta el cerro nevado del Valle Rica y vice versa, Memoria Min. Guerra y Marina, Buenos Aires, 1873.

⁶ El relato en inglés de George Chaworth Musters, *At home with the Patagonians. A year's wanderings over untrodden ground from the Straits of Magellan to Rio Negro*, fue publicado en Londres por John Murray, en 1871. Recién fue traducida al español en 1911, por lo que sabemos que Moreno leyó la obra en su idioma original.

⁷ Heteroimago es la denominación que la Imagología le da a la imagen compleja que uno o muchos individuos de una cultura o una sociedad tienen de otra y sus miembros.

⁸ Ver declaraciones realizadas por Moreno, a raíz de su cautiverio, sobre la nobleza que le manifestaron los indios (1997: 219).

⁹ En términos de Paul RICOEUR (1986), imaginación reproductiva es la que «reproduce» o retoma imágenes ya existentes en la comunidad del autor.

¹⁰ Según RICOEUR (1986), imaginación productiva es la que crea imágenes nuevas para la cultura del autor.

¹¹ La primera edición del relato de Darwin es de 1839. Para este estudio trabajamos con una selección de textos traducidos realizada por la Fundación de Historia Natural Félix de Azara, elegidos por ser los referidos a los viajes por la región patagónica, publicada por Ediciones Continente bajo el título *Diario de la Patagonia* (2006).

El cuerpo femenino, el sexo y la muerte en las representaciones de la política y la ciudad.

Nox de Thomas Hettche, en contraste con tres relatos de la literatura argentina: *El Fiord* (Lamborghini), *Esa mujer* (Walsh), y *Evita vive* (Perlongher)

María Laura Piccioni

UNLP

Como el cuerpo es una estructura compleja, las funciones de y las relaciones entre sus diversas partes pueden servir como símbolos de otras estructuras complejas. Es imposible interpretar correctamente los ritos que apelan a los excrementos, a la leche materna, a la saliva, etcétera, si se ignora que el cuerpo es un símbolo de la sociedad y que el cuerpo humano reproduce en pequeña escala los poderes y los peligros que se atribuyen a la estructura social.

Mary Douglas

En trabajos anteriores hemos definido lo que llamamos la «fórmula-hettche», cuyas características principales recuperaremos brevemente aquí. La técnica escritural de Hettche conjuga tres elementos que se enriquecen entre ellos: lo macabro, el morbo y la política.

Lo macabro. Hettche construye lo inenarrable desde lo macabro, es la forma de lo macabro lo que sostiene la imposibilidad del relato. Todo aquello relacionado con cadáveres o despojos materiales de la muerte configuran el espacio de lo inefable. El espacio de lo macabro, lejos de crear un ambiente terrorífico, se regodea en la visión forense: la descripción minuciosa, el detalle fisiológico, los pasos de la descomposición orgánica (al mismo modo en que las series televisivas posteriores, en la primera década del 2000 se abocaron al trabajo del médico forense: *Crossing Jordan*, *CSI*, *The Agency*, por nombrar algunas). Un ultra realismo invade la escena descrita en sus novelas, al punto de tocar el terreno de los textos médicos sobre fisiología o patología.

El elemento *gore*. La escena sangrienta que define por excelencia a la estética *gore*, funciona en Hettche de manera subsidiaria dentro de lo macabro.

Lo morbo. Todas las formas de sexo que plantea la narrativa hettchiana proponen una búsqueda desesperada de placer, búsqueda que surge del desgaste que provoca cierta automatización del roce de los cuerpos. Sólo el dolor es capaz de marcar cierta diferencia, de provocar un estremecimiento, de sentir algo en la dura piel del cuerpo curtido por heridas y desgastes antiguos. Por esto, el sadomasoquismo es la forma elegida.

La política. La particular escritura de Hettche, su estilo, sus temas y su forma de vincularse con la realidad, con el referente, hacen de sus novelas una especie de «arte comprometido», o, para decirlo en otras palabras, una estética con una fuerte postura crítica frente al ambiente político y social. Muy lejos de ser una forma de arte panfletario, o de militancia partidaria, Hettche deconstruye la realidad política que toma como referente, ya sea la caída del muro (*Nox*: 1996) como el sistema jurídico de la década del sesenta (*El caso Arbogast*: 2002).

Ya hemos analizado cómo funciona esta estética comparativamente en las dos novelas antes mencionadas *Nox* (1995) [1996] y *El caso Arbogast* (2001) [2002].

En este nuevo trabajo hemos incorporado la comparación con tres relatos argentinos: *Esa mujer* de Rodolfo Walsh, *El fiord* de Osvaldo Lamborghini, y *Evita vive* de Néstor Perlongher. El objeto de comparación es «las metáforas del cuerpo femenino como representaciones de los

conflictos sociales y políticos». Para el caso de los autores argentinos, nos hemos basado en la tesis doctoral titulada *Rostros y máscaras de Eva Perón: imaginario populista y representación. (Argentina, 1951-2003)* de la Dra. Susana Rosano (2005), quien analiza extensamente cada uno de los cuentos elegidos para este trabajo.

Lo macabro y la ciudad

Nox abre el relato con un sujeto en primera persona que narra su muerte y rompe –desde el comienzo de la novela– el pacto de verosimilitud con el lector, introduciéndose en una especie de «realismo mágico». De ahí en más y hasta el final de la novela, nos relatará el proceso minucioso de su descomposición, física y químicamente detallado (esto formaría parte del ultrarealismo al que nos referíamos al inicio), sin abandonar la primera persona (aquí encontraríamos lo mágico); a la vez que nos narra el resto de los episodios que transcurren la noche del 9 de noviembre de 1989. Seguido al hecho de su muerte nos ubica en el suceso histórica y políticamente: «Cuando se produjo mi muerte, un perro cruzó la frontera. Muy lejos, al sudeste de la ciudad» (Nox: 11). El cuerpo muerto de este personaje masculino y sin nombre, aumenta la percepción de lo que lo rodea y se compenetra con la vida de la ciudad:

Quando el estrépito de la agonía, con la que la muerte había golpeado mi cuerpo, fue atenuándose y no hubo ya suspiro, no hubo ya ni un sólo latido, ni un sólo temblor de las pestañas que rompiera el silencio, empecé a sentir algo así como la respiración de las cosas. [...] Sólo cuando se está muerto, oye uno cómo la piedra va devorándolo todo en la ciudad. Ahora, igual que las cosas, la ciudad se abría paso en el interior de mi cabeza, y mi cuerpo reflejaba su rumor. (Nox: 31)

No sólo se está pudriendo, sino que muestra lo episodios de una Berlín «podrida» de violencia. Desde su muerte narra otras muertes –accidentes fatales, homicidios, etc.–, que ocurren en el lado occidental de la ciudad. La cara oeste de Berlín está «podrida», tanto como lo está la cara este, encarnada mayormente en el matrimonio Matern que con el juego de las apariencias, parece llevar una doble y siniestra vida vinculada a la producción de cine *snuff* (si bien no se utiliza esta palabra, el episodio en el Instituto de Anatomía Patológica da cuenta de ello).

La ciudad sangra al igual que ese cadáver degollado en el principio de la novela. La pudrición debajo de la herida es homologada a cada momento de la narración con la gran herida en el cuerpo de Alemania: el muro. El muro es visto como tajo, e incluso la caída misma es descrita como proceso quirúrgico:

(...) la cicatriz que formaba el Muro y recorría la ciudad se abría como si fuera un tejido mal curado (...) El acero refulgía al entrar en la carne dispuesto a desgarrar definitivamente el tejido conjuntivo, exagüe y blanco debido a la tensión, de aquella cicatriz que durante años había dado la sensación de estar curada. (Nox: 93-94).

Y más adelante: «Como gusanos voraces, como larvas de moscas sobre la herida abierta que penetran en el tejido necrotizado, a la luz de las antorchas algunos individuos se aferraban al Muro provistos de martillos o con sus propias manos.» (Nox: 100). Estas metáforas de lo macabro le «ponen el cuerpo» al conflicto del Muro que se recrudece con la unificación alemana; ya que, como lo advierte MALDONADO ALEMÁN, «la división del país fue tan profunda que en el presente es imposible alcanzar, tan sólo mediante decretos políticos, una auténtica unión» (2005: 95).

La herida cosida, el cadáver embalsamado

En el cuento de Walsh, *Esa mujer*, escrito entre 1961 y 1964, pero publicado en *Los oficios terrestres* en 1966, un periodista busca saber la localización del cadáver de Evita. La conversación que mantiene con el coronel gira en torno a la respuesta eludida que nunca llega. La relación de amor-odio que el coronel tiene con el cadáver embalsamado es casi patriótica. Evita es elevada a la categoría de «caudillo nacional» en la comparación con Facundo Quiroga, y convertida en un fetiche político e inscripta como «mujer fálica», según John KRANIAUSKAS (2002: 305-306). Susana ROSANO analiza en el capítulo titulado *La escritura cadavérica* (2005: 214) el valor de un cuerpo muerto para una nación entera, Eva como cuerpo muerto monumentalizado, santificado; cadáver itinerante, desaparecido. La especialista concluye:

(...) lo cierto es que el cuerpo de Eva se ha convertido en un lugar del exceso, que se fue contaminando paulatinamente con los deseos y temores, con las creencias, miedos, leyendas y fantasías de la comunidad; en un lugar donde se forjaron imaginarios de movilización social y donde se tejieron también sueños imperiales. (Rosano, 2005: 216)

En lo que al relato de Lamborghini se refiere, KRANIAUSKAS apunta: «En *El fiord*, Eva Perón es invocada y transformada, primero en una madre en doloroso trabajo de parto, luego en la encarnación sexualizada del trabajo organizado: Carla Greta Terón, la CGT, institución del trabajador y aparato estatal clave durante el régimen peronista y después». (2002: 304).

El Fiord posee los mismos elementos que observamos en la fórmula hettchiana (morbo-macabro-política), y puede parecer el relato que más puntos de comparación posibilite.

Sin embargo existe una diferencia fundamental entre ambas escrituras: Lamborghini crea un sistema casi alegórico, insiste en los diferentes modos de aludir a una misma referencia (como cuando cambia los nombres y conserva las iniciales), de modo que no queden dudas sobre su interpretación; Hettche nunca cierra la referencia, sólo nos deja un rastro de signos que se diseminan. Algunos indicios que tienen que ver con el muerto, la herida, la descomposición cadavérica están ligados a la figura de la ciudad de Berlín y a la decadencia de sus intelectuales occidentales, y sujetos sociales en general. Otros elementos que tienen que ver con el morbo, el sado-masochismo, la violencia sexual, están ligados a la representación del cuerpo como topografía, en una dimensión espacial, que puede ser leída como Alemania, entera, dividida y vuelta a coser. Y un tercer grupo de elementos, está ligado al pasado anterior a la división, un pasado que se rastrea, justamente, en la figura de un perro parlante entrenado para la II Guerra Mundial.

La ciudad, el cuerpo muerto y putrefacto; la nación, el cuerpo penetrado, violentado; y el pasado, el cuerpo mutilado, marcado. El hombre, la mujer y el perro. Los tres personajes centrales no establecen un sistema de representaciones cerrado, no hay elementos para los cuales se puedan establecer relaciones unívocas y estáticas. Sí, al menos, un rastro que intentamos seguir en este trabajo.

El morbo y la nación

La mujer que degüella a nuestro narrador no sabe su propio nombre, no sabe quién es, y está toda la novela intentando que algo o alguien le devuelva su identidad. Es la protagonista de todas las escenas sado-masochistas, y de violencia sexual, también narradas con el mismo detalle realista que las descripciones de la putrefacción del cadáver de su víctima. Esta mujer que no conoce nada de sí misma «más que aquello de lo que su piel anotaba» (Nox: 37), se configura en un cuerpo como topografía, como espacio, como territorio: «como si su cuerpo fuera un territorio alejado de ella» (Nox: 40). En otros momentos parece ser la noche, ésa noche. Y luego, en plena orgía sado-masochista, vuelve a la metáfora espacial:

Mi piel es como la topografía de una guerra, pensó. Sobre ella tienen cabida planes de combate e intrigas de todo tipo, guerra de trincheras, tropas partisanas, alianzas y exigencias de capitulación. Mi piel es un campo de batalla cuyo desarrollo no entiendo. Sobre mí se entablan negociaciones y se realizan incursiones aéreas cuya finalidad desconozco. Se urden escaramuzas sin que yo sepa contra quién. Ponen sobre mí frentes desconocidos, firman acuerdos y yo no sé a qué precio. La letra, sin embargo, cada vez resulta más legible, pensó, y contempló la boca de David mojada y brillante. (Nox: 138)

Según ROSANO, en *Evita vive*, «Perlongher ofrece la imagen de una mujer que baja desde el cielo y ronda por los hoteluchos del bajo, las pensiones de mala muerte, los conventillos; comparte sexo y marihuana con homosexuales; se revela 'puta', drogadicta, 'reventada'. (...) una marginal, una lumpen» (2005: 194). Esta imagen que se construye de Evita es muy similar, en algunos aspectos a la imagen de la mujer de Nox. Durante la preparación del ritual sado-

masoquista se presencia en el diálogo un juego con la idea de muerte-resurrección, este juego se da a través de una serie de alusiones bíblicas referidas al momento de la crucifixión y muerte de Cristo. El diálogo del Buen Ladrón se da entre la mujer y David:

–Acuérdate de mí –musitó el hombre.

Ella le dio un beso furtivo y respondió:

–Hoy serás conmigo en Occidente. (Nox: 144)

En la página siguiente, esta imagen se ve reforzada por la imagen de David colgando aún en el gancho de la derecha «de lo tres que pendía del techo». Otro conjunto de imágenes simula el momento de la muerte de Cristo y su posterior bajada de la cruz: «La noche se rasgó como un velo» (Nox: 145), que hace alusión a Mateo 27:51 «el velo del templo se rasgó»; sumado esto a la manifestación que aparece luego de que ella es descolgada, cuando corre sangre por su costado y tiene los ojos cerrados (Nox: 146). Es en ese momento cuando recupera su nombre, sabe quién es, sin embargo ese dato no nos es proporcionado y el lector nunca llega a saberlo.

En *Evita vive* se pueden rastrear los indicios cadavéricos: las uñas verdes, las manchitas bajo la piel, el olor a muerta que ahuyenta al prostituto del último relato. En *Nox*, hay tres claras alusiones al olor que tiene esta mujer como un recuerdo desagradable, sin indicar que sea «olor a muerta». Wibke piensa: «¡Qué olor exhala!, se dijo. Como dormir con frío.» (Nox: 53).

Los tres relatos argentinos tienen en común con *Nox* la compleja metáfora que relaciona sexo con política: el cuerpo femenino. La muerte y el cuerpo femenino tienen una larga trayectoria en la literatura, desde la Bella-Durmiente como representación de la mujer angelical, la amada muerta de la poesía provenzal, que se contempla como dormida, en toda su perfección; pasando por la amada enferma, tuberculosa y pálidamente agonizante del romanticismo; hasta la amada que se pudre en la baranda del «Romance sonámbulo» de Federico García Lorca.

En los relatos argentinos el cuerpo femenino que funciona como representación de lo social es uno, el de Eva, y tanto lo macabro como el morbo se depositan en una misma figura. En *Nox*, los tres personajes son indisolubles y forman parte de un mito cíclico. Se divide el cuerpo femenino y aparece en el último capítulo el relato del perro que reproduce la versión platónica del amor extraída de *El Banquete*. El intertexto funciona a modo de cierre de la novela, y encastra las múltiples caras de una extraña moneda.

Es imposible cerrar las referencias en la novela de Hettche, porque toda la estructura indica que no ha sido pensada para eso. ¿Está muerta? ¿Es la noche? ¿Es Alemania? ¿Es Berlín? ¿Es el cuerpo social maltratado, penetrado, por un siglo de guerras y tropas extranjeras? ¿Qué papel juega la desmemoriada, la que recién después de «muerta» recupera su despojada identidad?

El cuerpo escrito

David es el personaje que encarna la escritura en el cuerpo, las marcas, las mutilaciones y el nombre de un pueblo torturado por sus propios coterráneos. Unos contra otros. Los otros que son los mismos. Tiene 27 años y junto con los personajes de la RDA a los que Hettche les da 28 años, reinstala la temática de la construcción del Muro, de la apertura de la herida, del tajo en el rostro de Alemania.

David tiene nombre, edad, y memoria. Tiene algo que nuestro personaje femenino le codicia: tiene olor a todo eso, tiene olor a estar vivo y a saber de donde viene (Nox: 44). Y recuerda el día en que aprendió a amar el dolor, a perseguirlo, a gozar con él.

Desde la página 59 hasta la 62, Hettche narra el hecho político que habilitó la caída del muro el 9 de noviembre. El error de Günter Schabowski, miembro del Politburó del SED (*Sozialistische Einheitspartei Deutschlands*) que malinformó a los medios de comunicación la derogación de la ley de viajes con un día de anticipación. Este momento de la narración es el más político y es aquello que vuelve a conectar a nuestro personaje femenino con David; esta llamada

telefónica que surge de este acontecimiento es la conversación más íntima que logran, en donde él le cuenta su iniciación en el dolor. David, el buen ladrón, termina implorando por su alma, y termina como el último despojo de la orgía. Hay algo de mujer en la forma en que se somete, se deja lastimar e incluso paga por aquello que le provoca ese dolor. Aquí, el personaje de Lara funciona como la matrona, una super mujer que tiene la capacidad de dominarlo y subyugarlo, como lo había hecho la niña de los cigarrillos. El cuerpo feminizado de David es una más de las representaciones político-sociales que se trabajan en la obra de Hettche.

La escritura del cuerpo enfermo, mutilado, violentado, en descomposición, penetrado, malformado –como cuando se hace referencia al Ischiopagus, patología donde un gemelo devora al otro (*Nox*: 25)–, es la metáfora elegida por Hettche para hablar de su sociedad, de sus culpas, de sus errores históricos que, al parecer, como propone al final de la novela, no tienen otra opción que repetirse cíclicamente, a la espera de un nuevo mito.

Bibliografía

- ~HETTICHE, Thomas, *El caso Arbogast*, Barcelona, Tusquets Editores, 2002.
- *Nox*, Barcelona, Tusquets Editores, 1996.
- ~KRANIAUSKAS, John, «Revolución-porno: *El fiord* y el estado Eva-peronista», en HERLINGHAUS, Hermann (editor) *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2002; pp. 295-314.
- ~LAMBORGHINI, Osvaldo, *El Fiord*, 1969.
- ~MALDONADO ALEMÁN, Manuel, *La narrativa de la unificación alemana. Presupuestos, temas y tendencias*, en *Revista de Filología Alemana*, vol. 13, año 2005, pp. 89-112.
- ~PERLONGHER, Néstor, «Evita vive», en *Prosa Plebeya*, Buenos Aires, Colihue, 1997.
- ~ROSANO, Susana, *Rostros y máscaras de Eva Perón: imaginario populista y representación. (Argentina, 1951-2003)*, University of Pittsburgh, 2005.
- ~WALSH, Rodolfo, «Esa mujer», en *Los oficios terrestres*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1986.

Presencia de la picaresca en Gottfried Keller y Miguel de Cervantes: apuntes sobre algunas novelas cortas

Ariadna Quiroga

Introducción

En la presente ponencia se intentará rastrear elementos propios del género picaresco en novelas cortas de distintas nacionalidades y épocas. Por un lado, las entrelazadas novelas ejemplares *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros* (1613) de Miguel de Cervantes¹, y por otro la novelle *El gatito Espejo* (*Spiegel das Kätzchen*) perteneciente al ciclo «La gente de Seldwyla» («Die Leute von Seldwyla»), de 1856, del suizo Gottfried Keller².

No obstante la gran distancia temporal que aleja a estas obras resulta muy provechoso el análisis comparatístico entre ambas, teniendo en cuenta que poseen ciertos elementos en común y otros que las distinguen, no sólo en lo que toca al género picaresco sino también a los rasgos de la novela corta y al particular tejido narrativo que presentan.

Desarrollo

Como ya se adelantó, las novelas que atañen al presente estudio pueden encuadrarse en el género novela corta o novelle, aludiendo en principio a cualquier forma de narración breve; pero según el autor y su contexto esta narración tomará cierta forma y particularidad. Cervantes explica, en el *Prólogo al lector*³ que antecede a la serie, la causa por la que da a sus novelas el atributo de *ejemplares*:

...y si bien lo miras, no hay ninguna de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso; y si no fuera por no alargar este sujeto, quizá te mostrara el sabroso y honesto fruto que se podría sacar, así de todas juntas como de cada una de por sí. Mi intento ha sido poner en la plaza de nuestra república una mesa de trucos, donde cada uno pueda llegar a entretenerse, sin daño de barras; digo, sin daño del alma ni del cuerpo, porque los ejercicios honestos y agradables antes aprovechan que dañan...

Mucho se estudió y dijo acerca de la ejemplaridad de las novelas que finalizan la colección. Se trata de dos novelas cortas en la que una (*El casamiento engañoso*) funciona como marco de la siguiente, y en ambas hay un diálogo entre dos personajes. Uno de ellos (el alférez Campuzano en *El casamiento engañoso* y Berganza en *El coloquio de los perros*) cuenta sus penurias pasadas y el destinatario de cada uno (el licenciado Peralta y el perro Cipión, respectivamente) interviene con reflexiones filosóficas y moralizantes. Acerca de estas palabras preliminares de Cervantes, Edwin Williamson⁴ interpreta que el autor de *Don Quijote de La Mancha*, con un tono irónico y burlón, critica el autoritarismo implícito en la literatura didáctica, ya que prioriza el fin de la literatura como entretenimiento y placer y no impone un sentido ejemplar, a diferencia de Mateo Alemán, autor de una de las novelas paradigmáticas del género picaresco. Precisamente este crítico plantea que en *El casamiento engañoso* Cervantes crea «un simulacro del esquema didáctico del *Guzmán de Alfarache* para después desarticularlo y dejar en claro su base ambigua e incierta.»⁵. Aparecen en la historia del alférez Campuzano todos los elementos de una historia ejemplar: pecado, castigo arrepentimiento y moraleja, pero los hechos se envuelven en un clima de incertidumbre. De este modo pone en peligro la amistad con su racional amigo el licenciado Peralta, quien, ante el ofrecimiento de que Campuzano le cuente un relato sobre perros que hablaban, contesta escéptico:

...hasta aquí estaba en duda si creería o no lo que de su casamiento me había contado, y esto que ahora me cuenta de que oyó hablar los perros me ha hecho declarar la parte de no creerle ninguna cosa.⁶

En *El coloquio de los perros* le tocará a Berganza contar su historia, y será su interlocutor Cipión quien haga los comentarios filosóficos y moralizantes. El lector de esta novela enmarcada oscilará entre las posibilidades de creer que todo es una mentira o de que se trata de una especie de milagro, si intenta otorgar verosimilitud al relato.

Con respecto a la novelle alemana, Germán GARRIDO MIÑAMBRES⁷ intentará dar una aproximación al género considerando la tradición teórica de autores alemanes del siglo XIX:

Aún en la actualidad, cuando dista mucho de existir un consenso acerca del sentido exacto que cabe atribuir al término «Novelle», la sola mención del nombre genérico despierta una serie inevitable de asociaciones, un trasfondo de lugares comunes que a su vez remiten a los principales testimonios teóricos del siglo XIX: la *unerhörte Begebenheit* de Goethe (el hecho inaudito que acontece), el *Wendepunkt* de Ludwig Tieck (el punto de inflexión o hecho- núcleo), la *Silhouette* de Heyse (entendida como la figura que se obtiene al abstraer las líneas principales del argumento).

Gottfried Keller, considerado uno de los representantes del llamado realismo poético alemán, inicia la colección «La gente de Seldwyla» con un relato introductorio en el que condensa todo lo que debe conocerse acerca de la aldea ficticia de Seldwyla, sus habitantes, la forma de gobierno, y los malestares económicos, pero destaca especialmente los vicios de los seldwylenses, el egoísmo y la holgazanería:

No puede faltar toda clase de extrañas historias y biografías en una ciudad tan extraña y placentera, puesto que la ociosidad es la madre de todos los vicios. No quiero, sin embargo, narrar historias que corresponden precisamente, al descripto carácter de Seldwyla, sino algunos hechos aislados que han acontecido como por casualidad, casi por excepción, aunque también es cierto que sólo en Seldwyla podían ocurrir.⁸

Tal como indica el narrador, en las *novelles* siguientes tomará algunas individualidades de Seldwyla desarrollando su historia, como las de *Pantracio el hurano*, *Romeo y Julieta en la aldea*, entre otras, hasta finalizar con el personaje que nos concierne, *El gatito Espejo*. Todas con algo particular que las hace dignas de ser narradas. La historia del felino presenta más de un nivel narrativo: aparece presentada por el narrador como la explicación de un refrán «cuando en Seldwyla alguien fue estafado se dice *este le ha comprado la gordura al gato*»⁹. Este principio enmarcará toda la historia de Espejo, un gatito pícaro, que al igual que Berganza, pierde a quien fue su primera dueña, y tendrá que buscar un modo de subsistencia en la calle en donde vive todo tipo de adversidades, maltratos y hambre hasta que se encuentra con el personaje Pineiss, una suerte de hechicero del pueblo. Este brujo tomará una forma más diabólica cuando, aprovechando la situación penosa de Espejito, le propone la firma de un pacto que consiste en proveerlo de comodidades y especialmente alimento, que es lo que el felino más desea y necesita, a cambio de la extracción de la grasa acumulada por Espejo, que Pineiss precisaba para sus hechicerías. Espejo acepta y firma el pacto, pero llegado el plazo planteado, y una vez saciada el hambre, el gato, esta vez similar al Cipión o Peralta de Cervantes piensa, reflexiona y contempla la situación. Se enamora de una gatita y a causa de tantos paseos por los techos para ir a su encuentro, Espejo adelgaza. Y de este modo va demorando el momento fatal, pero que finalmente llegará, y esta vez nuestro hábil gatito acudirá a una antigua estrategia: disuadir al asesino a partir de un relato. Con esto no sólo nos remite a la que utiliza Scherezade en las «Mil y una noches» sino también, como observa Ana Pérez, una artimaña similar se advierte en el Märchen *El gato con botas*, cuyo protagonista aparece como la herencia que un padre deja al menor de sus tres hijos. Ana PÉREZ explica que:

La reacción del menor es la habitual del ser humano ante el animal en el mundo real: obtener de él el mayor provecho posible, es decir, comérselo y hacerse una gorra con la piel. El gato, que oye este discurso, responde a su amo con la mayor gravedad: – No se apure usted por tan poco, mi amo, que, o pierdo el nombre que tengo, o no ha de quedar usted descontento de su herencia.¹⁰

De modo que en *El gatito espejo* se genera un relato adentro de otro, como ocurre en la estructura de las novelas cervantinas, donde *El casamiento engañoso* enmarca a la siguiente a partir del manuscrito de Campuzano, que contiene el diálogo entre dos perros que escuchó durante su rehabilitación en el hospital de la Resurrección. Así, Espejo ante el arma que lo irá a desollar, hace un comentario que despierta la intriga de Pineiss: «¡Oh! Si yo hubiera hecho siempre lo que es justo y no hubiera omitido, por ligereza, una cosa muy importante, podría morir ahora con la conciencia tranquila», y comienza, entonces, a relatar la historia de cómo su dueña ha dejado 10000 florines de oro sepultados, que sólo obtendría aquel que se case con una doncella hermosa y pobre. Espejo propone un nuevo pacto: conseguirle la doncella y que la pareja se quede con los 10000 florines, a cambio de su libertad. En toda la conversación y arreglo entre ambos, aparece la desconfianza, especialmente de Pineiss hacia el felino, así como se observaba en el licenciado Peralta respecto del sospechoso manuscrito de Campuzano. El tema del engaño y la falsa apariencia vuelven a la historia cuando Espejito va al encuentro de su vieja amiga la lechuza, cuya dueña es una hechicera que parece representar la hipocresía en el relato, ya que aparenta lo que no es. La fachada de su casa se veía blanca y reluciente desde la calle pero siniestra y extraña vista desde atrás, y durante el día el aspecto de la beguina era tan desagradable que espantaba a los niños, y por las noches, convertida en bella y joven, huía por la chimenea en su escoba, con la supervisión de la lechuza que cercioraba de que nadie conozca la realidad de su ama. Así el gato y la lechuza llevan a cabo un plan para capturar a la bruja y arreglar el lazo matrimonial entre los hechiceros como castigo.

De esta manera es notable cómo estas obras desarrollan temáticas y elementos muy significativos en común. En principio *El coloquio de los perros* y *El gatito Espejo* están protagonizadas por animales, que en el caso de Cervantes, señala WILLIAMSON, que «el hecho de que sean dos perros los que estén hablando introduce una corriente irónica a la alternancia discursiva del coloquio».¹¹

Y en caso de la novelle de Keller, el protagonista parece mostrar cierta superioridad con respecto al resto de los habitantes de Seldwyla, tal como se los describe en el inicio de la serie. En relación a esto Ana PÉREZ manifiesta que:

Keller hace de Spiegel una figura distinta y muy superior al conjunto de los habitantes de Seldwyla, incapaces de salir del círculo vicioso de un capitalismo improductivo.¹²

Resulta interesante reparar en el nombre del felino teniendo en cuenta que se trata de una obra realista, y que entre las teorías sobre el género Wilhelm Schlegel habló de la novelle como *espejo* de la forma de pensar de la época. Así, nuestro inteligente gatito, además de contar con un pelaje suave y brillante como un espejo, se puede pensar que refleja las circunstancias de la sociedad burguesa de la época. En ambos relatos llama la atención de los personajes el hecho de tener el don del habla y de la narración. En el coloquio, los perros se maravillan del hecho de poder hablar y el texto guarda una dimensión auto-reflexiva hasta que conocen el origen de este don que les fue concedido. En el caso de Espejo, no parece haber una conciencia de esa capacidad sorprendente ni por parte de sí mismo ni de sus interlocutores, pero sí de sus dotes como narrador. Cuando Espejo relata a Pineiss la historia inventada de su ama, este último interrumpe, y a pesar del odio y la desconfianza hacia el gato, le reconoce: «No estás mal como narrador, grandísimo bribón».¹³

Por otro lado, y lo principal para este estudio es resaltar que, aunque no puede afirmarse que sean novelas picarescas, si tomamos como modelo a *Lazarillo de Tormes*, al menos se puede observar la presencia de algunos rasgos propios de este género en las novelas cortas a analizar. Por un lado Berganza habla en primera persona de sus vivencias y adversidades, pasó por varios guías, fue castigado. En el caso del relato de Keller, se puede hablar de un gato pícaro en tanto que, al perder a su primera dueña, tuvo que vérselas con los infortunios que ofrecen la calle y la pobreza. Espejo pasó hambre, fue maltratado y el único instrumento o arma con la que contaba era su astucia y de este modo logró sobrellevar las situaciones que se le presentaban. Y en ambos casos, y al igual que en el *Lazarillo*, los autores ofrecen, a través de las vicisitudes que

atravesan los personajes y el contacto con determinados sectores sociales con que se relacionan, una mirada crítica de la sociedad de su época: la de España de fines del siglo XVI y la de la Alemania decimonónica.

Conclusión

Animales ingeniosos como protagonistas, la temática del engaño y las falsas apariencias, la estructura del relato enmarcado, los rasgos propios de la picaresca y la crítica social, reúnen un conjunto de elementos significativos que hacen de estas novelas cortas de Gottfried Keller y Miguel de Cervantes, un material de análisis interesante y fructífero.

Bibliografía

- ~DE CERVANTES SAAVEDRA, Miguel, *El casamiento engañoso y El coloquio de los perros*, en *Novelas Ejemplares, Tomo II*, Longseller-Clásicos Elegidos, Buenos Aires, 2001.
- ~GARRIDO MIÑAMBRES, Germán, «La *Novelle* en la tradición teórica del siglo XIX», en *Revista de Filología Alemana*, n.º 16, 9-30, Universitat de Barcelona, 2008.
- ~KELLER, Gottfried, *La gente de Seldwyla*, Buenos Aires, CEAL, trad. Pedro von Haselberg, 1978.
- ~KESEN, Nelly, *El coloquio de los perros* y la construcción cervantina de la novela, en «Para leer a Cervantes». *Estudios de Literatura española Siglo de Oro Volumen 1*, coordinadora Melchora ROMANOS, Universidad de Buenos Aires, 1999.
- ~PÉREZ, Ana. «El gato, el cuento y la novela: un viaje de ida y vuelta por los géneros literarios», en *Revista de filología alemana*, N.º 3, pp. 99-110, Universidad Complutense de Madrid, 1995.
- ~WILLIAMSON, Edwin, «El juego de la verdad en *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*», en *Actas del II Coloquio Internacional de Cervantistas*, Anthropos, pp. 183-200, Barcelona, 1990.

Notas

- ¹ Miguel de CERVANTES SAAVEDRA, *Novelas Ejemplares*, Tomo II, 2001.
- ² Gottfried KELLER, *La gente de Seldwyla*, 1976.
- ³ Op. cit. 1, p. 14.
- ⁴ WILLIAMSON, E, «El juego de la verdad en *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*», 1990.
- ⁵ Op. cit. 4.
- ⁶ Op. cit. 1.
- ⁷ GARRIDO MIÑAMBRES, Germán, *La Novelle en la tradición teórica del siglo XIX*, 2008.
- ⁸ *La gente de Seldwyla*, 1978, p. 9.
- ⁹ Op. cit. 8, p. 175.
- ¹⁰ PEREZ, 1995, p. 101.
- ¹¹ Op. cit. 4, p. 192.
- ¹² Op. cit. 10, p. 109.
- ¹³ Op. cit. 8, p. 192.

La construcción del Tirano: *Mario y el Mago, Rebelión en la granja*

Verónica Rafaelli

UNLP

En el presente trabajo se intentará revisar las claves textuales que delinear la figura del Tirano como herramienta de construcción de poder en dos obras que tematizan el autoritarismo: *Mario y el mago* (*Mario und der Zauberer*, 1930), novelle de Thomas Mann, y *Rebelión en la granja* (*Animal Farm*, 1945), novela corta de George Orwell. La descripción de la naturaleza y el accionar de los líderes tiránicos postulados ficcionalmente en ambas obras -en parte, para evocar a sus contrapartes históricas- permitirá verlos como metacreaciones: máscaras construidas por los mismos personajes a fin de avanzar en el desarrollo de su poder y en la edificación de la autoridad carismática a partir del culto de la personalidad, cuya instauración se documenta en los distintos niveles estructurales de ambas obras.

Como punto de partida de la reflexión, es necesario hacer una primera consideración con vistas a establecer claramente el recorte metodológico que se decidió aplicar al estudio de estas dos novelas. La figura del Tirano será aquí de interés no como simple metáfora que remite directamente a un líder histórico dado, sino como producto de la creación ficcional relevante en sí mismo.

Las lecturas históricas de ambas obras se han multiplicado, toda vez que ambas son explícitas referencias a acontecimientos contemporáneos de máxima relevancia para los autores. Mann escribe *Mario y el Mago* en 1929, año de enraizamiento de la educación adoctrinante fascista en Italia; año del forzado exilio de Trotsky por parte de Stalin; y año del Crac de Wall Street, la mayor crisis económica del siglo XX, que alcanzaría a toda Europa y en ella a la República de Weimar, que acusaría el impacto debilitándose e iniciando el proceso que llevaría al encumbramiento del Nazismo.

Por su parte, Orwell escribe *Rebelión en la granja* entre 1943 y 1944, en plena Segunda Guerra Mundial, pocos meses después del arresto de Mussolini y la creación de la República Social Italiana, así como de la Batalla de Leningrado en el Frente Oriental, que ratificaría el poderío militar soviético en su victoria sobre la Alemania nazi y permitiría a Stalin reafirmarse en su política expansionista.

Por tanto, ambas obras se sitúan históricamente en momentos clave de la evolución del autoritarismo dictatorial europeo, al que tematizan e interpelan, en el punto más álgido de la preguerra y la guerra. Sin participar directamente de los hechos que suscitan la creación de estas novelas, Mann y Orwell son testigos privilegiados de la escalada del poder totalitario en Europa en la primera mitad del siglo XX. La observación de los hechos contemporáneos motiva la creación de ambas obras, y ambos autores hallan inspiración modélica en figuras políticas coyunturales de gran trascendencia. Mann explicita su referencia a la Italia del Duce y al ascenso del «patrioterismo» como telón de fondo para la presentación de sus personajes. La presentación ficcional es realista, pero los hechos relatados ocurren dentro de la esfera irreal de un espectáculo teatral:

Por suerte no entendieron los niños dónde era que acababa el espectáculo y dónde comenzaba la catástrofe, y se les permitió forjarse la bella ilusión de que todo había sido, simplemente, teatro. (MANN, 2008: 125)

Orwell enmascara su recreación de las circunstancias de la Revolución Rusa en forma de alegoría, y subtitula su novela como «A Fairy Story» («Un cuento de hadas»), pero la máscara es transparente. El mismo Orwell lo reconoce, en cartas a su representante:

Esto iría bajo el título de ficción, porque es una suerte de cuento de hadas; en realidad, una fábula con significado político. Sin embargo, creo que Gollancz no lo publicaría, dado que es de tendencia fuertemente anti-Stalin. [...] Este libro es un crimen desde el punto de vista comunista, aunque no se mencionan nombres.

(Carta a Leonard Moore, 19 de marzo de 1944; en ORWELL, 1998; mi traducción)

Sin embargo, y a pesar del claro atractivo del planteo, no es objetivo de esta reflexión la discusión histórica, como tampoco lo es el estudio del proceso de ficcionalización de los protagonistas políticos europeos para transformarlos en personajes. En esta ocasión habré de limitarme a describir el recorrido evolutivo que realizan internamente los dos personajes líderes, Cipolla y Napoleón, para transformarse en Tiranos, desde un estado inicial ficcional alejado del poder.

El estadio de no-poder

Ambos líderes inician su recorrido en un punto inicial en el que su construcción de sí mismos los sitúa en una especial posición de no-poder respecto de sus semejantes. En sus anuncios publicitarios, Cipolla se presenta como un artista del entretenimiento, por definición al servicio de la diversión de su público y sometido a la generosidad de su patrocinio; en contraste con su alegado título de Cavaliere («Caballero»), un título de orden inferior.

Un virtuoso ambulante, un artista de la diversión, «forzatore, illusionista e prestidigitatore» (así se autotitulaba), quien tendría el honor de presentar al eximio público de Torre di Venere algunos fenómenos extraordinarios de misteriosa y desconcertante naturaleza.

¡Un mago! (MANN, 2008: 140)

La primera mención de Napoleón también dista de ser gloriosa. Es uno de los dos verracos jóvenes de la granja, y tanto él como su compañero Snowball («Bola de Nieve») son «preeminentes entre los cerdos», por ser los únicos reproductores y los más inteligentes.

Napoleón era un gran verraco Berkshire de aspecto bastante feroz, el único cerdo Berkshire en la granja; aunque de pocas palabras, tenía reputación de salirse siempre con la suya. Snowball era más vivaz que Napoleón, tenía mayor facilidad de palabra y era más ingenioso, pero no se consideraba que tuviera la misma fuerza de carácter. (ORWELL, 1987: 9; mi traducción)

Por la rareza de su raza, Napoleón también tiene el equivalente animal de un título nobiliario: se considera que la raza Berkshire es la más antigua del Reino Unido, y su supervivencia está considerada «en riesgo» por el Rare Breeds Survival Trust.

El estadio didáctico adoctrinante

La primera aproximación de Cipolla y Napoleón a un rol de dominio sobre su entorno se codifica en términos de una posición pedagógica conductista tradicional. Como poseedores de una verdad absoluta a impartir -las doctrinas del Animalismo, o la existencia de la influencia hipnótica-, los personajes replantean súbitamente su naturaleza, disociándose firmemente de sus semejantes y recreándose como miembros especiales y más valiosos de la sociedad, que deben ser escuchados y obedecidos.

Significativamente, en ambos casos esta disociación no es religiosa (como poseedores de una verdad *revelada* por un ente superior) sino didáctica: Napoleón y Cipolla imparten la verdad *aprendida* por sí mismos, y *desarrollada* como producto de su esfuerzo.

La diferencia entre el postulado Tirano en formación y sus dominados está, como puede apreciarse, solo inicialmente basada en la naturaleza individual de uno y otros; específicamente, en las capacidades especiales de los personajes tiránicos: la mayor inteligencia racional de una

raza animal, la influencia magnética de un hombre. No obstante, pronto esta diferencia se reformula como una separación doble: biológica y moral. El individuo construye su poder con basamento en la capacidad biológica congénita o involuntariamente obtenida, pero su fuerza real está en el desarrollo de esa capacidad que volitivamente lleva a cabo: un esfuerzo que lo ubica en un plano doblemente superior respecto de su prójimo a dominar.

Al erigirse en pedagogos, los personajes construyen asimismo a su propio alumnado, que inicialmente se resiste a esta novedosa imposición didáctica.

En su presentación inicial, Napoleón es nombrado como parte del triunvirato-troika de cerdos que desarrollan la doctrina filosófica del Animalismo, el motor intelectual de la Revolución Animal, a cargo del adoctrinamiento de los demás animales de la granja. Sin embargo, y a pesar de la esperada fuerza existente en esta posición didáctica, los resultados narrados inicialmente son desalentadores y anuncian el fracaso del movimiento, a causa de la «mucha estupidez y apatía» (ORWELL, 1987: 10) de los animales, y los grandes esfuerzos necesarios para «contrarrestar las mentiras que difundía Moisés, el cuervo amaestrado»: imagen de la religión institucionalizada.

La iniciativa didáctica de Cipolla también resulta chocante y es resistida:

[...] quedó al descubierto una especie de plataforma que más se parecía a un aula escolar que al escenario de un prestidigitador, y la causa era un encerado negro, montado sobre un caballete, situado a la izquierda y en primer plano. (MANN, 2008: 144)

Son dos las «lecciones» que Cipolla imparte inicialmente en su público. La primera hace al respeto a su investidura: castiga a un joven que de modo insolente ha señalado la falta de urbanidad del mago. Cipolla muestra por primera vez su capacidad de manipular la voluntad de la audiencia, y con ayuda de un látigo hipnotiza al joven para que este se malquiste con el resto de los espectadores, enseñándoles la lengua.

-Señoras y caballeros -dijo con su voz asmática y metálica-, me habéis visto, hace un momento, un poco afectado por la lección que he creído tener que darle a *questo linguista di belle speranze*. (MANN, 2008: 149)

La segunda lección también tiene fuertes ecos escolares:

-¡A su disposición! -dijo Cipolla-. Con su permiso, daremos comienzo a nuestro programa con algunos ejercicios de aritmética.

¿Aritmética? Eso nada tenía que ver con la magia. (MANN, 2008: 152)

Cipolla nombra a «dos muchachos bien robustos de pie al fondo de la sala» (MANN, 2008: 153) a pasar al pizarrón, y al oírlos confesar que no saben escribir prorrumpe en exclamaciones de severa reprobación teñidas de un fuerte sentido nacionalista:

-¡Escandaloso! -dijo, frío y tajante-. ¡Volved a vuestro sitio! En Italia todos saben escribir; la grandeza de la patria no consiente ignorancia ni oscuridad. Es una sucia broma formular ante los oídos de este público internacional una acusación con la que no sólo os rebajáis vosotros mismos, sino que incluso exponéis al Gobierno y a la nación a toda clase de habladurías. [...] (MANN, 2008: 154)

En ambos casos, observamos que la instrucción impartida es doctrinaria, conductual, y apunta a la formación del ciudadano de acuerdo con las prioridades del sistema en que se insertará. Los animales de la Granja Manor deben aprender a ser camaradas en la revolución animal, para rechazar el dominio de los hombres y aceptar la conducción, progresivamente el dominio, de los cerdos; los espectadores de Cipolla deben acostumbrarse a someterse a la voluntad del Cavaliere por su propio bien, es decir, con el fin de obtener un buen entretenimiento.

La satisfacción egoísta y la amenaza del pasado

Es la base biológica de la superioridad de los personajes la que da lugar a la siguiente etapa de la construcción del Líder: el planteo del placer satisfecho como necesidad de subsistencia para la ya postulada clase tiránica.

En ambos personajes se da una búsqueda de satisfacción física y emocional egotista. Tanto Cipolla como Napoleón se complacen en la gula como primera aplicación del creciente poder adquirido. En el capítulo 2, Napoleón se apodera subrepticamente de la leche ordeñada; inmediatamente se observa que esta acción incontestada ha sentado un precedente que permite a los cerdos hacerse cargo abiertamente de la leche y de las manzanas, apropiación unilateral que justifican en términos de la protección de su salud, fundamental en tanto que casta superior e intelligentsia de la granja:

El misterio del destino de la leche se aclaró pronto. Se mezclaba todos los días en la comida de los cerdos. Las primeras manzanas ya estaban madurando, y el césped de la huerta estaba cubierto de fruta caída de los árboles. Los animales habían dado por supuesto que aquella fruta sería repartida equitativamente; sin embargo, un día se dio la orden de que todas esas manzanas caídas debían ser recolectadas y llevadas al guadarnés para consumo de los cerdos. Al oírlo, algunos animales comenzaron a murmurar, pero en vano. Todos los cerdos estaban completamente de acuerdo en este punto, incluso Snowball y Napoleón. Squealer fue enviado para dar las explicaciones necesarias.

-Camaradas -gritó-, espero que no supongan que nosotros los cerdos estamos haciendo esto con un espíritu de egoísmo y de privilegio. A muchos de nosotros, en realidad, nos desagradan la leche y las manzanas. A mí mismo me desagradan. Nuestro único objeto al reservarnos estos alimentos es preservar nuestra salud. La leche y las manzanas (esto ha sido demostrado por la Ciencia, camaradas) contienen sustancias absolutamente necesarias para la salud del cerdo. Nosotros, los cerdos, trabajamos con el cerebro. Toda la administración y organización de esta granja depende de nosotros. Día y noche estamos velando por su bienestar. (ORWELL, 1987: 23; mi traducción)

Este ha sido considerado por el mismo autor como el punto de inflexión de la obra (DAVISON, 1987: vii). A partir de aquí, la división de tareas en la granja se transforma en franca división de clases y privilegios asociados: la segunda mitad del giro completo de la Revolución. El Capítulo 8 ampliará este regocijo de la gula con la introducción del alcohol en la dieta de los cerdos; el Capítulo 9 sugiere la lujuria al mencionar que Napoleón, para entonces el único cerdo reproductor de la granja, ha obtenido descendencia simultáneamente de las cuatro cerdas. La posibilidad de consecución del placer irrestricto es, evidentemente, privilegio del Líder Tiránico.

La satisfacción por medio del placer de la ingesta es también característica de Cipolla. El consumo constante de coñac y cigarrillos, que el Cavaliere apura entre un truco y otro, es reputado como el motor de la energía que le permite actuar. Tan marcada es la permanente necesidad de satisfacer la pulsión oral que sus espectadores comentan la desmesura de su hábito alcohólico.

¿Cómo justifican ambos la obtención de privilegios especiales? Recurren a construir en sus dominados la impresión de que su ausencia acarrearía consecuencias negativas.

No me gusta poco ni mucho consentir que se me den las buenas noches si no es con seria y cortés intención; para hacerlo con otra intención, no veo que haya motivo. Dándome las buenas noches, se las da uno a sí mismo, pues el público sólo pasará una buena noche si yo la tengo buena [...]. (MANN, 2008: 149)

Aunque más llamativo aún resulta que las consecuencias de la falta sean catastróficas: el regreso a una situación política, social y económica de gran infelicidad que se ha producido en el pasado más o menos reciente, ya terminada, pero todavía fuertemente presente en la conciencia del grupo dominado, y por ello sumamente atemorizante:

Es por el bien de *ustedes* que tomamos esa leche y comemos esas manzanas. ¿Saben qué ocurriría si los cerdos fracasáramos en nuestro deber? ¡Jones volvería! Sí, ¡Jones volvería! Seguramente, camaradas -exclamó Squealer casi suplicante, saltando de un lado a otro y moviendo la cola-, ¿seguramente no hay nadie entre ustedes que desee la vuelta de Jones?

Ciertamente, si había algo de lo que los animales estaban completamente seguros era de que no querían la vuelta de Jones. Cuando se les presentó la cuestión de este modo, no tuvieron más que decir. La importancia de conservar a los cerdos en buena salud era completamente obvia. De manera que se decidió sin más discusión que la leche y las manzanas caídas de los árboles (y también la cosecha principal de manzanas cuando maduraran) debían reservarse exclusivamente para los cerdos. (ORWELL, 1987: 23; mi traducción)

El sectarismo

El fortalecimiento del poder reside en el tendido de redes que unan e identifiquen a un sector de la población lo más amplio posible. En el caso de la construcción tiránica, se busca la formación de alianzas estratégicas con los sectores en los que se detecta el mayor potencial de poder: grupos de pares de similar formación inductiva, o secciones demográficas autónomas de concentración del poder político, económico y cultural. Entre estos grupos favorecidos se selecciona un núcleo duro de máxima fidelidad al Tirano y sus objetivos, y se decanta un núcleo blando de fidelidad aún no probada. El Tirano se rodea, entonces, de estos grupos y delega en ellos funciones fundamentales a la consecución de su proyecto totalitario. Napoleón escoge en su granja a una élite de cerdos, la raza de mayor potencial intelectual; asimismo se alía con los perros, entrenados como fuerza de choque. Cipolla, por su parte, apela a los sectores económicos de mayor peso entre su público y establece conexiones de empatía y solidaridad con ellos.

La constitución de la élite fiel tiene su contraparte natural en la construcción de un Enemigo, que en su definición negativa permite distinguir claramente a los partidarios del régimen de los opositores a este. Especialmente significativa es la identificación de un opositor que se considera particularmente peligroso, y su demonización: este Enemigo por excelencia codifica prototípicamente a toda la resistencia al régimen totalitario que se espera implementar, y gradualmente pierde su referencia real. La función de Enemigo recae normalmente en el contendiente de mayor fuerza existente: aquel individuo con mejores posibilidades de disputar exitosamente la posición de poder a la que el Tirano en ciernes aspira, o la que pretende defender. Cumplen este rol Snowball en *Rebelión en la granja*, el otro verraco de la comuna animal y cofundador del movimiento revolucionario; y el innominado *giovanotto* de *Mario y el mago*, que se plantea como contestatario del liderazgo de Cipolla en el contexto del espectáculo, y competidor por la atención del público así como, se sugiere, por los favores eróticos femeninos. La fuerza y la energía desplegadas en esta lucha antagónica entre el núcleo fiel -un *Nosotros* metonímico del régimen- y el Enemigo postulado -que sintetiza un *Ellos* opositor- estrechan los lazos de unión y fraternidad entre los partidarios del Tirano y consolidan su integración comunitaria.

La imposición de la voluntad

La imposición perentoria, abusiva o violenta de la voluntad del Líder sobre la conducta de sus dominados es característica de los regímenes totalitarios. Esta prevalencia de los deseos, opiniones o acciones del Tirano puede asumir tres formas: la imposición física, que coacciona por medio de la violencia material; la imposición emocional, que apela a la transformación psicológica del grupo oprimido a través de la manipulación de sus sentimientos; la imposición intelectual, que deforma el razonamiento del objeto de dominación para que primen en él las supuestas ventajas de la relación despótica.

La imposición física de la voluntad es obvia y chocante en ambas obras: este es el objetivo del empleo de los perros como verdugos en ejecuciones públicas de animales opositores en *Rebelión en la granja*, y del restallido del látigo que marca una orden del Cavaliere en *Mario y el mago*. La limitación en la provisión de alimentos para quienes desobedezcan las políticas laborales en la granja, y la influencia magnética por medio de la hipnosis para tergiversar el libre albedrío de los asistentes al espectáculo de magia son medidas que obedecen al mismo principio.

La imposición emocional es propagandística en *Rebelión en la granja*. Un sector delimitado de la sociedad -las ovejas- es destinado a la repetición de consignas partidarias que penetran paulatinamente la conciencia irracional de los oprimidos animales.

Además, la especial función del cerdo Squealer («Chillón», pero también «Delator») es la de jefe de inteligencia y propaganda, y vocero oficial de Napoleón. Squealer ronda la granja atentamente, listo para explicar las decisiones del Líder tiñéndolas de altruismo, patriotismo y dedicación abnegada al bien común que les son, por supuesto, ajenos. Las características definitorias de Squealer son su eximia capacidad oratoria y sus arraigados poderes de persuasión (ORWELL, 1987: 9). Se hace por ello imprescindible a Napoleón, que a diferencia de Snowball -descrito como más vivaz, ingenioso y locuaz que este- no era un gran orador (*op. cit.*).

Cipolla, en cambio, es su propio jefe de propaganda. Manipula emocionalmente a su audiencia propiciando su lástima al aludir a la deficiencia física que lo aqueja, utiliza el humor para granjearse la simpatía de sus espectadores, alardea de sus prodigiosas y esforzadas capacidades y de los éxitos que estas le han proporcionado (MANN, 2008: 149-50).

El empleo de la propaganda oficial en ambos regímenes enlaza la manipulación emocional con la intelectual. Squealer, como vocero oficial del Estado Revolucionario, es el encargado de informar a los camaradas animales de las políticas e ideologías adoptadas. La desvergonzada adulteración de los principios comunes consensuados y la deformación de la información fáctica serán clave para guiar la toma de decisiones racionales por parte de los animales. La gradual transformación de información de calidad en dogma vinculante, y la constante amenaza de regresión a un pasado demonizado coartan progresivamente la incipiente participación racional de los grupos animales tiranizados en el gobierno comunal.

La manipulación racional de Cipolla a su audiencia sojuzgada es materialista, y se centra en la conveniencia y búsqueda del provecho de los presentes. Sometido a los designios del Líder, el público se verá beneficiado al satisfacerse su deseo de entretenimiento prodigioso. Significativa y modélicamente, se plantea el parangón de otras muy ilustres audiencias que han elegido ya someterse a la voluntad del Cavaliere: el mismo Mussolini se ha puesto a merced de su influjo. Por tanto, no es sino natural y razonable que los modestos espectadores de Torre di Venere sigan igual iniciativa.

La autoridad carismática y el culto de la personalidad

Si apelamos finalmente a la definición que Max Weber desarrolla para la autoridad carismática, vemos que la construcción de Napoleón y Cipolla de sí mismos es inspirada, deliberada y eficaz:

[La autoridad carismática es] la dominación producida por la entrega de los sometidos al «carisma» puramente personal del «caudillo». En su expresión más alta arraiga la idea de vocación. La entrega al carisma del profeta, del caudillo en la guerra, o del gran demagogo en la Ecclesia o el Parlamento, significa, en efecto, que esta figura es vista como la de alguien que está «internamente llamado» a ser conductor de hombres, los cuales no le prestan obediencia por que lo mande la costumbre o una norma legal, sino porque creen en él, y él mismo, si no es un mezquino advenedizo efímero y presuntuoso, «vive para su obra». Pero es a su persona y a sus cualidades a las que se entrega el discipulado, el séquito, el partido. (WEBER, 2001: 3)

El objetivo altruista del proyecto propugnado por ambos autócratas se dirige a obtener la obediencia de los súbditos tiranizados con vistas a ampliar el propio beneficio. Serán las

cualidades personales y extraordinarias del Líder las que inviten y eventualmente fuercen la entrega absoluta de los acaudillados y su ceñimiento a la voluntad todopoderosa del Líder.

Conclusiones

Se ha procurado en el presente trabajo avanzar algunas reflexiones esquemáticas acerca de la naturaleza de la autoridad carismática de grandes líderes histórico-ficcionales y su efectividad interna en el ámbito de la creación narrativa. En esta ocasión, ha sido de interés indagar en cómo los personajes de dos narrativas cortas, *Mario y el mago* y *Rebelión en la granja*, se inventan y reinventan a sí mismos como máscaras tiránicas con el objetivo de distinguirse, elevarse y perpetuarse en el poder.

Si se estudian las líneas fundamentales de esta construcción, puede apreciarse que a pesar de las notorias diferencias superficiales entre los personajes, ellos siguen caminos paralelos: un estado cero de indiferenciación del entorno, seguido de una primera etapa de quiebre y aumento del prestigio ocasionado y retroalimentado por una postura didáctica adoctrinante; un segundo período de justificación de la diferenciación entre neodominante y dominados con base biológica y moral; como consecuencia de este, la construcción sectaria de los círculos de lo propio y lo ajeno, en una contraposición de los círculos de un *Nosotros* positivo y un *Ellos* peligrosamente enemigo; por último, la viabilización de las prácticas tiránicas por la imposición incontestable de la voluntad del Líder en tres ámbitos: físico, emocional e intelectual. Así, todo ello resulta conducente a la construcción carismática del cerdo Napoleón y del mago Cipolla como déspotas: Líderes Tiránicos.

Bibliografía

- ~DAVISON, Peter, «A Note on the Text», en ORWELL, George, *Animal Farm. A Fairy Story*, Penguin Books, 1987.
- (ed.), *The Complete Works of George Orwell*, vol. 16 «I Have Tried to Tell the Truth, 1943-1944», Secker & Warburg, 1998.
- ~MANN, Thomas, *La muerte en Venecia, Mario y el mago*, trad. Juan José del Solar, Nicanor Ancochea, Barcelona, Edhasa, 2008.
- ~ORWELL, George, *Animal Farm. A Fairy Story*, Penguin Books, 1987.
- ~RARE BREEDS SURVIVAL TRUST, *The Rare Breeds Survival Trust Watchlist: Pigs*, 2008-2011, disponible en <<http://www.rbst.org.uk/watch-list/pigs>>, última consulta 15/09/2011.
- ~WEBER, Max, *El político y el científico*, San Martín, Programa de Redes Informáticas y Productivas de la Universidad Nacional de General San Martín, 2001.

Ariosto y Cervantes, el travestismo y su función en relación a la revisión del modelo femenino

Mariela Rígano

Universidad Nacional del Sur

...detrás de cada uno de estos productos culturales existe un lenguaje, un código de signos que busca, de manera fundamental, reflejar –y constituir– esa mentalidad a la que sirve.

(GÓMEZ REDONDO, 1998: 9-10)

1.- Introducción

Si bien en el resumen al presente trabajo adelantábamos que nuestra propuesta era analizar el empleo y la función del travestismo en el texto *Orlando Furioso* de Ariosto y el *Quijote* de Cervantes a la luz de la revisión del modelo femenino y su función en la estructura social de la época, a los efectos de estudiarlos contrastivamente, a medida que hemos ido desarrollando el trabajo hemos tomado la decisión de centrarnos en el texto de Ariosto, profundizar el análisis y plantear para un desarrollo posterior a esta ponencia la confrontación con Cervantes¹, dada la riqueza y amplitud del tema.

En relación al marco metodológico, podemos señalar que, si bien se trata de un estudio enmarcado en los estudios de literaturas comparadas, para el análisis también se emplearán herramientas del análisis crítico del discurso (FAIRCLOUGH, 1989) y la sociolingüística crítica (véase RÍGANO, 2006, 2007), dado que pueden resultar iluminadores respecto del estudio ideológico de los textos.

A los efectos de precisar aún más el objeto de estudio que abordaremos en este trabajo, es importante indicar que la función del travestismo en el texto de Ariosto se pondrá en relación con otros temas que consideramos vinculados al mismo, tales como la imagen del andrógino, la sexualidad femenina y la confrontación ser/parecer. Asimismo, en nuestro análisis nos centraremos en el canto XXV del poema en el que se narra el amor entre Fiordespina de España y Bradamante/Ricardetto.

2.- Análisis

El canto se abre con el encuentro entre Ricardetto –el hermano gemelo de Bradamante– y Rugero, quien lo confunde con su hermana. El episodio se inicia, entonces, colocando en primer plano la tensión entre ser/parecer, tema central en el mundo caballeresco (véase al respecto RÍGANO, 2006) y también en el texto de Ariosto, recuérdese el episodio del castillo de Atlante. Vemos, entonces, que tempranamente en el canto se plantea la ambigüedad en torno a la imagen de los gemelos Ricardetto/Bradamante, que aparecen desde el principio conformando una coalescencia en la que es difícil distinguir a uno del otro. Por esto mismo, abordaremos el análisis de este canto desde dos perspectivas que resultan complementarias. Por un lado, analizaremos la tensión ser/parecer en relación a los comportamientos femenino y masculino. Por otra parte, estudiaremos la ambigüedad que se plantea en torno a la figura doble Bradamante/Ricardetto en vinculación con el andrógino.

2.1.- Tensión ser/parecer

Como señalábamos más arriba, el texto destaca en múltiples oportunidades la escasa diferencia que existe entre los hermanos Bradamante/Ricardetto como vemos en los fragmentos que citamos a continuación:

Contexto: Rugero llega a una corte en el centro de Francia, que Marsilio había conquistado a Carlomagno y, al llegar al centro de la plaza, se encuentra una turba de gente alrededor de la hoguera:

... y vio en su centro al joven, demacrado, a horripilante muerte condenado.

Rugero, en cuanto pudo ver el rostro del joven lagrimoso y abatido, creyó que estaba viendo a Bradamante, porque su parecido era asombroso. Cuanto más lo miraba, con más fuerza y convicción pensaba que era ella:

—O es Bradamante —dijo en sus adentros—, o yo no soy ni nunca fui Rugero. [más adelante, en relación al combate que Rugero emprende contra la turba para liberar al condenado, el texto dice:]

Si algún furor, si alguna fuerza tuvo, si alguna vez mostró su ardor Rugero, aquí los tuvo y los mostró a las claras, pensando que lo hacía por su amada (*Orlando Furioso*, XXV: 8-9 y 16)

Como puede advertirse, el episodio se inicia con la confusión de Rugero respecto de la identidad de Bradamante/Ricardetto, confusión que resulta frecuente incluso entre la familia de los gemelos, tal como vemos abajo. Asimismo, el par tener/mostrar (que aparecen en el anteúltimo verso citado en relación al furor, la fuerza y el ardor de Rugero) ponen de manifiesto la importancia de la tensión ser/parecer dentro del texto.

Contexto: Rugero, sin poner en evidencia la relación con Bradamante, le indica a Ricardetto que cree conocerlo de otra parte y este le revela la similitud con su hermana:

...Quizá se trate de una hermana mía, que ciñe espada y viste de armadura: somos mellizos, y a tal punto similares, que ni nuestra familia nos distingue. (*Orlando Furioso*, XXV: 22)

Tal como se advierte y hemos señalado arriba, desde los primeros versos del canto se plantea esta coalescencia Ricardetto/Bradamante que nos remite a la figura del andrógino². Esta figura le permite al texto plantear diversas cuestiones en relación a las identidades sexuales y de género y los comportamientos asociados al género femenino y masculino. En este orden de cosas, el texto destaca distintas posibilidades de comportamiento y consecuencias genéricas disímiles.

En tal sentido, conviene señalar que el *Orlando Furioso* condena el engaño en consonancia con otros textos de la época, como se observa en los fragmentos del canto VIII que citamos abajo. El engaño se censura en general pero se hace particular hincapié en el engaño amoroso.

Contexto: el canto VIII se inicia con un comentario del narrador sobre los engaños.

¡Oh cuántas hechiceras y hechiceros que nos rodean sin que lo sepamos, y que mudan su aspecto consiguiendo ser amados por hombres y mujeres!

No lo consiguen invocando espíritus ni por la observación de las estrellas: con fraudes, tretas y simulaciones, ciñen con nudo atroz los corazones. con el anillo mágico de Angélica, o aún mejor, usando el raciocinio, podría contemplarse cualquier rostro sin embozos ni falsos artificios.

Si al que parece bello le quitásemos los afeites, muy feo lo veríamos. tuvo mucha fortuna, pues, Rugero al llevar el anillo y ver lo cierto. (*Orlando Furioso*, VIII:1-2)

Otros textos contemporáneos condenan el engaño y, a su vez, distinguen por género las consecuencias que el mismo puede acarrear. Citamos a continuación algunos fragmentos de *El Cortesano* de Castiglione que expone estas ideas en relación a la educación de los comportamientos recomendados en caballeros y damas de la corte. El texto hace mucho hincapié en el comportamiento amoroso:

Contexto: Se están definiendo las características del perfecto cortesano y se señala cuáles son las herramientas a las cuales no debe recurrir un verdadero enamorado,

...yo no querría que nuestro Cortesano se aprovechara contra nadie de engaños ni de ruines mañas, aconsejaríale que procurase de llevar a su competidor, no con artes ni con malicias, sino con ganar la voluntad de su dama, sirviéndola y amándola, y procurando de ser muy virtuoso, esforzado, discreto, y bien criado, y, ... trabajando de ser mejor que él... (*El Cortesano*: 394-5)

El texto advierte particularmente a las mujeres y, en relación a este tema, indica:

Contexto: El personaje Julian de Medicis aconseja a la dama que está delineando cómo actuar ante una declaración de amor,

...dóile por consejo que no crea luégo livianamente á los que le dixeren que la aman... así que el arte que yo quiero que tenga esta mi Dama, con quien le dixere amores, ha de ser mostrar con una buena presuncion que tiene por cosa liviana lo que él le dice, y, en fin, no ha de dar a entender luégo que cree ser amada. Y si este caballero que presumiere de servilla llegare a hablalle...con una soberbia grosera, sin tennelle todo el acatamiento que fuere razon, secarse ha de manera con él, ó decille...tales palabras, que él se tenga por entendido, y otro día, por necio que sea, no lo sea tanto que llegue a hablalle desacatamente. Pero si éste que la sirviere fuere discreto y le hablare con buena crianza y mansamente, y áun los amores que le dixere no fueren muy descubiertos... muestre entonces no entendelle, y las palabras que él le dixere échelas á otra cosa, procurando siempre con el juicio y templanza y arte que hemos dicho de sacalle de aquello. Y si los términos fueren tales que ella no pueda disimular, tomallo ha como burlando, ó con una buena llaneza decille ha cuerdamente algunas palabras, de las cuales él ni pueda quedar desabrido, ni tampoco con asidero para quedar muy confiado... [más adelante señala la razón por la cual la mujer debe poner tantos reparos en hablar de amor:] la Dama debe estar recatada en sí, y acordarse siempre que con mucho menos peligro pueden los hombres mostrar que están enamorados, que no las mujeres. (*El Cortesano*: 372-374)

Como vemos, el texto plantea en el comportamiento de la dama la tensión ser/parecer, destacando la importancia que adquiere en el comportamiento femenino el segundo de los polos, es decir, el parecer.

En el *Orlando Furioso*, frente al amor y la pasión de Fiordespina el par Bradamante / Ricardetto actúan de maneras opuestas. Bradamante decide sacar prontamente a la joven de su engaño y le revela su identidad sexual, a fin de terminar con su confusión y su amor. Es interesante advertir, como se observa en la cita de abajo, que la guerrera decide hacerle saber su sexo a fin de cuidar la imagen de la dama española y no incurrir en una descortesía:

Contexto: Fiordespina le ha declarado su amor a Bradamante, creyéndola un caballero.

Mi hermana, que entendió que aquella dama

se había equivocado, no podía

ayudarle en su cuita, y se vio inmersa

en una situación embarazosa.

«Mejor será (pensaba) que deshaga

esta equivocación que me concierne:

mostrarme quiero cual mujer amable,
y no cual hombre vil y miserable»
Y tenía razón, porque sería
ruindad propia de un hombre hecho de piedra
que, tratando con tan hermosa dama,
rebosante de miel y dulce néctar,
permaneciese hablando solamente
y con las alas bajas como el cuco.
Con sabias y benévolas maneras,
mi hermana explicó al fin que era doncella. (*Orlando Furioso*, XXV: 30-31)

Queremos señalar el contraste entre las palabras de Bradamante, propias del mundo cortés en relación al cuidado de la imagen del otro³ (que es, al mismo tiempo, preocupación por la propia imagen ... «mostrarme quiero cual mujer amable, y no cual hombre vil y miserable»...), y los dichos de Ricardetto, que implican un enfoque sutilmente más egocéntrico y, en el empleo de la comparación con el cuco, se advierte cierto rebajamiento del comportamiento a través de la insinuación humorística y sexual del comentario.

Por otra parte, Ricardetto recurre al engaño para ganarse el favor de Fiordespina. En relación a esto mismo, es de destacar que Ricardetto señala que elige plagiar la identidad de su hermana a fin de obtener su propio *deleite*.

Contexto: habiendo relatado Bradamante para su familia la historia con Fiordespina y mientras todos dormían, Ricardetto decide tomar las armas y el caballo de su hermana para volver a la corte de Marsilio y ganarse los favores de la princesa haciéndose pasar por su hermana.

Con mi esperanza Amor urde sus nudos
(porque con otros hilos no podría),
me hace suyo y me muestra la manera
de obtener de la dama lo que quiero.
Resultará muy fácil el engaño,
pues si todos solían confundirnos
a mi hermana y mí, de igual manera
se podrá confundir esta doncella.
¿Lo hago o no lo hago? En fin, yo creo
que buscar el deleite es siempre bueno. (*Orlando Furioso*, XXV: 50-51)

Queremos resaltar que Ricardetto parece querer algo muy concreto de la dama, no a la dama (...«obtener de la dama lo que quiero»...) y el empleo de la voz *deleite* nos anuncia de qué es lo que desea concretamente, dado el matiz sexual⁴ del vocablo.

Podemos decir, entonces, que el texto advierte –al igual que otros textos contemporáneos, recuérdese lo destacado en los fragmentos de *El Cortesano*– sobre las diferencias entre ser y parecer y, en relación al comportamiento amoroso y sus diferencias en relación al género, parece destacar que el sistema patriarcal se construye sobre esa misma tensión, donde las cosas muchas veces no son lo que parecen y en el que el parecer tiene un peso de mayor importancia que el ser⁵. En relación a esto último, es interesante recordar las palabras de *El Cortesano* en vinculación con el cuidado de la honra femenina:

Contexto: El texto de *El Cortesano* respecto del cuidado de la honra, dice lo siguiente:

Debe también ser muy recelosa que no el hombre en lo que toca a su honra, y tener mayor cautela en no dar ocasión que se pueda decir mal della, y regirse de tal manera que no solamente sea libre de culpa, más áun de sospecha... (*El Cortesano*: 293-4)

En este mismo sentido, el *Orlando Furioso* –entre las motivaciones por las cuales Fiordespina, al llegar a su corte, viste a Bradamante de mujer– destaca en segundo lugar el evitar las habladurías:

Contexto: Al llegar a su corte, Fiordespina hace vestir a Bradamante de forma femenina para que todos supieran que se trataba de una dama:

Imaginaba que el viril aspecto

No le sería de provecho alguno,

Y tampoco quería dar motivo

De habladurías a los maldicientes;

Y lo hizo, además, por si lograba,

Al despojarse del viril ropaje

Y contemplar su verdadero aspecto,

Quitarse aquel error del pensamiento (*Orlando Furioso*, XXV: 41)

2.2.- La figura del Andrógino

El empleo de la figura del andrógino, a través de la coalescencia Bradamante⁶ / Ricardetto, parece cuestionar en el texto la construcción de género desde las oposiciones binarias irreductibles que plantea el modelo patriarcal (véase en relación a esto mismo BUTLER, 2005).

En relación a las diferencias sexuales y de género durante los siglos XVI y XVII, Greenblatt señala:

...El problema de la diferenciación sexual es entonces de radical importancia, y puede ser rastreado tanto en los textos médicos de la época como en los teológicos. Muy difundida era la opinión de que el individuo era en realidad doble, pues todos los cuerpos contenían los dos elementos, el masculino y el femenino, no habiendo en realidad dos estructuras sexuales radicalmente diferentes sino sólo una; dentro de esta concepción, el individuo y su sexo era entonces la resolución exitosa de la fricción entre los dos elementos en pugna. [En relación a esto, agrega ALZATE] Por esto el 'prodigio' del hermafrodita era tema de extensos tratados, y su versión literaria en el andrógino es de gran interés si queremos examinar la construcción de géneros que el Renacimiento lleva a cabo. (GREENBLATT en ALZATE, 1993: 656)

En el texto que estamos analizando, el intercambio Bradamante / Ricardetto también se da a nivel de la voz narrativa. En un comienzo, tenemos contacto con el relato que Bradamante hace

de la situación con Fiordespina a través de la voz de Ricardetto, es decir, mediante un discurso referido. Mientras que el desenlace de la historia la conocemos de boca de Ricardetto, narrador protagonista de la segunda parte del relato.

En este juego de narradores, el texto parece relatar la historia de una *usurpación* que, al mismo tiempo, es el relato de una *falta*. Ricardetto usurpa la identidad de Bradamante –y también su voz narrativa– y la narración masculina hace hincapié en la falta física de Bradamante (pene) que la torna inútil para concretar los deseos de Fiordespina y, por esto mismo, desenmascara la usurpación de su identidad sexual.

Contexto: Fiordespina y Bradamante, llegadas a la corte de Marsilio, pasan la noche en el mismo lecho.

Aunque durmieron en el mismo lecho,
fueron muy diferentes sus reposos:
una duerme y la otra gime y llora,
sintiendo más ardiente su deseo.
Y si el sueño tal vez cierra sus ojos,
es sueño lleno de imaginaciones,
y cree ver que le concede el cielo
modificarle a Bradamante el sexo.
(...) Despierta y tiende al despertar la mano,
y al fin advierte que su sueño es vano.
¡Cuántas plegarias, cuántos ruegos hizo
a su Mahoma y a los dioses todos
para que con milagro manifiesto
transformasen el sexo de su amada! (*Orlando Furioso*, XXV: 42-44)

Sin embargo, su relato muestra que Ricardetto necesita usurpar la identidad de Bradamante y, en consecuencia, su identidad caballeresca, dado que carece también de su fama.

En definitiva, si bien Ricardetto porta físicamente el falo del que carece Bradamante, necesita suplantarla porque es su hermana la que posee el falo simbólico (caballo, armas y nombre afamado) del que él –aunque varón– carece.

Contexto: Ricardetto decide hacerse pasar por su hermana para obtener el favor de Fiordespina:

Voy de noche al lugar en que se guardan
las armas de mi hermana, me las ciño,
y en su mismo corcel salgo de casa
sin esperar la luz de la alborada.
Y de noche me voy (Amor me guía)

en busca de la bella Fiordespina

(...) Todos erróneamente me tomaron,

como a ti te ocurrió, por Bradamante,

porque además vestía la armadura

y montaba el corcel que le obsequiaron. (*Orlando Furioso*, XXV: 31 y 33)

En este juego de ambigüedades e identidades cambiadas, el texto evidencia la problematización de ciertos temas, tales como el valor ideológico del engaño –como vimos–, y la implicancia y simbología de algunas conductas como el travestismo.

Como se observa, el travestismo en el hombre implica la degradación del personaje, que – en el caso de Ricardetto– ya está simbolizada en el nombre. Ricardetto⁷ es el diminutivo de Ricardo, nombre de origen germánico que significa rico y fuerte, poderoso. Podríamos leer allí, entonces, una fuerte ironía en relación a la vida intrascendente como caballero que lleva el gemelo varón. Intrascendencia que, a su vez, se ve acentuada por el renombre de su hermana gemela.

Asimismo, tal como hemos dicho el travestismo en Ricardetto adquiere matices degradantes, mientras que en Bradamante implica la ampliación de posibilidades del personaje tanto en movilidad como en la adquisición de renombre y fama. Este sentido inverso degradación/exaltación en los gemelos, concuerda con la finalidad que motiva en cada uno de ellos el empleo del travestismo. Mientras que Bradamante⁸ toma el atuendo masculino para ir en busca de su amado Rugero, lo que implica un grado mayor de sublimación y –en algún punto– motivos más altos y espirituales, Ricardetto recurre al travestismo para consumir sus deseos sexuales sobre Fiordespina, lo que supone un grado menor de sublimación y motivaciones más bajas y carnales.

Esta degradación del personaje se percibe también en las conductas (engaño / travestismo) y se afirma en el castigo: la hoguera.

En relación a esto último, la lectura del texto silencia el motivo del castigo. Ricardetto señala que es castigado por Marsilio, al ser anoticiado de la relación que el gemelo guardaba con Fiordespina. Pero nada se aclara respecto de cuál es el contenido de esa revelación:

Contexto: Ricardetto narra el final de su historia con Fiordespina:

Todo quedó en secreto entre nosotros

y duró nuestro gozo varios meses

pero hubo por fin quien se dio cuenta

y, para mi desgracia, el rey lo supo.

Tú que me libraste de la turba

cuando en la plaza estaba por quemarme,

deducirás el fin de este suceso,

pero bien sabe Dios cuánto padezco. (*Orlando Furioso*, XXV– 70)

Conviene interrogarse, entonces, qué se castiga: ¿la relación amorosa entre la joven princesa y el caballero sin finalidad matrimonial? o ¿la relación amorosa entre dos mujeres?

El modo de ejecución del castigo podría arrojar alguna luz al respecto. Por una parte, sabemos y, tal como puede advertirse en el fragmento citado arriba, que la corte había confundido a Ricardetto con Bradamante al igual que Fiordespina. De hecho, el relato lúdico y homoerótico de

Ricardetto sobre su llegada a la corte y la escena de travestismo ha sido estudiado por otros autores, al respecto puede consultarse DENZEL (2009).

Tal como se advierte, la pareja había decidido guardar en secreto la transformación sexual de Bradamante y, por otra parte, el castigo en la hoguera se reservaba en la época para punir el pecado de sodomía, tal como indican autores como GARZA CARVAJAL (2002), MOTT (2010), entre otros. En razón a esto mismo, podríamos suponer que el texto parece castigar las relaciones lésbicas entre la princesa y la dama guerrera.

Sin embargo, conviene resaltar que, tal como atestiguan los documentos de la época, rara vez se castigaba la sodomía entre mujeres con penas capitales (véase al respecto POZO RUIZ, http://personal.us.es/alporu/histsevilla/homosexualidad_sodomia.htm).

Por todo esto, podríamos preguntarnos si el texto no estaría castigando la distancia entre ser y parecer en esta historia.

Asimismo, nada se dice de lo ocurrido con Fiordespina. Se silencia si ha existido o no castigo sobre la princesa y, al mismo tiempo, el texto deja en la ambigüedad el deseo de la joven. El deseo de Fiordespina varía y se retuerce al ritmo de los cambios de identidad de la coalescencia Bradamante / Ricardetto y, en consecuencia, nunca terminamos de saber si desea a una mujer vestida de varón, a una mujer o a un varón vestido de mujer.

En relación a esto último, deseamos señalar –aunque dejaremos su profundización para otro trabajo– que el retorno a la heteronormatividad de Fiordespina se produce en un ámbito cerrado que se configura contextualmente como un espacio quimérico, de ensueño. En efecto, la misma Fiordespina, al comprobar el cambio sexual operado mágicamente en Bradamante luego del encuentro con la ninfa, exclama: «Haz, Dios mío..., si es un sueño, / que en este sueño esté siempre durmiendo» (*Orlando Furioso*, XXV: 67). Podríamos pensar que en ese contexto onírico la coalescencia Bradamante / Ricardetto es el andrógino y la realización del deseo de Fiordespina no es necesariamente el retorno a la heteronormatividad y, rompiendo con la interpretación binaria, plantear que el texto deja ese espacio abierto al bisexualismo de la figura mítica como el reverso simbólico de nuestra sexualidad, donde una de las dos inclinaciones se reprime. Asimismo, el espacio onírico habitado por el andrógino podría simbolizar el terreno de debate abierto sobre las diferencias sexuales, las identidades de género y los roles sociales normativizados para hombres y mujeres dentro de los discursos sobre sexo y género⁹ de la época.

Para concluir este apartado, queremos hacer algunas puntualizaciones respecto del travestismo femenino¹⁰ en el *Orlando Furioso*. La figura de la dama vestida de caballero simboliza los cuestionamientos e interrogantes que la época se formulaba sobre el rol social de la mujer.

El travestismo le permite al personaje femenino franquear barreras sociales y espaciales y le aporta una movilidad –en ambos sentidos– que la mujer de la época desconocía. En relación a esto mismo, es de destacar que existieron casos reales como los de la Monja Alférez (Catalina Erauso) que, bajo una identidad masculina, ampliaron sus horizontes sociales y las fronteras del ámbito cerrado en el que se confinaba a las mujeres.

Dejaremos este tema para otro trabajo, aunque queremos dejar señalado que el relato en torno a Bradamante construye un discurso que refuerza el discurso dominante de la época en relación a la mujer, ya que para movilizarse la mujer debe usurpar una identidad masculina. En el caso de Bradamante, la recuperación de su identidad femenina significa –en el canto XXV– la pérdida de la voz narrativa y la desaparición de la historia (suplantada por su gemelo masculino) y –en la historia general– el cumplimiento del rol preestablecido desde el modelo patriarcal, es decir, la piedra angular de la familia del Este.

3.- Conclusión

En relación a la tensión ser/parecer que hemos analizado en primer término queremos indicar que en el sistema que estamos describiendo pesa más el parecer, es decir la valoración externa sobre los propios actos y, en consonancia con ello, algunas voces destacan el valor de la mirada, tales como mostrar, mirar, parecer, distinguir.

Por otra parte, el texto –en consonancia con otros contemporáneos– censura el engaño. Esta voz –junto a otras, tales como arte (fingida), simulación, mentira, traza, ficción, con las que conforma una red asociativa– aparece connotada negativamente.

En la segunda parte de este trabajo, hemos analizado esta misma tensión en función de la coalescencia Bradamante/Ricardetto, a la que hemos interpretado como una representación textual de la figura del andrógino, de gran interés para la época.

Esta coalescencia incluye un pasaje de travestismo masculino y se enmarca, a su vez, en la fase de la historia de Bradamante en la que ella desarrolla su aventura caballeresca travestida de caballero.

Tal como hemos señalado a lo largo del segundo apartado, el relato del travestismo conlleva la narración de una usurpación, la usurpación de una identidad sexual –en el caso de Bradamante–, de una identidad individual y sexual (la de Ricardetto), la usurpación del falo simbólico en el caso de Ricardetto y la narración de una falta (del falo físico en el caso de Bradamante, del renombre en el caso de Ricardetto).

En conclusión, los silencios y las ambigüedades surcan el canto que hemos estudiado y parecen replicar en el entramado textual los interrogantes y las inseguridades que la época tenía respecto de la sexualidad femenina y el rol social de la mujer.

Fuente

~ARIOSTO, Ludovico, *Orlando Furioso*, edición y trad. de José María Micó, Espasa Calpe, Madrid, 2005.

Bibliografía

- ~ALZATE, Carolina, «¿Voz subversiva o represiva? El andrógino como rito de transición» 1993, en http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/48/TH_48_003_174_0.pdf, consultado en junio 2011.
- ~BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, préface d'Éric Fassin, Paris, La Découverte, 2005.
- ~DENZEL, Valentina Irena, « Bradamante et Fleurdepine. L'amour impossible du Roland furieux (1532) », Genre, sexualité & société [En ligne] , n° 2, Automne 2009, mis en ligne le 13 décembre, <http://gss.revues.org/index1273.html>, consultado en junio de 2011.
- ~GARZA CARVAJAL, Federico, *Quemando mariposas: sodomía e imperio en Andalucía y México, siglos XVI-XVII*, Laertes, Barcelona, 2002.
- ~LIBIS, Jean, *El mito del andrógino*, Ediciones Siruela, París, 1980.
- ~MOTT, Luiz, «Del malo pecado al pecado intrínsecamente malo: La radicalización fundamentalista de la homofobia católica desde los tiempos de la Inquisición hasta Benedicto XVI», en <http://www.scielo.br/pdf/his/v29n1/02.pdf>, consultado en julio 2011.
- ~POZO RUIZ, Alfonso, «La homosexualidad o sodomía en la Sevilla del siglo XVI», http://personal.us.es/alporu/histsevilla/homosexualidad_sodomia.htm, consultado en julio 2011.
- ~RÍGANO, Mariela E., *Cortesía, ideología y grupos de poder. Análisis sociolingüístico del estilo cortés en el español peninsular (siglos XII a XVII)*, Bahía Blanca, EdiUns, 2006.

Notas

¹ En relación a estas dos obras, es importante aclarar que, si bien existe una extensa discusión sobre la presencia o no de Ariosto en el *Quijote* de Cervantes (véase al respecto por ejemplo http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/12/aih_12_2_035.pdf), no es –aún a posteriori– el objetivo de esta ponencia adentrarnos en esta discusión ni acometer un estudio intertextual entre ambos textos.

² Dejaremos para otro trabajo la discusión sobre nociones como mito, arquetipo, etc. que se vinculan a la noción de andrógino.

³ Respecto de los comportamientos cortesés y el enfoque altro y egocéntrico, véase RÍGANO, 2006.

⁴ *Diletti* proviene de delecto, que significaba deleitar, agrandar y derivó en placer alrededor del año 1220. El significado aparece asociado al placer sensual, particularmente al climax y al goce del cuerpo.

⁵ Carolina ALZATE en un interesante trabajo sobre la figura del andrógino en las novelas pastoriles españolas señala que este puede leerse como un rito de paso donde la confusión de géneros finalmente se resuelve. El rito de paso del que comenzamos hablando se construye entonces como el tránsito del «mundo femenino» o que se define como tal, al «mundo

masculino» patriarcal, en donde hay que saber que las palabras significan muchas cosas, porque sólo a través del engaño se sobrevive (como aprendió el Lazarillo) (1993: 662)

⁶ La misma figura de Bradamante, sin la coparticipación del gemelo, remite por sí misma a la figura del andrógino en su relación con las amazonas. Esta referencia será desarrollada en futuros trabajos.

⁷ Riccardo o Ricciardo cuyo diminutivo en italiano se construye mediante el empleo del sufijo *-etto*.

⁸ Es de destacar que al exponer la motivación del travestismo de Bradamante, Ricardetto señala que su hermana siguiendo el modelo de las amazonas va «en busca de la gloria de las armas» (*Orlando Furioso*, XXV: 32)

⁹ Conviene señalar que la sociedad de la época no discutía estos temas bajo la luz de estos conceptos ni mediante el empleo de estas diferencias léxicas como reflejo de divergencias conceptuales. Retomaremos estos aspectos en un trabajo más amplio.

¹⁰ No será tema de este trabajo, pero deseamos indicar que el travestismo femenino parecería ser la concreción al extremo de la metáfora que subyace al modelo cortesano amoroso. Tal como hemos indicado en otros trabajos, las relaciones amorosas se modelaron a la luz de las relaciones vasalláticas, donde metafóricamente la dama ocupaba el lugar del señor y el enamorado asumía el rol del vasallo en el léxico y los gestos que representaba su servicio de amor (véase RÍGANO, 2006).

El encuentro con el otro en la frontera entre el periodismo y la literatura: la mirada de Ryszard Kapuscinski

David Rodríguez Seoane

Universidad Complutense de Madrid

(Convenio de movilidad internacional con la Universidad Nacional de Córdoba)

Ocho páginas ya, y todo por un
hombre al que no conoces ni
conocerás nunca. ¿Por que
escribo sobre él? Porque es yo y
no lo es al mismo tiempo.
Porque en la forma que tiene de
mirarme me veo a mi mismo de
una manera que puede
escribirse. De otra forma, ¿Qué
serían estas páginas más que
una especie de gimoteo, unas
veces ruidoso otras silencioso?
Cuando escribo sobre él estoy
escribiendo sobre mí mismo.¹

J. M. Coetzee, *La edad de hierro*

El periodista y escritor polaco Ryszard Kapuscinski desarrolló la mayor parte de su carrera, como corresponsal en el extranjero, narrando los acontecimientos más importantes de la segunda mitad del siglo XX ocurridos principalmente en el continente africano y en América Latina. Su discurso transitó siempre la frontera entre el periodismo y la literatura. Un límite indefinido y ambiguo desde él que el reportero describió su constante encuentro con «el otro» y sobre el que teorizó abiertamente en un pequeño ejemplar en el que se recopilan cuatro conferencias pronunciadas por él mismo en Barcelona, Cracovia, Viena y Graz. El libro fue publicado, precisamente, con el título que mejor define su vida y obra: *Encuentro con el otro*.

A lo largo de su intensa y extensa trayectoria como corresponsal y escritor el género que cultivó con mayor frecuencia fue el reportaje literario, «el más colectivo de los géneros literarios»², como explica en el texto anteriormente mencionado con el argumento de que este es creado por

todas aquellas personas (otros) que interaccionan con él reportero, con el escritor, en el desarrollo de su tarea que no es otra que transformar en palabras los intercambios y diálogos que se desprenden de esos encuentros.

De esta forma, parece claro que una de las ideas clave con las que el lector del autor polaco debiera quedarse tras su lectura es la aceptación de la diferencia y la alteridad como rasgos inherentes al género humano. Una diversidad de caracteres multiculturales que en la obra de Kapuscinski podría ser explicada y analizada a través del doble aspecto que el filósofo Emmanuel Lévinas hace recaer sobre cada hombre: el hombre como individuo y el hombre como raza. Este planteamiento propone la inclusión de un horizonte teórico que deja al descubierto el hecho de que la percepción cultural nunca es rígida sino dinámica y coloca a nuestro autor como heredero en el siglo XX, si se permite, de la tradición de los grades viajeros de la Edad Media como Marco Polo o el explorador árabe Ibn Batutta³ para quienes «el otro» fue también objeto y sujeto de su búsqueda.

Hoy en día, cuatro años después de su muerte en el año 2007, el debate sobre su figura sigue siendo avivado por elogios, «el testigo más aventajado del siglo XX», como por críticas, «creador del engañoso mito del reportero que todas las redacciones y diarios quisieran tener». ¿Nos dijo Kapuscinski toda la verdad? Recientemente la biografía publicada por uno de sus discípulos, su compatriota Arthur Domoslawski, presentada en Buenos Aires a principios del pasado mes de abril, trata de bosquejar algunas respuestas aceptables a esa pregunta desde la intimidad del personaje que el propio Kapuscinski construyó de sí mismo en sus libros. La polémica que, como era de esperar, despertó *Kapuscinski Non-Fiction* (así se titula la biografía) está todavía lejos de resolverse por la ambigua relación entre lo cierto y lo posible que no solo está presente en su escritura sino que envuelve también algunos de los hechos que marcaron su trayectoria vital.

La frontera entre la realidad y la ficción fue el camino más recorrido por un periodista que visitó los frentes y las trincheras de las guerras y las revoluciones más importantes del pasado siglo. Para ello cruzó las fronteras, inventadas por la colonización europea, que dividen África desde la española Ceuta hasta la sudafricana Ciudad del Cabo. El continente olvidado formó parte de su hábitat natural en sus años más prolíferos y es el marco en el que se desarrollan la mayor parte de sus textos. Pero la trasgresión del espacio no fue su mayor logro, no seguramente el más complicado de llevar a término, sino la ruptura de las múltiples fronteras culturales que obstaculizaron la que fue su pasión más importante: el otro.

Por ello, Kapuscinski sostuvo siempre que las de alambre y espino no son las únicas fronteras que existen en el mundo. Hay otras barreras que también es necesario saltar: la de la cultura, la de la familia, la del idioma, la del amor... «Mi vida ha sido **un cruzar constante de fronteras**, tanto físicas como metafísicas»⁴, explicó en un reportaje que apareció en la prensa española con motivo de la publicación en castellano de su último libro en vida, *Viajes con Heródoto*. Corría el año 2006 y su nombre se escribía ya desde bastante tiempo atrás con letras mayúsculas en los anales del periodismo. Y también, cuando solo faltaba un año para su muerte, ya era vieja la duda de los libreros a la hora de decidir en qué estante y en con qué etiqueta genérica exacta presentar sus libros en los expositores de sus negocios.

Precisamente, en este libro tardío en el que comienza contando sus primeros pasos en el reporterismo, se dice mucho de la frontera y del encuentro con las personas que viven y caminan al otro lado. *Viajes con Heródoto*, propone el abandono del cubículo de la seguridad, del terruño, del árbol que da sombra, para ir en busca de las respuestas, del Quién del Qué y del Por Qué, como hizo hace más de 2.500 años Heródoto, el primer historiador de la historia, valga la redundancia. Hay que aventurarse en lo desconocido, dejarse guiar por «la magia de viajar» que «actúa como una droga» y en la que «el camino es el tesoro», recalca Kapuscinski con palabras diferentes pero con insistencia en varios pasajes. El viaje se convierte así en uno de los conceptos fundamentales que rigen su obra porque solo mediante él, sea del tipo que sea, se llega al conocimiento.

Me internaba en el mundo de Heródoto [...]. Así, mis viajes cobraron una segunda dimensión: viajé simultáneamente en el tiempo (a la Grecia antigua, a Persia, a la tierra de los escitas) y en el espacio (mi labor cotidiana en África, en Asia y en América Latina).

El pasado se incorporaba al presente, confluyendo los dos tiempos en el ininterrumpido flujo de la historia». (KAPUSCINSKI, Entrevista al diario español *El País*)

Con todo ello, a pesar de ser calificado a menudo como uno de los grandes viajeros del último medio siglo, comenzó su carrera como periodista con ambiciones más bien modestas: sólo quería cruzar una frontera; cruzar y regresar en seguida; cruzar únicamente para saber qué se sentía al hacerlo. Nacido polaco en Pinsk (hoy Bielorrusia), Kapuscinski es un producto, una víctima más, del mezquino y cínico corrimiento de fronteras del final de la Segunda Guerra Mundial. Al poco tiempo de emplearse como reportero en el diario polaco *Sztandar Młodych*, en 1955, pudo cumplir su anhelo por primera vez al pasar a la vecina Checoslovaquia, un año después viajaría a Italia, después a la India, a China y seguidamente a todas y cada una de las nuevas repúblicas nacientes del África de la descolonización y la lucha sangrienta por el poder abandonado por las potencias europeas.

Sus colaboraciones periodísticas para algunos de los principales periódicos del mundo como el estadounidense *The New York Times*, el mexicano *La Jornada* o el alemán *Franfurter Allgemeine Zeitung* recogieron sus crónicas antes de convertirse definitivamente en libros y posteriormente en literatura. Porque esa frontera también la pudo cruzar Kapuscinski: la que separa la realidad de la ficción si es que existe un punto intermedio y neutro que funcione de línea divisoria entre ambos mundos. Porque es posible que de poder ser localizado fuese exactamente en ese punto ingravido e indefinido, de difícil acceso para la mayoría de los escritores, en el que se sitúe el cronotopo perfecto, en términos puramente bajtinianos, para que se produzca la interacción con el otro, el momento como lo definió el antropólogo y lingüista estadounidense Edward Sapir en el que se desarrolla la cultura en su máxima extensión y en el que nos hacemos conscientes de nuestra verdadera realidad y de quienes somos al vernos reflejados en la diversidad y diferencia de los demás. Una concepción que tuvo muy presente el autor polaco desde los planteamientos del filósofo alemán Albrecht von Haller que desde mediados del siglo XVIII empieza a cambiar la manera de pensar de Europa respecto del Otro al sustituir la imagen del bárbaro abyecto por la de una figura humanizada que pasaba a convertirse en una cuestión interna de la cultura europea y en una importante lección de humildad para el viejo continente ante la grandeza, el misterio y la inconmensurabilidad del mundo. El mismo Kapuscinski se da cuenta de ello en la nota introductoria que da comienzo a *Ébano*⁵, un compendio de reportajes sobre sus vivencias en distintos países de África entre las décadas del 60 y el 70 del siglo pasado:

Éste no es un libro sobre África, sino sobre algunas personas de allí, sobre mis encuentros con ellas y el tiempo que pasamos juntos. Este continente es demasiado grande para describirlo. Es todo un océano, un planeta aparte, todo un cosmos heterogéneo y de una riqueza extraordinaria. Sólo por una convención reduccionista, por comodidad, decimos «África». En realidad, salvo por el nombre geográfico, África no existe. (KAPUSCINSKI, *Ébano*: 7)

Podría decirse, que las incursiones de Kapuscinski en África tienen tintes conradianos⁶ porque su búsqueda del misterio y de la esencia africanos fue, en cierta medida, la misma que suscitó la travesía del marinero Marlow en busca del enigmático y simbólico Kurtz por las aguas del río Congo. Un conocimiento que desde un principio se plantea como inalcanzable por la vasta heterogeneidad que descubre en sus viajes por lo desconocido y que el escritor polaco interpreta desde distintos ángulos que dan como resultado panorámicas dispares en las que las posiciones y las relaciones entre el Yo y el Otro varían constantemente dando lugar a la reflexión sobre las variadas dinámicas de interacción que implican a los seres humanos.

Una de estas disposiciones relacionales entre el Yo y el Otro de más interés se contiene en una anécdota⁷ que Kapuscinski refiere en *Ébano*. En ella relata el emprendimiento que la compañía norteamericana American Colonisation Society a través de uno de sus agentes, un tal Robert Stockton, llevó a cabo en Liberia en el año 1821. Por aquel entonces, la mencionada institución compró⁸ a la tribu que habitaba la zona que hoy ocupa la ciudad de Monrovia, en la costa atlántica liberiana, la tierra necesaria para repoblarla con aquellos esclavos de las plantaciones de algodón (sobre todo de Virginia, Maryland y Georgia) que habían alcanzado el

estatus de hombres libres. La compañía tenía un carácter liberal y caritativo que la empujaba a pensar que la mejor forma de compensar los agravios de la esclavitud era devolver a sus esclavos a la tierra en la que habían nacido sus antepasados. Con el paso de los años algunos miles de estos nuevos colonos conformaron una pequeña comunidad que se designaba a sí misma como *Américo-Liberians*. Pero en contra de las expectativas iniciales de sus bienhechores los recién llegados no besaban la tierra reconquistada ni se mezclaban con la población local, sin duda mucho más parecidos a ellos físicamente que los patrones blancos que hasta hacía poco los habían explotado de sol a sol en los estados del Sur de Estados Unidos. Por el contrario, los nuevos habitantes del país se erigieron en amos y señores del territorio repitiendo el mismo sistema de dominación injusta sobre sus compatriotas. No habían conocido jamás la libertad, el haber nacido encadenados a un grillete les impidió concebir la existencia del mundo de otra manera. Pronto las señas de su inventada otredad se hicieron patentes para subrayar su superioridad frente a los nativos puesto que el color de piel o la constitución física no ayudaban en la distinción. Inmersos en el calor tropical y abrasador liberiano, fracs, sombreros hongo o guantes blancos en el caso de los caballeros o espesas pelucas y adornos con flores artificiales de todo tipo en el de las señoras fueron, finalmente, los argumentos «raciales» que significaron la diferencia tantas veces repetida entre el dominador y el dominado.

Se puede decir, entonces, que mucho antes de que los afrikáners blancos instauraran el *apartheid* en Sudáfrica, Liberia ya había tenido el dudoso honor de abrirle las puertas del continente, a mediados del siglo XX, a la segregación racial entre miembros de una misma comunidad. Estigma que por desgracia volverían a repetir *hutus* y *tutsis*, ya en los años noventa, con uno de los genocidios más dolorosos y sangrientos de la Historia que se llevó la vida de más de 800.000 personas en Ruanda. Durante cien días, las calles de su capital Kigali se tiñeron de rojo y desolación, mientras los organismos internacionales cambiaban de canal en el televisor.

Tanto en Liberia como en Ruanda, el propio Yo se manifiesta como un ente variable que se transforma a su vez en un Otro mediante el odio y la autodestrucción. Una alteridad entendida como agresiva y hostil que obvia las concepciones contemporáneas y desanda el camino del entendimiento entre culturas hasta la época de los descubrimientos, las conquistas y las masacres. En este sentido son válidos y susceptibles de ser aplicados aquí los planteamientos del profesor Fernando Ángel MORENO SERRANO que, en sus estudios sobre el Otro⁹ en la ciencia ficción, llega a la conclusión de la relatividad del Yo como una realidad en constante movimiento y evolución. Su objeto de estudio, la literatura prospectiva (aquella que atiende a hechos imposibles hoy pero que podrían existir en el futuro), podría relacionarse con los estudios interculturales en los que las figuras del Yo y el Otro están sujetas también a constantes variaciones. Como explica el profesor Moreno «basar nuestra defensa de las culturas o de nuestras identidades en un Yo perenne e inalterable resulta falaz e incluso a veces peligroso, por irreal. Por ello para entender al Otro es necesaria tanto la empatía del acercamiento máximo como la distancia». Y esta es, en definitiva, también la propuesta de Kapuscinski cuando describe sus encuentros con el Otro, pero ya no con el Otro que estudiaban antropólogos como Lévinas o Bronsilaw Malinowski ubicado en el marco de una sola civilización histórica y racialmente homogénea en el caso del primero o circunscripto a las tribus melanesias, en el del segundo, en una época en la que éstas todavía conservaban su estado genuino, todavía ajeno al ulterior advenimiento de la aldea global pronosticada por Marshall McLuhan. No. Kapuscinski se enfrenta con un Otro híbrido, heterogéneo, cambiante y de pleno derecho, sobre todo a partir de la mitad del siglo XX cuando dos tercios de la población mundial se liberan del yugo colonial y pasan a ser independientes, al menos desde un punto de vista formal. Sujetos que se constituyen conforme entran en relación con el Otro y no por sí mismos, como agentes portadores de sentido como diría Husserl en su versión de la fenomenología. El encuentro es el verdadero productor de significaciones y es el momento en el que ambos posicionamientos pueden existir, pero siempre con arreglo a la relación que se produce entre ellos. Tzvetan Todorov, en su trabajo *Mihail Bajtin: El principio dialógico* reelabora la concepción bajtiniana del yo y el otro, muy cercana a la postura que elige Kapuscinski como voz narradora y personaje de sus propias crónicas y reportajes:

Nosotros nunca nos vemos a nosotros mismos como un todo; el **otro** es necesario para lograr, aunque sea provisionalmente, la percepción del **yo**, que el individuo puede alcanzar solo parcialmente con respecto a sí mismo. Las objeciones posibles se plantean en seguida: ¿Acaso en el espejo no se encuentra una visión completa del yo o, en el caso de un pintor, en un autorretrato? En los dos casos, la respuesta es: no. (TODOROV, *Mihail Bajtin: El príncipe dialógico*: 95)

Desde su filosofía «dialógica» del lenguaje, Bajtin entiende toda actividad verbal -oral o escrita, literaria o pragmática- como una enunciación concreta dentro de un diálogo social constante e inconcluso, jamás resuelto. ¿No es ésta la esencia de base que origina el reportaje literario? El diálogo social constante con los otros para construir en conjunto, como ya se citó, «el más colectivo de los géneros literarios». En mi opinión así es. La «polifonía» de la que habla Bajtin es la voz de voces que se escucha de fondo en los textos híbridos de literatura y periodismo que nuestro reportero polaco escribió cruzando permanentemente la frontera.

Con todo ello, la entrada en contacto constante con sujetos provenientes de culturas muy dispares a la que Kapuscinski asiste desde su inevitable identidad de blanco, procedente del Este europeo y ex comunista hacen que la traducción intercultural juegue un papel predominante en aras de un posible entendimiento entre los sujetos que participan del encuentro. La búsqueda de lugares comunes se convierte en una difícil tarea que debe ser realizada de un modo pragmático y muchas veces inmediato. En un pasaje de *Un día más con vida*¹⁰, texto en el que se relata el proceso de independencia de Angola con respecto a Portugal, la voz de un angoleño anónimo toma la posición de narrador para contar de manera clarificadora esta necesidad de traducir, de acercar posturas, mientras cuenta su experiencia en los años de enfrentamiento militar que vivió el país en las décadas del sesenta y del setenta:

Yo empecé a luchar hace diez años, en el destacamento del comandante Batalha. Fue en la Angola oriental. Tuvimos que aprender las lenguas de aquellas tribus y actuar de acuerdo a sus costumbres. Era la condición para nuestra supervivencia; de lo contrario, nos habrían tratado como a unos extraños que habían invadido su tierra. Y eso que todos somos angoleños. Pero ellos no saben que este país se llama Angola. Para ellos la tierra se acaba allí donde está el último poblado cuyos habitantes hablan esa lengua que les resulta comprensible. Y ésta es la frontera de su mundo. ¿Y qué hay más allá de esa frontera?, preguntábamos. Más allá de esa frontera, decían, empieza otro planeta, habitado por los nganguela, o sea, los no-hombres. Hay que guardarse muy mucho de esos nganguela porque son muchos, muchísimos, y hablan una lengua que no hay manera de entender y que les sirve para esconder sus malas intenciones. (KAPUSCINSKI, *Un día más con vida*: 46-47)

Miedo a lo desconocido. En este sentido Kapuscinski, a pesar de ser consciente de la intraducibilidad de ciertas cuestiones intrínsecas a la particularidad de cada lengua o cultura, defiende desde su forma de entender su profesión las posibilidades de la intercomprensión universal subrayando el ideal de la traducción que consiste en, según alguna vez lo definió Paul Valéry de manera concisa, «producir con medios diferentes efectos análogos». O lo que es lo mismo, acercar al otro la propia condición de uno mismo. Se trata, si se quiere, de la voluntad de interiorizar y normalizar la relación con lo extranjero, con lo ajeno y con lo diferente. Con el Otro.

En ese propósito de hacer comprensible, de producir efectos análogos, en sus lectores el autor de *El emperador o Cristo con un fusil al hombro* no duda si es necesario en «intensificar la realidad», como el mismo confesó en alguna ocasión, para contar lo más esencial de ella. Hecho que hace que su propuesta narrativa, siempre en el filo, se incline en algunas ocasiones excesivamente hacia el lado de la ficción mediante anécdotas y referencias difícilmente contrastables en las que toman parte personas anónimas. Este es, a mi modo de ver, lo realmente Kapuscinskiano de Kapuscinski, la ambigüedad que envuelve a toda su obra y el misterio que hay detrás de su leyenda. El mismo se convirtió en el protagonista de sus libros y se encargó de alimentar el mito del aventurero e intrépido corresponsal que le granjeó numerosos reconocimientos en vida y que hoy en día lo mantiene en lo alto como uno de los grandes gurús

universales para todo estudiante de periodismo que se precie. Aunque también posiblemente sería por ello, por el afán de convertirse en leyenda, por lo que nunca desmintió algunos datos falsos sobre su persona como el que uno de sus editores, en un exceso de imaginación o admiración, incluyó en muchas de las contraportadas de sus libros. La polémica¹¹ incongruencia en concreto decía que Kapuscinski había conocido al Che Guevara e incluso había mantenido una estrecha amistad con el argentino, hecho que según numerosas fuentes nunca ocurrió.

En mi opinión, fue en lo híbrido, en la frontera, en la confusión, en la duda en definitiva, en donde radica la grandeza de este autor y desde donde mejor se puede entender su particular visión del Otro. Una mirada dubitativa en la que el Yo y el Otro siempre se confunden. Pero, me pregunto, ¿Acaso no es la duda la mejor virtud que puede tener un periodista? Al inmenso placer y al dolor irresuelto de dudar todo el tiempo me refiero, a esa curiosidad innata e insaciable por el mundo que le invita a uno a preguntarse constantemente todos los porqués y a cuestionar la realidad tal como es, a dudar de ella y a querer ver el otro lado de las cosas como dijo Cortázar que debía buscar siempre la buena literatura. ¿Qué hacía entonces Kapuscinski, periodismo o literatura? Ninguna y las dos al mismo tiempo. Simplemente contaba.

Para concluir, quiero rescatar una última frase, una de las más celebres de este escritor, que se puede leer en *El Imperio*, un libro en el que se muestra el derrumbamiento de la Unión Soviética que él mismo vivió en carnes propias durante su niñez.

El trabajo de los periodistas no consiste en pisar las cucarachas, sino en prender la luz, para que la gente vea cómo las cucarachas corren a ocultarse (KAPUSCINSKI, *El Imperio*)

Lo interesante de Kapuscinski, a mi parecer, no fue tanto su honestidad o su compromiso periodístico para relatar la realidad de los más desfavorecidos y denunciar las injusticias de los poderosos. Fue prender la luz para hacernos ver a sus lectores los dos lados de la realidad: aquel en el que podemos ver como huyen despavoridas las cucarachas para esconderse, y el OTRO lado, aquel en el que alguna de esas desdichadas de caparazón negro y largas antenas pueda llamarse Gregor Samsa¹² y haberse levantado aquella mañana, tras un sueño intranquilo convertido en monstruoso insecto.

Bibliografía

- ~BAJTIN, M., *Problemas literarios y estéticos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- ~COETZEE, J.M., *La edad de hierro*, Madrid, Random House Mondadori, 2002.
- ~CONRAD, J., *El corazón de las tinieblas*, Madrid, Editorial Cátedra, 2005.
- ~DOMOSLAWSKI, A., *Kapuscinski Non-fiction*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2010.
- ~KAFKA, F., *La metamorfosis*, Madrid, Editorial Cátedra, 1994.
- ~KAPUSCINSKI, R., *El Imperio*, Barcelona, Anagrama (1.ª ed., en polaco, 1994)
- *Ébano*, Barcelona, Anagrama, 2000.
- *Viajes con Herodoto*, Barcelona, Anagrama, 2006.
- *El encuentro con el otro*, Barcelona, Anagrama, 2007.
- *Un día más con vida*, Barcelona, Anagrama, 2008.
- ~MALINOWSKI, B., *Diario de campo en Melanesia*, Gijón, Ediciones Júcar, 1989.
- ~MORENO SERRANO, F.A., «El Otro en la literatura prospectiva», *SIGNA, Revista de la Asociación Española de Semiótica*, Madrid, Editorial UNED, 2011.
- ~LEVINAS, E., *Entre nosotros: ensayos para pensar el otro*, Valencia, Editorial Pre-Textos, 1993.
- ~TODOROV, T., *Mijail Bajtin, el principio dialógico*, París, Le Seuil, 1981.

Notas

¹ La cita de John Maxwell COETZEE ha sido modificada levemente para adecuarla a la coherencia que requiere la lectura en público del presente texto. De esta forma el género femenino original de la voz narradora ha sido sustituido por el masculino. Asimismo también en el texto de *La edad de hierro* el número de páginas al que se refiere es seis y no

ocho. Se optó por este cambio para relacionar directamente la extensión real de este texto con la nota introductoria utilizada.

² KAPUSCINSKI, Ryszard, *Encuentro con el otro*, Barcelona, Anagrama, 2007, p. 31.

³ Ibn Battuta fue un viajero y explorador de la época de la dinastía, nacido en, y muerto en 1368 o en 1377. Es el más conocido de los grandes viajeros árabes: su por el oriente duró veinte años, que relató con detalle en una crónica dictada al estudioso. Prácticamente todo lo que se sabe de su vida procede del retrato más fiel que existe de la parte del mundo que el viajero recorrió en esa época. En su viaje recorrió una distancia mayor que la de su contemporáneo, recorriendo en total el oeste, centro y norte de África, el sur y el este de Europa, Oriente medio, la India, Asia central, el sureste asiático y China.

⁴ La cita está extraída de una entrevista que se le realizó al autor en el diario español *El País* por el periodista Ramón Lobo. La entrevista fue publicada el 23 de abril de 2006.

⁵ KAPUSCINSKI, Ryszard, *Ébano*, Barcelona, Anagrama, 1998, p. 7.

⁶ Alusión a la obra de Josph CONRAD *El corazón de las tinieblas*, publicada originalmente por entregas en 1899 y en 1902 en forma de libro.

⁷ KAPUSCINSKI, Ryszard, *Ébano*, Barcelona, Anagrama, 1998, pp. 250-252.

⁸ El trueque, en realidad, fue hecho a punta de pistola ya que el mencionado agente Robert Stockton amenazó, según explica Kapuscinski, con la muerte al rey Peter de la tribu si no le cedía la tierra requerida a cambio de seis mosquetones y una caja de abalorios.

⁹ El profesor Fernando Ángel MORENO SERRANO plantea un estudio sobre el monstruo prospectivo contraposición con el realista y el fantástico, como el Otro en la ciencia ficción.

¹⁰ KAPUSCINSKI, Ryszard, *Un día más con vida*, Barcelona, Anagrama, 1976, pp. 45-47.

¹¹ La polémica en torno a algunos de los hechos que conforman la trayectoria de Ryszard Kapuscinski se ha visto incrementada en los últimos meses a raíz de la publicación de una biografía del escritor, *Kapuscinski Non-Fiction*, escrita por su amigo personal y discípulo Arthur Domoslawski.

¹² Referencia directa a *La Metamorfosis* de Franz KAFKA en la que Gregor Samsa es el protagonista que una mañana amanece convertido en un monstruoso insecto.

Historia literaria del asunto fáustico. Entre la tragedia y la parodia: de Brenner a Fontanarrosa

Juan Ezequiel Rogna

UNC / CONICET

Debemos a Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) las primeras nociones modeladoras de la disciplina que, durante buena parte del siglo XIX y a lo largo de todo el siglo XX, se ha ido desarrollando bajo la denominación de Literatura Comparada. El estudio comparado de literaturas constituía uno de los instrumentos fundamentales propuestos por Goethe en su intento de llevar a cabo el ideal de literatura universal o *Weltliteratur*. En el presente trabajo, se intentará analizar el «universalismo» que recorre a aquellas producciones literarias que configuran la «historia literaria» de los tópicos propios de lo que se dio a conocer con el nombre de «asunto fáustico» en la era moderna. Los polos de la recepción y producción estéticas dadas por la actualización de textos por parte de diferentes autores aquí serán, por un lado, la obra *Historia del Doctor Juan Fausto* (Sebastián BRENNER, 1587) y, por otro, algunos episodios de la historieta *Inodoro Pereyra, el renegáu* (Roberto FONTANARROSA, 1972/2007). ¿Cómo es posible que «el muy famoso encantador y nigromante» alemán pueda estar relacionado siquiera remotamente con «el renegáu» de las pampas argentinas? El camino que nos traslade a la respuesta no ha de ser unilineal, puesto que en el trayecto se interpondrán obstáculos tales como definir la vinculación genérica entre la historieta y la literatura, dar cuenta del proceso de recepción productiva de motivos fáusticos a lo largo del tiempo y el espacio o establecer las especificidades del discurso trabajado por Roberto Fontanarrosa en la asimilación de diferentes tradiciones dentro de su tira más conocida.

En primera instancia, lo más acertado quizá resulte comenzar con la noción de historieta. Comic, historieta, tebeo, monito, quadrinho, fumetti o manga son sólo algunas de las etiquetas que en diferentes países se le han adosado a lo que uno de los precursores de la historietología, el profesor suizo Rudolphe Topffer, definió en 1837 como una serie de dibujos que van acompañados de una o dos líneas de texto, en donde «los dibujos sin textos sólo tendrían una oscura significación (y) el texto sin los dibujos no significa nada.» (GIUNTA, 2004) Algunos teóricos establecen una extensa serie de «antecesores» de la historieta, cuyo origen se remonta a la representación de mitos en dibujos y jeroglíficos sobre hojas de papiro o murales en forma de tira que incluían imagen y texto, realizados por los antiguos egipcios. Asimismo, podemos reconocer antecedentes en distintos momentos históricos y regiones geográficas tales como las primitivas pinturas rupestres, las cristaleras, los retablos medievales y los dibujos de las civilizaciones precolombinas presentes en los códices mayas y aztecas. Sin embargo, podría manifestarse que la historieta o cómic es un producto originado entre los siglos XIX y XX de la mano de la masificación de las publicaciones gráficas que, en su momento, les abrieron sus puertas. Si bien no es desacertado reconocer que inicialmente las historietas exhibían un carácter cómico (de ahí el nombre: comic-strip –tira cómica–), debemos considerar que la rápida evolución del género ha dado lugar a una profundización y complejización tanto de las técnicas y contenidos literarios y plásticos como de las reflexiones teóricas en torno al objeto de estudio que constituye.

Tal vez producto de su origen humorístico dentro de la prensa amarilla, desde muy temprano la historieta buscó legitimación artística entrelazándose con la literatura en versiones de clásicos prestigiados por el público y la crítica y Argentina, por su parte, es uno de los países que mayor y mejor producción ha aportado en este sentido desde la década de 1940. Pero asimismo, desde que la historieta en nuestro país se trasladó a la prensa diaria con la publicación de tiras en

el diario *La Nación*, se despertó el menosprecio hacia este género, puesto que, tal como explica Giunta, muchos de sus lectores manifestaron un gran enojo ante estas «frivolidades» que «desmerecían la seriedad» de la publicación. Es por ello que «los pocos escritores que se acercan a la historieta, y no por gusto sino por razones de dinero (como Conrado Nalé Roxlo, Roger Plá, Vicente Barbieri), se ocultan detrás de seudónimos que tratan por todos los medios de mantener en secreto» (*Ídem*). Este desprestigio aún perdura incluso luego de tantos reconocimientos a nivel nacional e internacional de la historieta como un género artístico pasible de ser analizado desde andamiajes teóricos.

Para culminar por el momento con el problema de la historieta como género y su vinculación con la cultura de elite, cito a Oscar MASSOTTA, uno de los pilares argentinos del pensamiento crítico en torno a la historieta:

En la historieta todo significa, o bien, todo es social y moral. La historieta es «prosa» en el sentido de Sartre: cualquiera fuera la relación entre texto escrito e imagen dibujada, en la historieta las palabras escritas siempre terminan por reducir la ambigüedad de las imágenes. Y al revés, en la historieta la imagen no deja nunca de «ilustrar», siempre en algún sentido, a la palabra escrita, o para el caso de las «historietas silenciosas», de ilustrar casualmente la ausencia de texto escrito. Dicho de otra manera: la historieta nos cuenta siempre una historia concreta, una significación terminada. Aparentemente cercana, es entonces su parienta lejana; verdaderamente cercana, en cambio, a la literatura (sobre todo a la literatura popular y de grandes masas) la historieta es literatura dibujada, o para decirlo con la expresión del crítico francés Gassiot-Talabot, «figuración narrativa». (Citado en: TRILLO Y SACCOMANNO, 1979: 28)

Deteniéndonos ahora en el asunto fáustico, diremos en principio que el *Fausto* de Goethe (*Urfaust – Fausto primera parte*, de 1808, y *Fausto segunda parte*, de 1832) integra mitos, tradiciones, formas y motivos de la literatura universal. Llevando al campo de la práctica su concepto de *Weltliteratur*, mediante el cual se piensa a la Poesía como patrimonio común de la humanidad, el autor alemán recurrió al mito moderno encarnado en la figura del Doctor Johann Faust (ca. 1480-1540), quien se enfrenta con su voluntad cuando lo lleva a desear más allá de lo permitido.¹ Debemos señalar aquí el hecho fundamental de que, si bien puede establecerse una asociación directa entre Goethe y su obra cumbre, no debe perderse de vista el hecho de que la misma constituye un eslabón más dentro de una extensa cadena de manifestaciones literarias en las que se vuelve una y otra vez sobre el «asunto fáustico». Éste se define, a su vez, como una reelaboración de diferentes motivos y tópicos tales como el pacto diabólico, la angustia derivada del abismo que separa al deseo desmedido de las posibilidades humanas y la melancolía provocada por la muerte inminente.

La génesis de este mito de la modernidad se remonta a la edición de 1587 de *Historia del Doctor Juan Fausto*, presuntamente compilada y elaborada por un hombre ligado al ambiente universitario alemán llamado Sebastián Brenner. Esta obra se compone en gran parte de las andanzas atribuidas por la tradición oral de fines de la Edad Media y principios del Renacimiento al Doctor Juan Fausto (sombrió alquimista y astrólogo alemán contemporáneo a Martín Lutero). El espíritu de la Reforma protestante, que aporta el tono didáctico-moralizante a la obra, es el encargado de introducir el severo castigo al personaje, quien se desvía de las Sagradas Escrituras para ser un «hombre de mundo».

Como señala Gustavo Giovaninni, a partir de esta obra inicial, desde finales del siglo XVI «las tradiciones en torno a Fausto toman dos caminos diferentes: la vertiente letrada y la popular, si bien ambas reconocen un punto de inicio común» (GIOVANNINI, 2005: 6) Como partes de la primera corriente, podemos citar los casos más emblemáticos La trágica historia del Dr. Fausto, escrita por el dramaturgo inglés Christopher Marlowe entre 1588 y 1593, las ya citadas obras de Goethe y Doktor Faustus, extenso relato del novelista alemán Thomas Mann publicado en 1947. En relación a la tradición popular, podemos hallar testimonios de la existencia de compañías teatrales en gran parte de Europa Occidental que, con diversas modificaciones introducidas para adaptarla al gusto popular, representaban con toques de comedia la historia del Doctor Fausto.² Posteriormente, desde finales del siglo XVII, el Puppentheater (teatro de títeres o marionetas) sustituirá a las grandes compañías teatrales.³

El proceso de recepción productiva, sin embargo, no se agota en la tradición europea. En Argentina, Estanislao del Campo abre con *Fausto – Impresiones del gaucho Anastasio el Pollo en la representación de esta ópera* (1866), una serie de obras literarias que concretizan el asunto fáustico dentro del ámbito de la literatura argentina. Adolfo Bioy Casares, con sus relatos breves «Las vísperas de Fausto» (en *Historias prodigiosas*, 1956) y «El relojero de Fausto» (en *Historias desafortunadas*, 1986), retorna al asunto fáustico para centrarse primordialmente en el problema

generado entre el deseo de perduración y el inexorable paso del tiempo. La serie se proyecta hasta nuestros días de la mano de novelas que abordan los tópicos del asunto fáustico en forma quizás más velada, como, por ejemplo, *Crónica de un iniciado* (1991) de Abelardo Castillo o *La sombra de Heidegger* (2005), de José Pablo Feinmann.

Ahora bien, nos detendremos en el caso de la historieta Inodoro Pereyra, cuyas características peculiarizan el proceso de recepción productiva⁴ del asunto fáustico. *Inodoro Pereyra, el renegáu* no es, en principio, un producto aislado dentro la producción historietística argentina. Así es que podemos encontrar historietas «gauchescas» publicadas desde la década de 1940 tales como *El tigre de los Llanos*, *El Huinca*, *Hilario Leiva*, *Santos Vega*, *Hormiga Negra*, *Lindor Covas: el cimarrón*, *Martín Fierro*, *Juan Moreira*, *El Cabo Savino*, *Martín Toro* y *Pehuén Curá*. Sin embargo, la tira creada en 1972 por el humorista y escritor rosarino Roberto Fontanarrosa, cuya labor en ese entonces era albergada en las páginas de la revista *Hortensia*, es prácticamente la única historieta gauchesca cómica (quizás con la única excepción de la primitiva *Pampa bárbara* de Ferro). En Inodoro Pereyra, Fontanarrosa retoma un tema y un ambiente transitados desde el comienzo de la historia literaria argentina, el gauchesco, y lo aborda en clave humorística. Los mecanismos de la parodia se presentan en la tira desde su nacimiento, ya que la parodia trabaja justamente con mensajes debilitados por su reiteración. La jerga festivalera y el énfasis declamatorio propio del radioteatro resultan humorísticos porque la parodia al género gauchesco resalta lo manifiesto y no inventa, sino que enfatiza lo que ya se manifestaba en las historietas, poemas o radionovelas que pululaban en la Argentina de mediados del siglo XX. Por otra parte, como bien señala Juan SASTURAIN en su lúcido artículo «Siete vueltas alrededor de un Inodoro»,

(...) tanto entrecruzamiento de lenguajes, de guiños, de complicidades con el lector, hacen al Inodoro un producto paradójicamente «difícil», mediatizado, abierto, nunca esquemático. Si nace a partir de la imagen del «gaucho malo» caracterizado por Sarmiento y revisto y analizado por Hernández, este molde dura muy poco. (SASTURAIN, 1980: 33)

Es por ello que en Inodoro Pereyra comienzan a filtrarse desde muy temprano otros discursos a parodiar más allá del gauchesco. El asunto fáustico, en este sentido, es introducido en los episodios «El Escorpión Resolana» (parte del libro cuarto), «El final del Escorpión Resolana» y «El reclamo de Mandinga» (libro quinto) bajo las condiciones estilísticas antes mencionadas. A lo dicho habría que añadir que, cuando se produce el traslado de la tira de *Hortensia* a *Mengano* y luego a *Siete Días*, se modifica no sólo el medio sino también el modo narrativo. Ante la desaparición de la escena aislada a la manera del encuentro aparece la aventura, prolongada de número a número y sostenida por un suspenso artificioso que parodia al folletín. Entonces Inodoro Pereyra, secundado por su fiel perro Mendieta, partirá de su rancho y retornará a él luego de la aventura según el esquema tradicional de partida y regreso del héroe, en lo que Sasturain llamó un «crecimiento quijotesco de Inodoro».

Precisamente, como Don Quijote o como el Doctor Juan Fausto de la obra de 1587, en el episodio «El Escorpión Resolana» Inodoro Pereyra y Mendieta se ponen en marcha de inmediato. Salen de compras a la mañana y, a poco andar por el llano, se encuentran con un teatro de títeres en medio de la desolación pampeana. Una voz anuncia que empezará la función del «Gauchito Enamoráu». En una pocas viñetas se cuentan las desventuras amorosas de un gaucho (cuyo dibujo es un retrato a escala del propio Inodoro) y la abrupta aparición de Mandinga ante la invocación de su nombre. Aquí la intertextualidad se abre en múltiples direcciones. Desde un principio, se alude a la tradición popular de representaciones de la historia del Dr. Juan Fausto a través de títeres o marionetas (que, como se ha dicho anteriormente, constituyeron la fuente de inspiración para Goethe). En segunda instancia, se parodia, en una especie de juego de cajas chinas, la historia narrada por Anastasio el Pollo en el *Fausto Criollo* de Estanislao del Campo, puesto que los personajes no asisten al Colón sino a una pobre representación campestre de la historia desarrollada en la ópera *Fausto* de Gounod (inspirada en las modificaciones introducidas a la historia por Goethe y que, a su vez, sirve de inspiración para la creación de la obra de Del

Campo). Asimismo, Inodoro Pereyra, como los gauchos que dialogan en el *Fausto criollo*, cree en la veracidad de lo que acontece en la representación, lo que lo lleva a enfrentarse con un títere (el del Diablo) y a «degollarlo». Un cartel anuncia inmediatamente: «¡Inodoro Pereyra, ingenua expresión corporal de la patria misma, no sabe, no intuye, no adivina la espantosa aventura que está por internarse!» (FONTANARROSA, 1998: 142. –Nota: las demás citas correspondientes a la misma obra pueden encontrarse en las páginas subsiguientes–). A continuación, Inodoro le obsequia la cabeza del títere a un cura que le pide ayuda para la parroquia, motivándolo a que se cebe «un cimarrón en las mismas seseras de Mandinga». Acto seguido, el cura le informa a Inodoro que el Escorpión Resolana se dirige a su rancho. «El renegáu» emprende el regreso pero llega tarde: la Eulogia, su mujer, fue «objeto de una incalificable afrenta». Aquí se despierta en Inodoro un deseo que supera sus posibilidades humanas. Pero dentro del discurso paródico, el inagotable afán de conocimiento, la imposibilidad de ser amado, el deseo de crear un arte absoluto o el ímpetu de perdurar más allá del paso del tiempo se ven desplazados por la pretensión de derrotar a un gaucho verdaderamente malo que lo despunta ampliamente en fuerza y destreza físicas.⁵ De modo que Inodoro desvía a una partida de una decena de policías que, con ahínco, buscan al Escorpión Resolana: lo suyo debe ser resuelto por mano propia. Parodiando al «gaucho rastreador» caracterizado por Sarmiento en *Facundo* (1845), Inodoro, junto con Mendieta, examinan los suelos buscando huellas del malhechor hasta que se topan con un zorrino o yaguané que los invita a pasar a una cueva. El zorrino ha sido elegido en este caso por su característica negativa (su mal olor, primordialmente) como la figura parodiada del intermediario entre Fausto y el Diablo: Mefostófiles o Mefistófeles. Inodoro y Mendieta Realizan un viaje al Infierno análogo al de Fausto en *Historia del Doctor Juan Fausto*, sólo que esta vez acceden a lo que en la tradición popular argentina se conoce como Salamanca (cuya puerta de acceso, en las llanuras, es un hueco en el suelo). El olor a azufre y el fuerte calor anuncian la llegada y «el Malo» se les presenta luego de un largo andar. El Diablo les advierte entre risotadas sarcásticas que el Escorpión Resolana es un rival demasiado poderoso para ellos y que él lo ayudará en la futura venganza. Es en estos momentos cuando aparece en la trama otro de los tópicos recurrentes en el asunto fáustico: el pacto. El Diablo le ofrece un cuchillo que lo volverá invencible y un «flete» que le facilite el desplazamiento. A cambio, le encarga a Inodoro la devolución de la cabeza de «un diablito que trabajaba e' títere». El pacto se produce en buenos términos, pero el Diablo le confiesa a su enviado que el cuchillo que le dio a Inodoro no tiene poderes sobrenaturales. Se distancia, en este sentido, de la figura demoníaca que exigía el cumplimiento de la palabra ajena, pero que también cumplía con su palabra empeñada: Fausto vive sus veinticuatro años con las virtudes otorgadas por el poder demoníaco; Inodoro Pereyra, en cambio, se encuentra ante un Diablo embustero.

Al salir de la cueva, Mendieta le pregunta a Inodoro si no es peligroso tener tratos con Mandinga, puesto que le puede suceder lo que «al Fausto ese». La referencia al clásico personaje se realiza en forma directa, al tiempo que se lo vincula, desde la perspectiva de personajes pertenecientes al ámbito rural, «al Estanisláu del Campo» (Mendieta le pregunta a Inodoro si lo conoce, a lo que éste responde que «si es del campo, tal vez lo tenga visto»). Éste es un claro ejemplo de distensión de la trama posibilitada por el discurso paródico: los asuntos trágicos se soslayan para dar lugar al humor omnipresente en la tira.

En el episodio titulado «El final del Escorpión Resolana» Inodoro y Mendieta son sorprendidos por una tormenta eléctrica. Un rayo cae sobre su cuchillo y lo carga de electricidad, por lo que Inodoro Pereyra cree que aquél posee efectivamente un poder demoníaco cuando derrota a una partida que había capturado al Escorpión Resolana. Pero al producirse el duelo tan esperado, el cuchillo ha perdido su carga eléctrica, lo que supondría un serio inconveniente para Pereyra. Tal inconveniente de difumina cuando descubren que ambos han sido engañados por el Diablo y al saber que la única «afrenta» del Escorpión Resolana hacia la Eulogia fue llamarla «gorda e'porra». Resolana es retado como un niño por Pereyra y el enfrentamiento sangriento nunca se produce. Anota Juan Sasturain al respecto: «Llevado por ciertas lealtades básicas,

Inodoro entrará en combates desiguales que se diluirán en casualidad salvadora» (Sasturain, 1980: 34).

En el episodio «El reclamo de Mandinga», Inodoro, habiendo llegado a su rancho, es sorprendido por un telegrama del propio Mandinga (aquí desaparece la figura del enviado) que le advierte sobre el incumplimiento de su promesa. Las amenazas del Diablo responden a las continuas advertencias al personaje fáustico: él ya obtuvo lo que quería y debe cumplir con su parte del trato. Otras advertencias empujan a Inodoro en la empresa de recuperar la cabeza del diablito («¡Tan pobre soy que hasta la palabra tengo empeñada!», exclama Pereyra resignado). En el camino, Inodoro y Mendieta son amenazados por una jauría de perros cimarrones hambrientos de la que logran escapar mediante un ardid elaborado por el primero. Posteriormente, se introduce otro motivo característico del asunto fáustico: la muerte. La imagen arquetípica de la Parca le advierte a Inodoro Pereyra que, como no ha cumplido el trato, debe acompañarla en «un viaje largo». Sin embargo, lo que en las citadas obras que abordan el tema fáustico resulta un momento definitorio en el trayecto del protagonista (que va desde el brutal castigo en *Historia del Doctor Juan Fausto* a la redención del *Fausto* goethiano), aquí se resuelve humorísticamente cuando «la Huesuda» es devorada repentinamente por la jauría de perros hambrientos. En este sentido, cabe recordar las «casualidades salvadoras» de Inodoro Pereyra mencionadas por SASTURAIN en la cita ubicada líneas arriba.

Mendieta pregunta: «¿Se quedará el Diablo con la sangre en el ojo? ¿Se aguantará el entripáu?» Inodoro Pereyra intenta olvidar el asunto, pero sorpresivamente experimenta los síntomas de una posesión diabólica. En este sentido, si bien la acción se desvía posteriormente por cauces que se alejan del asunto fáustico, cabe consignar un detalle importante: es de conocimiento popular el hecho de que el poseído efectúe contorsiones inverosímiles, levite, posea fuerza sobrenatural o hable lenguas extrañas. Fontanarrosa acude, para plasmar este último síntoma, a un recurso que «blanquea» mediante el humor el legado que, como receptor de lo antiguo (recepción por antonomasia según Hannelare LINCK), ha utilizado a modo de fuente de inspiración del argumento de los episodios trabajados: Inodoro Pereyra, poseído, habla alemán. Éste, evidentemente, constituye un idioma absolutamente incomprensible para los humildes habitantes de la Pampa húmeda (lo que suscitará lógicamente una serie de comentarios humorísticos). Al incorporar el alemán a la trama de la historia, Fontanarrosa alude a la larga tradición germana en torno a asuntos mefistofélicos. Aunque no se ha podido identificar la obra u obras de las cuales Fontanarrosa extrajo los parlamentos de su personaje, sí se puede manifestar, gracias a las traducciones realizadas por el profesor Oscar Caeiro, que las imágenes y climas evocados en dichos fragmentos aluden al advenimiento de fuerzas del mal a la tierra, lo que se liga estrechamente al espíritu trágico que rodea a los tópicos y motivos que conforman lo que se ha dado a conocer con el nombre de «asunto fáustico».⁶

A modo de cierre, haremos hincapié en la particular recepción que Fontanarrosa realiza del asunto fáustico. Si bien el análisis puede llevar al estudio al plano de lo individual (cómo recibe Fontanarrosa como sujeto el asunto fáustico), no hay que perder de vista el contexto histórico en el que se produce dicha recepción. En este sentido, podemos recurrir a lo expuesto por Esther DÍAZ en su libro *Posmodernidad* cuando dice: «El artista posmoderno (...) se fusiona con el pasado. El pasado puede tener futuro. Ahora se trata de actualizarlo, de leer el pasado desde la ironía y la recreación.» (DÍAZ, 2000: 25) Esto es, entonces, lo que Roberto Fontanarrosa lleva a cabo como productor cultural de la Argentina de su tiempo y es por ello que en los episodios analizados y en otros pueden encontrarse enlazados tópicos y motivos del asunto fáustico, lugares comunes del género gauchesco, discursos políticos, económicos y publicitarios, leyendas populares argentinas, personajes históricos, de literatura clásica, de mitos bíblicos, de cine, de historieta, etcétera. El tono paródico que habita en toda su obra, y en particular en su historieta más popular, condiciona la asimilación que Fontanarrosa hace de otros discursos, lo que conlleva una lectura distintiva del pasado tamizada por la ironía y la recreación a las que Díaz hace referencia.

Bibliografía

- ~BIOY CASARES, Adolfo, *Obras completas*, Norma, Bs. As., 1998.
- ~CAEIRO, Oscar, Prólogo a: *Historia del doctor Juan Fausto: el muy famoso encantador y nigromante*, Editorial Alción, Córdoba, 1997.
- ~CARÓN, Carlos María, «Historietas y humor gráfico – Los fabricantes de contradicciones», en: *El Péndulo. Entre la ficción y la realidad*. Ediciones de la Urraca, Bs. As., 1979.
- ~CASTILLO, Abelardo, *Crónica de un iniciado*, Emecé, Bs. As., 1991.
- ~DEL CAMPO, Estanislao, *Fausto – Impresiones del gaucho Anastasio el Pollo en la representación de esta ópera*, Centro Editor de América Latina, Bs. As., 1979.
- ~DÍAZ, Esther, *Posmodernidad*, Editorial Biblos, Bs. As., 2000.
- ~FEINMANN, José Pablo, *La sombra de Heidegger*, Seix Barral, Bs. As., 2005.
- ~FONTANARROSA, Roberto, *20 años con Inodoro Pereyra*, Ediciones de la Flor, Bs. As., 1998.
- ~GIOVANNINI, Gustavo, Prólogo a: *Doctor Juan Fausto*, Editorial FFyH/Editorial Universitas, Córdoba, 2005.
- ~GIUNTA, Néstor, «La historia del cómic en la argentina», 2004. Artículo publicado en: www.todohistorietas.com.ar/historia_argentina_1.htm.
- ~GOETHE, Johann Wolfgang, *Fausto*, Centro Editor de América Latina, Bs. As., 1978.
- ~MANN, Thomas, *Doktor Faustus*, EDHASA, Barcelona, 2003.
- ~MARLOWE, Christopher, *La trágica historia del Dr. Fausto*, Losada, Bs. As., 1998.
- ~SACCOMANNO, Guillermo, «Historietas y humor gráfico – Ni globos ni figuritas. Mediocridad y esplendor de un arte», en: *El Péndulo. Entre la ficción y la realidad*, Ediciones de la Urraca, Bs. As., 1979.
- ~SARMIENTO, Domingo Faustino, *Facundo*, Centro Editor de América Latina, Bs. As., 1979.
- ~SASTURAIN, Juan, «Fontanarrosa que no cesa – Siete vueltas alrededor de un Inodoro», en: *Superhumor* N.º 3, Ediciones de la Urraca, Bs. As., 1980.
- ~TRILLO, Carlos; SACCOMANNO, Guillermo, «Historietas y humor gráfico – Contra los defensores de pobres», en: *El Péndulo. Entre la ficción y la realidad*, Ediciones de la Urraca, Bs. As., 1979.

Notas

¹ Este deseo de experimentar más allá de los límites es entendido como inherente al ser humano, por lo que el tópico básico resultaría de carácter universal.

² Gustavo GIOVANNINI señala al respecto: «La vertiente popular de la leyenda fáustica (...) construye una visión del mito en que lo satírico, lo burlesco y hasta lo ingenuo están a la par del carácter trágico, tan remarcado por las obras de la alta cultura desde Marlowe, pasando por Goethe, hasta Thomas Mann.» (GIOVANNINI, 2005: 10)

³ Importante es destacar que ambas tradiciones no transitan senderos paralelos o completamente independientes uno de otro. Muy por el contrario, es sabido, por ejemplo, que Goethe arriba al mito de Fausto siendo un niño, a través de una versión de la historia adaptada para teatro de títeres.

⁴ Atendiendo a las tres formas de recepción: productiva (documentada, y por lo tanto posible material de investigación); reproductiva (crítica: manifestación escrita sobre una obra o autor); pasiva (no hay producción, aunque toda recepción implique una actividad).

⁵ Al mismo tiempo, el motor que propulsa la acción posterior de Inodoro Pereyra es la deshonra que le produce la afrenta hacia su mujer («¡Inodoro Pereyra herido en el honor!» exclama el Mendieta). En este sentido, la relación con Don Quijote se realiza en forma directa, aunque en éste sólo exista un deseo de honra y prestigio producto de la locura de ser caballero andante. Inodoro Pereyra no está loco: ha sido deshonrado. Por otra parte, lejos se está, en este caso, de la «impiedad» fáustica como combustible de la acción del protagonista.

⁶ Algunos pasajes son los siguientes: «...Se ha levantado, el que durmió largo tiempo muy abajo, de las bóvedas. Está parado en la penumbra, grande y desconocido, y aprieta a la luna en su negra mano...»; «...Durante la noche persigue al fuego. Un rojo perro con salvajes fauces grita. De la oscuridad surge el negro mundo de las noches. Su borde está terriblemente iluminado por volcanes...»; «Una gran ciudad se hundió en el humo amarillo...».

Una ciudad multicultural y literaria: la Trieste de Claudio Magris y Juan Octavio Prenz

Ana María Rossi

UBA

Sergio Di Nucci

UBA

Trieste

En un capítulo de su libro *Los decorados del olvido*¹ el poeta José María Álvarez relata una estadía en Trieste, menciona la ausencia de Magris y comenta un encuentro con Prenz. Y se detiene en la descripción de algunos rasgos que singularizan a la ciudad de Trieste: cierto clima onírico e irreal, y la inquietante coincidencia de haber sido una ciudad de escritores suicidas como Stuparich, Anna Pulitzer y Otto Weininger, entre otros. Podríamos agregar a esta revelación datos sobre el paso o la permanencia en esta ciudad de célebres hombres de letras como Rilke, Saba, Joyce y Kosovel. Por otro lado, en la actualidad se caracteriza por ser el habitat de varios escritores de diversos orígenes; viven allí el español José Antonio González Sainz, la yugoeslava Kenka Lekovich, la francesa Alessandrine de Mum, el austríaco Hans Raimund y el argentino Juan Octavio Prenz.

Álvarez declara en el capítulo que citamos que experimenta una atracción morbosa por esa ciudad, «... escenario donde se cruzan las sombras de Casanova, Joyce, Svevo, Musil, Michelstaedter, Rilke, Saba, Jünger, Montale, Freud, el gran Winckelmann, que allí fue asesinado...» y habla también de su condición de cruce de caminos y de su aspecto de irrealidad que subraya la *bora*, el viento que la arrasa.

A fines del siglo XIX y comienzos del XX, intelectuales de la talla de Italo Svevo, Scipio Slataper y Umberto Saba residían en esta ciudad «mitteleuropea», nada provinciana y absolutamente receptiva de influencias internacionales.

Se trata, sin duda, de una ciudad mítica, una encrucijada geográfica y cultural, crisol de etnias y religiones diferentes, que –en los años previos a la Primera Guerra Mundial– se debatía entre su independencia de Austria, su vocación italiana y un potente influjo eslavo. Toda ciudad con cierta tradición suele configurar un universo coherente que segrega sus propios códigos y rituales. No en vano, Walter Benjamin veía en la ciudad un espejo del pensamiento y del mundo y la crítica y escritora Régine Robin² considera que una urbe importante puede engendrar una mitología propia, una praxis y hasta una poética.

En el caso de Trieste, la convergencia de tres notables culturas como la italiana, la germana y la eslava, determina ciertamente el surgimiento de un tipo triestino, revelador de esa extraordinaria amalgama. Como consecuencia de esto, el arte triestino supera las fronteras de la ciudad y deviene internacional, pues no deriva de una única y pura raíz sino que es la expresión de irrepetibles y variadas contingencias de un lugar y un tiempo complejos, de acuerdo con la opinión de Thomas Harrison en su obra *1910: the emancipation of dissonance*³.

Por esa época el Imperio Austro-Húngaro experimentaba fuertes tensiones que nacían de la heterogeneidad cultural debida a la incorporación de varias identidades periféricas en algunas zonas imperfectamente delimitadas, tal como sucedía con los florentinos que deseaban liberarse

de sus vecinos del Norte, de las regiones italianas de Friuli y Venecia Giulia. En ese sentido, Trieste constituye un símbolo: un lugar –como lo define Magris– olvidado al fondo del Adriático, en la periferia de la vida y de la historia, una ciudad de frontera, en ambivalente equilibrio entre la declinación y el florecimiento cultural. Se convierte en un espejo del mundo moderno con su descontento existencial, sus contradicciones, traumas y dualismos, y genera una cultura esencialmente ligada a su posición al margen, a su existencia de frontera. La experiencia de la frontera siempre fue representada en la literatura triestina como el sentido de la múltiple pertenencia o la no-pertenencia, que es significativo como condición de la escritura misma. La «antinomía de la frontera» –una expresión de Magris– expone las mismas imposibilidades que descubriera Kafka en su Praga natal, también conviene a Trieste la célebre denominación de Pavel Eisner: *Dichterschicksal*, destino de poeta. La frontera es un rasgo insoslayable de su existencia: «La frontiera –ossia lo scontro di forze storiche, culturali e sociali– costituisce un bruciante problema, non potendo risolverlo, si fa del problema la propria ragione di vita e si cerca una identità nell'infinito prolungamento delle contraddizioni che la lacerano» (MAGRIS, 2008: 161).

Magris

La situación excéntrica de Trieste, ese estar-en-los-bordes de un mundo en permanente fluctuación, es un componente central en la vida y en la obra de varios escritores triestinos. Magris lleva las marcas en su pensamiento y en obra de ese desgarramiento que termina por convertirse en matriz creadora, de esa libertad un tanto gitana y somnolienta característica de su ciudad natal que superó durante su permanencia en Turín, al dedicarse a la escritura. Trieste nutrió su cosmovisión y lo llevó a reflexionar sobre el problema de la identidad y de la pluralidad, inspirándole la idea de que no tenemos una sola identidad sino varias. En una entrevista concedida a René Zahnd afirma que lo que le interesa de Trieste es su *dimensión metafórica* y afirma «Nous sommes dans la mensonge poétique». Acaso sea esa dimensión metafórica uno de los ejes de sentido en la construcción de Trieste como ciudad literaria en el pensamiento de Magris. Pues Trieste -según postulan Magris y Angelo Ara en una obra conjunta- es más que ninguna otra ciudad, su literatura. Consideran a Svevo, Saba y Slataper no tanto como escritores nacidos en ella sino como escritores que la crearon, que le dieron un rostro que de otro modo, por sí solo no existiría.

Al recorrer la obra de Magris, nos encontramos a veces con textos tan fascinantes como inclasificables que mezclan el ensayo, la ficción y el relato de viajes. Podríamos citar entre ellos a *Danubio* -narración de un viaje a lo largo del río y de las culturas que ese río atraviesa y que abraza una extensa área geográfica e histórica- y *Microcosmi* -una exploración del universo triestino y dalmata, una suerte de mosaico que enhebra crónicas mínimas con grandes eventos históricos, historias de seres vencidos e invisibles que no dejan por eso de adquirir cierta estatura trágica o heroica. *Microcosmi* se concentra en el descubrimiento de pequeños mundos, de lugares cada vez más circunscriptos que consiguen, sin embargo, iluminar el sentido irreplicable de cada existencia. Es la historia de un hombre mientras viaja a través de la vida y a través de los lugares reales y simbólicos de su existencia, donde otros destinos se entrecruzan con el suyo. En ese itinerario aparecen ante el lector algunos espacios triestinos emblemáticos como el Café San Marco o el jardín público en Trieste.

Los orígenes del Giardino se remontan al podestà Muzio de Tommasini que lo crea en 1854. Via Giulia era en ese entonces un torrente y el Patok, un arroyuelo que venía de un pequeño río esloveno: «Il Patok fluiste dalla Slavia al Mare Nostrum, l'Italia si fa crogiolo anche di chi viene da lontano e assai presto si sente italiano come chi porta un cognome veneto o friulano; le giovinezze che nella grande guerra vanno a farsi recidere sul Carso affinché Trieste si unisca all'Italia si chiamano anche Slataper, Xidias, Brunner, Ananian, Suvich» (MAGRIS, 1998: 239). También sucede que un Vodopivec desciende o sube a la ciudad y se convierte en Bevilacqua (nota: en esloveno vodo pivec significa bebedor de agua). En 1863, el torrente fue recubierto, desde entonces es Via Giulia y el río del Carso se le ha abismado en las venas.

En el Giardino pubblico, las glorias ciudadanas asoman en los bustos y estatuas de varios personajes inolvidables que vivieron allí: «Diseminate nei viali, sotto platani e ippocastani, le auliche teste riaffermano la civitas, le nobili memorie culturali, sull'indistinto della foresta, avvolgente e risucchiante...» (MAGRIS, 1998: 243) Entre las celebridades aparece Joyce «col capello in testa e il pince-nez». En el texto se menciona una carta de Joyce a Svevo del 5 de enero de 1921, en la que habla de su novela, «...'Ulisse ossia Sua mare grega', la migliore definizione del libro che riassume la letteratura del Novecento ...», que tiene que ver de algún modo con toda madre y con todo mar, griego o no, «promiscuo grebbo del mito, utero della civiltà da cui nascon i bastardi che si rinfacciano le rispettive ascendenze»

El desfile de testas célebres incluye a Pietro Kandler, historiador de la Trieste habsburgica, y también a los escritores Giani Stuparich y Scipio Slataper. La figura de Slataper emerge en la narración nítida, con un brillo singular: es la piedra angular de la triestinidad: «Slataper è l'anima di Trieste che egli scopre e inventa... Con Slataper nasce la triestinità che è insieme adolescenza, senilità e mancanza di sicura maturità; utopia della vita vera e disincanto per la sua asenza...» (MAGRIS, 1998: 246). La triestinidad aflora en ciertos rasgos específicos: es vitalidad pero también

melancolía, nostalgia de pureza que reconoce los compromisos aun cuando transige, exigencia adolescente de vida verdadera a la vez que conciencia senil de la vida falsa. El narrador habla de la generación slataperiana, aquella gran generación «bruciata verde», que había creado la triestinidad y combatido la burocratización de la cultura, el exceso de catálogo y de clasificación. Describe la batalla –que califica de nietzscheana– que se libra en Trieste contra la cultura fosilizada, y define la impronta triestina: «La triestinità è anche –forse soprattutto– questa vitalità verde liberata, con asprezza e goffaggine adolescente, dal grigio della civiltà» (Magris, 1998: 246). No obstante, la irrupción liberadora es mortal pues, al arrancar al malestar de la civilización la máscara de noble decoro, se descubre que la vida verdadera es inaccesible y quien contempla esta insoportable verdad muere. Así los ex-arúspices del malestar envejecen soñando con escribir un gran libro sobre la vida para poder comenzar a vivir, o cubren los despojos de aquel sueño dedicándose a la escritura de memorias o bibliografías. Entretanto «chi raggiunge il verde muore», mientras el que alcanza a retroceder a tiempo se refugia en aquel gris antes despreciado... Quizás podríamos ver en el Jardín un símbolo de la identidad triestina, luminosa y oscura, rebelde y contradictoria. Porque de aquel se afirma: «Il Giardino è promessa, ma anche cimitero della vita vera» (MAGRIS, 1998: 247).

Prenz

La comunión de ideas entre Magris y el argentino istrio-croata Juan Octavio Prenz se ha vuelto con el paso del tiempo cada vez más indisimulada. Magris ha elogiado a Prenz y a su obra, y viceversa. Al parecer, los motivos sobran, y sobran. Si bien Prenz nació en Ensenada y estudió en la Universidad de la Plata, se trasladó en 1962 a Belgrado para enseñar filología. Volvió a la Argentina unos años, pero retornó a Belgrado en 1975 para ser docente cuatro años después en la Universidad de Trieste, la ciudad de Magris. Prenz reclamó desde entonces los fueros de la traducción y la ensayística, de la poesía y la escritura en un itinerario de conjunción con Magris, y con la ciudad de Trieste. En palabras de Prenz, se trata, esta, de una «ciudad multiétnica, multicultural»⁴, una ciudad que es el summum de la fusión de dos términos que equivalen, para él, a un esfuerzo que es efecto de la verdadera apertura mental al cosmopolitismo, ese mismo que no renuncia a la raíz identitaria (un término que sin embargo, ya veremos, el mismo Prenz recusa), pero sí al énfasis de la identidad que descansa en el nacionalismo. De hecho, para Prenz, en un famoso artículo sobre la ciudad de Sarajevo que publicó en 2006 el diario La Nación, ha dicho que el nacionalismo es un tipo de enfermedad mental. Y de algún modo, esa apertura hacia el cosmopolitismo se ha forjado, según el propio Prenz, en las lecturas que él emprendió de los argentinos Borges, Girri, Mastronardi, etc.

Prenz, entonces, enfatiza en sus declaraciones públicas, ensayística, la reivindicación de nociones libertarias de ciudadanía: rechaza la idea de pureza étnica, cultural e incluso, o sobre todo, lingüística, y pone como ejemplo de lo opuesto (y de valor positivo, a la ciudad de Sarajevo anterior al colapso: feria permanente de culturas y lenguas). Vale la pena reproducir el fragmento de la entrevista que le han hecho a Prenz para el site italiano, *Casa della Cultura*, hablando sobre el concepto de identidad:

Non saprei come definire la mia identità. Dicono sempre che un uomo deve avere delle radici e siccome io diffido delle metafore facili rispondo che soltanto gli alberi hanno l'obbligo di avere le radici. Io mi definisco qualche volta come un poeta italo-slavo-argentino dove la tradizione sono tutte le esperienze che ho vissuto [...] Quando sono andato in esilio ho pensato sempre che bisognava avere un grande coraggio: uno che parla sempre in nostalgia, che piange, è segno che quello non è preparato per l'esilio. Bisogna sempre condividere il destino e la cultura del paese dove si vive. Non si può vivere sempre di nostalgia. Quando Diogene venne espulso da Atene disse: 'Mi togliete la città ma mi lasciate il mondo'. Direi che questa è una definizione molto sincera di ciò che penso.

Retengamos su aversión a la palabra «raíces» para hablar de la identidad, y su opción por el término «alas». Porque justamente sobre este término descansa el documental *Le mie radici*

che volano de Massimiliano Coccozza, que inauguró el XXIV Festival di Cinema Latino Americano en Trieste en 2009, dedicado a una obra de Prenz, su *Fábula de Inocencia Onesto, el decapitado*.

En acaso la mejor novela de Prenz, *El señor Kreck* (que en opinión de Magris no solo es una novela de tema histórico sobre los años de la última dictadura sino una parábola sobre la vida y su anulación de una ciudad asediada por los bárbaros), el protagonista es un argentino de origen istrio-croata, pero de la Istria plurinacional poéticamente evocada en la novela por medio de la figura del padre. El protagonista Kreck es un hombre indiferente que detesta las discusiones, la política, los gobiernos democráticos. Llega el día en que alquila, a espaldas de todos, un departamento a dos ancianas hermanas que viven en el culto del padre, famoso ornitólogo. Nunca sabremos por qué el señor Kreck ha alquilado ese departamento: mentirá al final, a su mujer, sobre eso, para salvar las apariencias de una normalidad. Tiene el señor Kreck una doble vida, igual de vacía que la que muestra a la ciudad. El secreto llega a saberse y se convierte en noticia pública porque se relaciona con la lucha política argentina. Kreck es arrestado, se sospecha que su departamento aloja terroristas y sus rehenes.

Conclusiones

En una entrevista de 2003, publicada en *Página 12*, Magris definía la literatura como «... una frontera, un desplazamiento de los bordes sintácticos y semánticos, un umbral, una zona en el límite de innumerables elementos, tensiones y movimientos distintos, un incesante ejercicio para desmontar y volver a montar el mundo...». Una definición tal se transforma en una explicación convincente acerca de la cualidad intrínsecamente literaria de Trieste, de su condición de ciudad de escritores y para escritores. Aún más: algunos críticos han postulado la idea de que, en realidad, la literatura italiana moderna comenzó en zonas periféricas de Italia con Pirandello en Sicilia y Svevo en Trieste. Como vimos, la situación geográfica e histórica de Trieste entre Italia y Europa centro-oriental hacen de ella un caso singular en la literatura y la cultura del siglo XX. En ciertos aspectos, contemplamos en ella un clima cultural análogo al de la Praga de Kafka. De acuerdo con la visión de Anna Campanile en su texto «The torn soul of a city: Trieste as a center of polyphonic culture and literature»⁵, después de haberse efectivizado su entrega a Italia –la concreción del gran sueño de los irredentistas–, Trieste sufre la crisis propia de una ciudad sin «hinterland» y se vuelve un espejo privilegiado del mundo moderno con su insatisfacción existencial, sus rupturas, contradicciones y angustias. Se forja de este modo una cultura esencialmente relacionada con su ubicación al margen y su naturaleza de frontera, en la que la mezcla de lenguas y la intersección de caminos que llevan a diversos destinos europeos, son metáforas que connotan el alma desgarrada de esta ciudad.

Prenz y Magris comparten la experiencia triestina, cada cual a su manera. A Magris nativo y habitante del lugar en su niñez y adolescencia lo atraviesa desde siempre una aguda sensibilidad hacia la problemática del viaje, la frontera, el exilio y el desarraigo, la naturaleza compleja y fragmentaria de la identidad y la búsqueda nostálgica e irónica de la unidad. Todos estos temas reaparecen incansable y apasionadamente a lo largo de su obra, que deviene una reflexión tan bella como implacable sobre la desaparición de un mundo, ese mundo que se concebía basado en ideas como la armonía, la centralidad, la unidad.

En Ensenada, durante su infancia, Prenz oía hablar en una diversidad de lenguas a los numerosos inmigrantes que se establecieron allí. Entretanto, en su casa sus padres –nativos de Istria– se entendían en dos dialectos serbio-croatas diferentes. En un diálogo con el poeta Horacio Salas, el escritor confiesa sentirse yugoslavo, italiano, argentino. Al comentar la poesía de Izet Sarajlic en un artículo del año 1995 de la revista *Espejo de conciencia*, Prenz habla de la convivencia civilizada que existía en la región de Sarajevo antes la disgregación que produjo la guerra: «Recuerdo en tantas estancias en Sarajevo haber compartido el café turco en el bar de un serbio donde convergían creyentes que venían de la sinagoga y de la mezquita.» (PRENZ, 1995: 121). En el primer capítulo de *Microcosmi* de Magris, encontramos la descripción de un clima similar al que retrata Prenz en su artículo: «Il San Marco è un vero Caffè, periferia della Storia contrassegnata dalla fedeltà conservatrice e dal pluralismo liberale dei suoi frequentatori.

Pseudocaffè sono quelli in cui si accampa un'unica tribù...// Ogni endogamia è asfittica...// Al San Marco trionfa, vitale e sanguigna, la varietà» (MAGRIS, 1998: 15).

Prenz y Magris revelan en su producción literaria una cosmovisión similar que postula una suerte de humanismo contemporáneo basado en el respeto del otro, de la diversidad y de la convivencia civilizada. Ambos escritores se ubican en una postura que los distancia tanto de una identidad cerrada y excluyente, encasillada en las raíces como de una identidad difusa que niega el compromiso y la conexión afectiva con el paisaje natal. Francisco Gómez Porro analiza esta postura como una identidad ecléctica que permite conciliar las contradicciones: la denomina identidad irónica. (6). En *La scheggia e il mondo*, Magris afirma:

L'amore della patria, sempre piccola e sempre grande, l'ha espresso non chi ha barbaricamente celebrato la zolla e il sangue, dimenticando che questo è sempre meticcio, ma chi ha fatto esperienza dell'esilio e della perdita e ha imparato, dalla nostalgia, che una patria e un'identità non si possono possedere come si possiede una proprietà. (MAGRIS, 1999: 69)

Como vimos, la evocación de la identidad plural de Trieste es inseparable de su relación con el mundo de la literatura. La obra de escritores como Prenz y Magris se convierte en un testimonio insoslayable de la dimensión metafórica de una ciudad de la que Joyce llegó a decir: «And Trieste , ah Trieste ate my liver».

Bibliografía

- ~ÁLVAREZ, J. M., *Los decorados del olvido*, Renacimiento, 2004.
- ~ARA, A. y MAGRIS, C., *Trieste. Una identidad de frontera*, Pretextos, 2007.
- ~AVERSA, Y., *Claudio Magris: la escritura en la frontera*, Ed. de la Universidad de Castilla- La Mancha, 2004.
- ~CAMPANILE, A., «The torn soul of a city: Trieste as a center of polyphonic culture and literature», en Neubauer, J., *History of the literary culture of East Central Europe*, John Benjamin's Publishing Company, 2004.
- ~GÓMEZ-PORRO, F., «Una identidad irónica», en *Revista Añil* N° 30, otoño-invierno 2006, Universidad de Castilla-La Mancha.
- ~HARRISON, T., *1910: the emancipation of dissonance*, University of California Press, 1996.
- ~MAGRIS, C., *Microcosmi*, Garzanti, 1998.
- *Utopia e disincanto. Storie speranze e illusioni del moderno*, Garzanti, 1999.
- ~PRENZ, J. O., *El señor Kreck*, Losada, 2007.
- «Izet Sarajlic: la poesía en acto», en *Espejo de conciencia*, n° 0, 1995.
- ~SINNICO, C., «Juan Octavio Prenz: Solo gli alberi hanno bisogno di radici» en www.casadellapoesia.org/poeti/prenz_juan_octavio/altro

Notas

¹ ÁLVAREZ, J. M., *Los decorados del olvido*, Renacimiento, 2004, pp. 189-190.

² ROBIN, R., *Mégapolis. Les derniers pas du flâneur*, Stock, 2009.

³ HARRISON, T., *1910: the emancipation of dissonance*, University of California Press, 1996.

⁴ En «Juan Octavio Prenz: Solo gli alberi hanno bisogno di radici», entrevista de Christian SINNICCO, en Casa della Poesia. El título de la entrevista es elocuente. Hay que decir que desde un punto de vista menos poético, es necesario establecer una diferencia entre ambos conceptos: multiétnicas son las ciudades en las se cuentan personas de distintas etnias o culturas: pero sólo un Estado que promueve una administración de esos flujos migratorios en términos del conjunto de prácticas que descansan en el multiculturalismo pueden llamarse estados multiculturales: Buenos Aires o París, por caso, son multiétnicas pero no multiculturales. Chicago o Sidney, por otro lado, son multiétnicas y multiculturales: la digresión importa porque es consciente de ello Prenz, sin alarde de esta terminología sociológica: en un famoso ensayo, Prenz descrece de la noción de «tolerancia», central en el contexto del multiculturalismo: «El término parece invocar un esfuerzo, cuando no un fastidio».

⁵ CAMPANILE, A., «The torn soul of a city: Trieste as a center of polyphonic culture and literature», en NEUBAUER, J., *History of the literary culture of East Central Europe*, John Benjamin's Publishing Company, 2004, pp.145 y sgtes.

⁶ GÓMEZ-PORRO, F., «Una identidad irónica», en *Revista Añil* N.º 30, otoño-invierno 2006, Universidad de Castilla-La Mancha.

El viajero sin equipaje de Jean Anouilh y sus reminiscencias con el teatro de Sófocles

María Inés Saravia de Grossi

CEH. IdIHCS. Fahce. UNLP

En esta presentación se estudian el *Edipo Rey* de Sófocles y *El viajero sin equipaje* de Jean Anouilh. En ambas obras interesa subrayar el proceso por medio del cual se logra el reconocimiento de los personajes. En primer lugar se analiza dicho proceso en *Edipo Rey*, señalando cómo todos los personajes secundarios confluyen en hablar del mismo Edipo a medida que acuden a escena, por medio de una forma dialógica veraz, aunque en un principio se acercaban para hablar de otros temas. Cada uno de ellos otorga una imagen del héroe que difiere de la propia. En relación a este proceso que lleva a cabo Edipo, el protagonista de *El viajero...* Gastón –o Jacques– debe recomponer los diversos fragmentos de su vida que los demás personajes le recrean.

En el momento decisivo en que el protagonista moderno comprende que esa es su familia, la obra logra un giro inesperado y el drama de Anouilh se muestra con un hondo patetismo. A continuación se analiza *El viajero sin equipaje* y se subrayan las aristas afines con la obra de Sófocles.

En *El viajero...* Gastón ha ido al frente de batalla en la Primera Guerra Mundial, luego fue encontrado en un depósito, una noche de primavera de 1918, no sabe quién es y por lo tanto ha quedado internado en un asilo durante quince años, porque parece imposible que recupere la memoria.

En la escena inicial, la Duquesa Dupont-Dufort lo tiene a su cargo a Gastón y su intención se aboca a identificar a los familiares. En ese momento la familia Renaud está en la casa de la Duquesa y reclama al joven como parte de los suyos.

La familia del enfermo está compuesta por Georges, la señora Renaud, la madre, y Valentina, la esposa de Georges. Conversan con el señor Huspar, el abogado del enfermo amnésico.

El encuentro promueve ansiedad entre los parientes. Cuando Gastón entra desde el jardín, se encuentra con ellos y el primer cuadro finaliza con el reconocimiento frustrado. Gastón no pierde su cortesía y expresa: «Lo siento».

La posibilidad de que el enfermo recupere el pasado consiste en sumergirlo en la misma atmósfera de ese pasado, por lo tanto las cuatro o cinco familias que se lo disputan lo harán adentrarse en aquellas fronteras internas que el impacto de la guerra ha bloqueado. Todos sienten más urgencia en que ese hombre ya adulto adquiera un pasado (169). Él no está nada convencido de querer acordarse, porque cuando lo encontraron estaba delante de un tren de prisioneros, procedente de Alemania, por lo tanto infiere que estuvo en el frente de batalla, no quiere indagar o investigar si acaso se ha convertido en un criminal, porque de ningún modo podría asumirlo. El discurrir dramático muestra sucesivos rechazos de Gastón, cada vez más rotundos, para aceptar su propia historia. Por ejemplo él expresa que la piel de los hombres protesta cuando una espina lo hace sangrar; con más razón la muerte sin sentido de la guerra. A propósito de esta conversación, Gastón define lo que es un héroe (170), una cosa es la historia oficial que recuerda a «los héroes de la guerra», y otra cosa es lo que la piel de ese hombre siente y lo que en efecto es, por tanto prefiere la tranquilidad del anonimato en el asilo, ahí se reconoce bien, no quiere ponerse «una chaqueta vieja». Advierte sobre las consecuencias que le acarrearán el reconocimiento.

El segundo cuadro se inaugura con la presencia de los sirvientes de la residencia, quienes aportan, como el mensajero de Corinto en *Edipo Rey*, otra versión de los hechos, la mirada de soslayo. Por ellos nos enteramos del tiempo que hace que no está con la familia: casi veinte años. Julieta todavía se siente atraída hacia Jacques (179).

Cuando el foco vuelve a la sala de la residencia, Gastón expresa:

No hay que enternecerse ni llamarme prematuramente querido Jacques. Estamos aquí para investigar como policías, con un rigor y, si es posible, con una insensibilidad de policías... (187)

Se manda llamar a la criada. Julieta, y Jacques tiembla, aunque ella asegura que Jacques todavía permanece en «la noche más oscura». ¹ En este diálogo informativo sabemos que Julieta ahora tiene treinta y cinco años, antes quince, y parece que el joven de diecisiete en aquel entonces ha sido el gran amor de su vida. Julieta introduce un aspecto muy emotivo del pasado: el primer amor y la pelea con el mejor amigo de Jacques.

La última visión de la escena proviene nuevamente de la cocina. El chofer dice:

¿Queréis que os diga la verdad de la historia? ¡No es de desear ni para nosotros ni para nadie que ese puerquecito no haya muerto!... (180)

El Chofer (como el Mensajero de Corinto) esboza como un epítome del pasado, el que Gastón deberá recuperar, y continúa enumerando las atrocidades cometidas antes de la guerra: «Y además empezó a gustarle la vida tranquila y sin complicaciones en el asilo. ¡Lo que tendrá que saber!... La historia con el hijo de Grandchamp, la historia con Valentina, la historia de los quinientos mil francos y todas las que no conocemos...» En el Tercer Cuadro (188) Julieta cuenta y su testimonio equivale a la presencia del Pastor de Layo en el Episodio IV. Su pasión por Jacques parece genuina. Ella tenía quince y él diecisiete, la relación amorosa duró hasta que se marchó a la guerra. Julieta aclara el accidente con el amigo. Jacques lo tiró desde el rellano de la escalera.

El tercer cuadro muestra el diálogo con el hermano y la madre. En esta instancia Gastón debería asimilar o aceptar convencido la imagen que los demás tienen de él a aquella que él siente de sí mismo. El cuadro central llega a ser de búsqueda, como *ER*. Dice Gastón: «Estamos aquí para investigar como policías, con un rigor y, si es posible, con una insensibilidad de policías» (187).

La madre afirma que su pretensión consistía en que Jacques fuera músico, precisamente violinista, pero él rompía los instrumentos a puntapiés (182). Tampoco se reconoce en un retrato. Él se imaginaba rubio y tímido, pero era castaño muy oscuro, jugaba al fútbol todo el día, rompía todo. Le muestran los juguetes, el preferido era una honda, aunque antes había declarado que no comprendía a los taxidermistas. En el último cuadro le muestran los animales embalsamados que él mismo ha matado (210). Se mencionan además otras anécdotas tan perversas como las anteriores. También tenían la pretensión de que fuera ingeniero, aunque él sobresalía en geografía. Cansado de sus propias desavenencias, expresa (184): «Dejemos esta maleta de sorpresas». Cuando pregunta por su amigo de la infancia, le relatan el episodio desgraciado que dejó parálítico a su amigo. La familia lo pinta como un joven perverso, imposible encontrar un momento de felicidad en su vida pasada. La madre opina (185): «Pero no hablemos de una costa tan horrible, es preferible que no la recuerdes, Jacques». Palabras semejantes encontramos en Yocasta (Episodio III, v. 1066), cuando grita imperiosamente que su hijo detenga la investigación en ese punto. La familia muestra de este modo que prefiere una memoria selectiva.

Gastón afirma: «Y si soy hijo suyo, tendré que acostumbrarme a una verdad tan alejada de mi sueño»... otra vez la diferencia entre lo que él siente de sí y sus aspiraciones frente a la imagen que los demás transmiten de él, desde lo exterior.

En el diálogo con Georges, a solas, se aclara que Valentina y Jacques tuvieron una relación amorosa a espaldas del hermano. También le dice el episodio desafortunado de los 500 mil francos. Actuó como un estafador profesional (193). Gastón no se identifica con esa personalidad perversa y su hermano afirma lo siguiente: «Es su cara, pero como si hubiera

pasado por él una tormenta.» ... «Como si una tormenta de dulzura y de bondad hubiese pasado por su cara» (194), parece el caso opuesto al Éxodo de *Edipo Rey*, donde Edipo vuelve a escena con una máscara que señala la auto-mutilación. Aquí la soledad y el dolor de la guerra embellecieron el rostro de bondad. Georges se muestra comprensivo por el engaño sufrido con Valentina, admite que él se había interpuesto antes entre ambos.

El reingreso de la señora Renaud trae a cuento el odio proferido al primo Jules, y que la tía Luisa parece haberse sobrepasado con el sobrino. Gastón expresa:

Obligaciones, odios, ofensas... ¿Pero qué creía yo que eran los recuerdos?... exacto, me olvidaba de los remordimientos. Ahora tengo un pasado completo... hubiera preferido un modelo con algunas alegrías. También un pequeño entusiasmo, si fuera posible. ¿No tiene nada que ofrecerme?... Déme una alegría de su hijo, para que yo vea cómo suena en mí. (196)

Busca una anécdota feliz que la madre no halla en sus recuerdos. Inmediatamente aflora el conflicto que mantuvo distanciados a la madre y al hijo, de tal importancia que ella no saludó a Jacques cuando marchó al frente. Estuvieron casi un año sin hablarse (197). Ninguno de los dos dio el brazo a torcer y cuando llegó el momento, él se fue sin ser despedido por su madre. En ese momento él se enoja como quizás antes, y expresa:

y encontré la muerte a los dieciocho años, sin haber tenido mi pequeña alegría, con el pretexto de que era una tontería, y sin que usted volviera a hablarme. Estuve acostado de espaldas toda una noche con la herida en el hombro, y estaba dos veces más solo que los otros que llamaban a su madre. (Silencio; de pronto dice como para sí) Es cierto, la detesto. (199)

Equivalente al final del episodio IV y principios del Éxodo de *ER*. En esta instancia Edipo expresa la poética de la irrealidad, en el sentido en que admite que no debería haber consumado todos los actos que ocasionó. Gastón manifiesta aquel desengaño y, en consecuencia, el espectador obtiene una perspectiva del desamor y el abandono al que fue constreñido el joven; y se percibe el rechazo del hijo a aquello que satura su genealogía. Inmediatamente el joven vuelve en sí y, consciente del odio que profesa a su madre y del resentimiento que le produjo esa ausencia en la guerra. Se retira esgrimiendo que no la conoce; prefiere el asilo y comunica que no le interesa recuperar esos pseudos vínculos:

...esa cosa devoradora que ustedes llaman pasado... Y además, no vuelva a llamarme Jacques... Hizo demasiadas cosas ese Jacques. Gastón está bien; aunque no sea nadie, yo sé quién es.² Pero ese Jacques, cuyo nombre está rodeado de tantos cadáveres de pájaros, ese Jacques que engañó, hizo daño, que se marchó solo a la guerra sin que nadie fuera a despedirlo, ese Jacques que ni siquiera amó, me da miedo.

La conversación finaliza abruptamente, tal como podría haber ocurrido antes, como si no hubiera un hiato temporal tan definido.

Seguidamente tiene lugar el diálogo con Valentina. Cuenta las miserias humanas de su niñez, huérfana, sin un centavo, luego fue amante de Jacques después del viaje de bodas con Georges. Estuvo en el asilo disfrazada de costurera reemplazante para poder acercarse a él y tuvieron relaciones. Gastón de ningún modo reincidiría en aquella relación, afirma: «...estoy lavado de mi juventud». Mantiene el firme propósito de comenzar una nueva vida. Valentina quiere introducirlo en el mundo de los adultos. Valentina posteriormente expresa en sus palabras el pensamiento de Anouilh:

Escucha, Jacques, tienes que renunciar a la maravillosa simplicidad de tu vida de amnésico. Escucha, Jacques, tienes que aceptarte. Toda nuestra vida con nuestra hermosa moral y nuestra querida libertad, consiste al fin de cuentas en aceptarnos como somos... Esos diecisiete años de asilo durante los cuales te conservaste tan puro, son la duración exacta de una adolescencia, tu segunda adolescencia que hoy llega a su fin. Vas a convertirte en un hombre con todas las manchas, las equivocaciones y también las alegrías que eso supone. Acéptate y acéptame a mí, Jacques. (203)

Como los jóvenes, entre los personajes de Anouilh, Gastón no acepta ceder ante lo relativo, prefiere morir antes que desnaturalizarse. Valentina, además, lo obliga a admitirse como Jaques o, al menos, resignarse a serlo, por medio del reconocimiento de una cicatriz bajo el omóplato izquierdo (206). Valentina afirma que ella ha sido la responsable de la lastimadura, plasmada cuando creyó que él la había engañado. Gastón queda estupefacto.

El Cuarto Cuadro ofrece otra mirada tangencial de la situación, dado que el chofer y el ayuda de cámara, «trepados a una silla en un corredorcito oscuro, miran por un ojo de buey». Esta visión lateral corrobora lo anterior, y agrega que Jacques está llorando. La escena presenta un paralelismo evidente con el segundo cuadro.

En el Quinto Cuadro sobreviene el desenlace. La vida ofrece una segunda oportunidad a Gastón. Manifiesta un profundo dolor por los animales muertos por obra de él. La verdadera madurez del personaje se pone de manifiesto en el arrepentimiento ante sus víctimas. La madre se comporta distante como antes, la duquesa le aconseja que llore y se arrodille frente a él. También se forja el diálogo último con Georges. Él está en el baño y el hermano le habla sin mirarlo para que no le cueste tanto dar sus razones. Georges siente que se ha arrogado el papel de víctima frente a Jacques, a pesar de que él mismo fue quien se había interpuesto entre Valentina y su hermano. Gastón defiende las actitudes de Georges, porque considera que Jacques actuó mal. Georges explica sus sentimientos:

Usted, que ama la amistad, piense qué ganga puede ser para ella un amigo tan nuevo que le deba a usted el secreto de las primeras letras del alfabeto, de los primeros pedaleos en bicicleta, de las primeras brazadas en el agua. Un amigo tan frágil que necesita todo el tiempo de usted para su defensa... (214)

Los vestigios de amistad entre los hermanos será semejante a la amistad tutelar que ejerza Gastón con el niño que aparece al final, también despojado de su familia. La violencia que Jacques mostró de jovencito fue culpa de la madre y de su propio hermano. Todo fue desmedido.³ En la conversación con el mayordomo, Gastón declara:

Porque es una sensación espantosa estar matando a alguien para vivir. (216)

Se trata de terminar con lo que fue y asumirse en un contexto más benévolo para él. Luego agrega:

Sí, estoy rechazando mi pasado y sus personajes, incluso yo. Quizás sean ustedes mi familia, mis amores, mi verídica historia. Sí, pero la cuestión es... que no me gustan. Los rechazo. (217)

Valentina responde:... «¡Eres un monstruo!» (217) y después, a modo de vaticinio, completa:

Y lo quieras o no, tendrás que pertenecer a alguien o regresar al asilo.

Valentina describe la vida miserable que presenció ella en el hospicio, cuando lo bucólico daba paso a lo cotidiano y el trajín con los enfermos lo convertía en «un muchachito impotente» (219)

Gastón responde: Ahora, váyase. No me queda ni la menor esperanza: ya ha desempeñado su papel.⁴

Para finalizar, establecemos el paralelismo compositivo de ambas obras: En el Prólogo de *Edipo Rey*, se exhibe la escena multitudinaria entre Edipo y la procesión. En *El Viajero...*, Gastón y la Sra Dupont, con su «Albertito». Madre e hijo forman una dupla que muestra la contrafigura de la Sra Renaud y Jacques.⁵

El Episodio I de *ER* muestra la llegada de Tiresias. En *El Viajero ...*, el Segundo Cuadro muestra a los sirvientes que ven la realidad más allá, formulan el pasado doloroso sintéticamente, y no quieren ni pensar lo que ha de ser el porvenir para Jacques. Conformen una visión al modo de Tiresias, que expresa la realidad real más allá de las apariencias y, también, al modo del Mensajero de Corinto.

En el Episodio II, reaparece Creón y Yocasta por primera vez imprime un tenor familiar a la obra. El Tercer cuadro en *El viajero*, se da el diálogo entre el hermano y su madre, la Sra. Renaud. La familia pretende una memoria fragmentaria y tendenciosa, la conversación adquiere un tono informativo. La imagen de Jacques parece la de un joven perverso.

El Episodio III en *ER* incorpora al Mensajero de Corinto, sin anuncios previos, la llegada del personaje resulta abrupta y trae la noticia de la muerte de Pólipo. El Cuarto Cuadro corrobora el diálogo con Valentina. En ambos tenemos un reconocimiento parcial de la situación, todavía faltan más datos.

En el Episodio IV el Pastor de Layo ratifica las palabras de Tiresias, de Creonte, de Yocasta y del Mensajero de Corinto. En el Quinto Cuadro de *El Viajero*, Gastón reconoce a su familia en su mediocridad y su egoísmo, cuando se entera de cómo castigaron al hijo. El Mayordomo se muestra como un buen interlocutor cuando recibe las reflexiones de Jacques. Finalmente, en la última escena, irrumpe «el muchachito», con quien «deben confrontar los recuerdos», como Edipo con el Pastor de Layo.

El Éxodo en *ER* propone un nuevo volver a crearse, que en la obra de Anouilh se asimila a la presencia del muchachito. El Colofón o palabras finales del coro en su consideración de la vida humana, como una marejada que sacude a los hombres, encuentra su eco en las palabras finales de Gastón, la despedida definitiva del hermano y del antiguo Jacques.

A modo de conclusión, afirmamos que el pensamiento del autor tiene una sutil afinidad con los héroes de Sófocles, tan absolutos, viscerales, que van en contra de la corriente hasta el final. Edipo se quita los ojos y extingue su vida pública; acepta el milagro de vivir pero necesita andar por *los caminos agrestes* del exilio, una metáfora que designa los laberintos humanos. Gastón decididamente da por finalizada la vida de Jacques y exultante dirá: «¡Dentro de cinco minutos saldré de esta casa sin volver a verlos!»

Temas del teatro de Sófocles:

La felicidad humana. El autor nos dice que hay que esperar el último día de nuestras vidas para afirmar si hemos tenido la experiencia de la felicidad. En *ER* por ejemplo se expresa en el colofón. En *El Viajero* la familia de Jacques no puede mencionar ningún recuerdo feliz, optan por la memoria selectiva y, por tanto, tramposa y pretende imponer esa modalidad de semi-recuerdos; por su parte Gastón admite que se llevaba bien consigo mismo cuando desempeñaba la rutina en el hospicio, sin pensar en el futuro. Esta falencia proporciona la razón inexorable para irse.

El tema del reconocimiento de sí mismo:

En el primer cuadro (176) se produce un intento de reconocimiento, que se frustra.

Ante su familia, después de examinarlos con la vista, Gastón expresa: «Lo siento...»

Antes de que finalice el tercer cuadro Valentina quiere incorporarlo en el mundo de los adultos, que deje de sentirse adolescente y ella expresa: «Acéptate y acéptame, Jacques.» (203) Luego Gastón rechaza las aberraciones cometidas en el pasado, atribuidas a él, y dice: «Todos ustedes tienen pruebas, fotografías parecidas, recuerdos precisos como crímenes... Los escucho a todos y siento surgir poco a poco tras de mí un ser híbrido donde hay un poco de cada uno de sus hijos, y nada de mí, porque sus hijos no tienen nada de mí. (Repíte.) Yo. Yo. Yo existo a pesar de todas sus historias...»

La identificación con el otro se logra si el sujeto siente piedad.⁶ Si no es así, resulta imposible ejercer la experiencia de ponerse en el lugar del otro; sólo la identificación permite la experiencia de la alteridad. Gastón no siente piedad por las aristas perversas de su vida pasada hasta los dieciocho años. Más bien teme la posibilidad de identificarse con aquellos otros. El arrepentimiento final de Gastón da muestras de la verdadera madurez que adquiere el personaje (225).

Por último, el tercer cuadro finaliza con el reconocimiento de Valentina por un elemento externo, la cicatriz debajo del omóplato (206). En el diálogo entre Georges y Gastón el *mea culpa*

del hermano mayor actúa como un reconocimiento. También el rechazo del propio pasado y sus personajes (217).

En el último cuadro, Gastón afirma finalmente: «No tema. Soy yo ...» (224).

El tema del conocimiento produce a su vez los *raccontos* propios del teatro de Sófocles.

Las quiebras temporales actualizan el pasado remoto a medida que avanza el tempo dramático, por ejemplo páginas 170, 188, 193, 194, 199.

El personaje moderno no quiere asumir compromisos con el pasado que lo agobia y lo sofoca;⁷ Edipo, por el contrario, no se detiene en su búsqueda hasta recuperar el relato del ayer inmediato y también del pasado remoto que lo ubica en la generación de los hijos de Agenor, el padre de todos los Labdácidas.

Bibliografía

~ANOUILH, J., *Antígona*, Losada, 1962.

— *El viajero sin equipaje*, Losada, 1967.

~BENAVENTE BARREDA, M., *Sófocles. Tragedias y Fragmentos*, Madrid, 1999.

~GILL, Ch., *Greek Thought*, Oxford, 1995.

~KAUFMANN, W., *Tragedy and Philosophy*, Princeton, 1969.

~KONSTAN, D., «Las emociones trágicas», en González de Tobia, A. M. (ed.) *Una nueva visión de la cultura griega antigua en el fin del milenio*, La Plata, 2000: 125-143.

~LLOYD-JONES, H. y WILSON N. G., (eds.) *Sophoclis. Fabulae*, Oxford, 1990.

~PEARSON, A. C., (ed.) *Sophoclis, Fabulae*, Oxford, 1928.

~ROMERO BREST, J., *Ensayo sobre la contemplación artística*, Buenos Aires, 1966.

~SARAVIA DE GROSSI, M. I., *Sófocles. Una interpretación de sus tragedias*, La Plata.

~SCHLESINGER, E., *El Edipo Rey de Sófocles*, La Plata, 1950.

Notas

¹ Connotación metafísica de las luces y las sombras. Equivalente a la paradoja de la ceguera vidente y la visión ciega que se presenta en el Episodio I entre Tiresias y Edipo en *Edipo Rey*. También más adelante (187) la madre pregunta: «¿Sientes tal vez que en este momento algo se ilumina en ti? Y Gastón responde: «No. Sólo la noche, la noche más oscura».

² Palabras semejantes encontramos en *El Quijote I*, Cap. VII.

³ Como en *Edipo Rey*, se insiste en la ausencia del padre.

⁴ Palabras semejantes expresa Creón en *Antígona* de Anouilh.

⁵ Cuando Gastón tuvo el último intento de fijación, el doctor Jibelin logró que dijera una palabra: Foutriquer. En los diccionarios lo más parecido que aparece es foutre: hacer, también burlarse. En realidad no sabemos si puede ser un apellido o bien un sobrenombre. Alberto, el sobrino de la Duquesa, lo interpreta como un insulto.

⁶ Cfr. KONSTAN (2000: 126).

⁷ Como el verso de Machado en «Retrato»: «me encontraréis a bordo ligero de equipaje, / casi desnudo, como los hijos de la mar».

Dos contrautopías latinoamericanas del siglo XX como indagación sobre el relato de sus naciones

Jorge Servian

Universidad Nacional de Misiones

Lo que hace a una nación es el pasado, lo que justifica a una nación ante las otras es el pasado.

HOBBSAWM

De manera recurrente durante el siglo XX, en la literatura latinoamericana los escritores han realizado propuestas en las que indagan sobre la identidad y la construcción de sus naciones. Algunas de estas propuestas pueden establecer diálogos intensos con formas literarias hipercodificadas como la utopía. Así en la novela *Olimpio Pitango de Monalia* escrita a lo largo de la década del 10 por Eduardo Holmberg en la Argentina y en la novela del brasileño Darcy Ribeiro, *Utopía salvaje* publicada en 1981, ambos escrutan de manera irreverente el relato oficial de sus naciones. En el presente trabajo abordaremos algunos procedimientos utilizados por estos novelistas para construir desde sus contrautopías un nuevo relato de nación o al menos intentar poner en crisis el relato instituido.

De la utopía a la distopía

En las utopías se ha dado un proceso de secularización mediante la introducción de la idea de progreso. Puesto que la utopía ha nacido del antropocentrismo renacentista propone la búsqueda de una felicidad activa y una redención del hombre por el hombre.

Algunas de las características más relevantes de la utopía tradicional señaladas por los distintos estudiosos, son la subordinación de la narración a la descripción, el no acoger a ningún héroe autónomo y el articular tres tipos de discursos: un discurso crítico dirigido a su propia sociedad, un discurso descriptivo de la utopía propiamente dicha y que se opone al anterior y un discurso justificativo en el que se enuncian las condiciones para que esa sociedad ideal sea posible. Las mismas instituyen el funcionamiento y los límites del género desde sus orígenes en el siglo XVI.

Las utopías modernas ya en muchos casos se han alejado de estas formas tradicionales pero será con la irrupción de las distopías que aparecerá una visión individualista y contestataria. Así aparece la oposición fundamental entre el héroe y el mundo a partir de la que se reconstituyen componentes fundamentales de la novela como acción, intriga, peripecias, tensión y desenlace entre otros.

Vita FORTUNATI señala como la primer antiutopía en el ámbito anglosajón la obra de Joseph Hall de 1605, *Mundus Alter et Idem*, que se conforma en muchas partes como una parodia explícita de la *Utopía* de Moro.

Tres son los elementos que Fortunatti indica que deben ser tenidos en cuenta para comprender las antiutopías:

1- La tradición del topos del mundo al revés. El mundus reversus es el mundus perversus de la tradición bíblica, el orden ha sido subvertido por el pecado de Adán y Eva. Se presentan fundamentalmente cambios de roles con un efecto humorístico y satírico. Es importante la animalización o la inversión, en la que los animales ocupan el lugar de los hombres o replican sociedades organizadas como las humanas sobre todo con sus vicios.

2- La utopía como género literario pues las antiutopías no pueden ser comprendidas sin insertarlas en la tradición del género utópico, pues siempre se confronta con la utopía. Con Hall la antiutopía nace como parodia de la Utopía de Moro.

3- La interdependencia entre las técnicas literarias de la inversión y los descubrimientos científicos en el campo de la óptica. En la base de estos mundos al revés existe una metáfora visual.

Desde sus inicios en el género utópico se dan dos tendencias. La primera asociada con la *Utopía* de Moro, que se caracteriza por una disposición positiva y laica del proyecto. Es el hombre el que puede modificarse a través de una correcta organización social. La segunda tendencia, la negativa está ejemplificada con *Mundus Alter et Idem* de Hall. No hay posibilidades de perfectibilidad puesto que el hombre es fundamentalmente malo. Esta visión pesimista aborta toda utopía, no es posible un mundo alternativo porque la naturaleza humana no puede cambiar.

La novela *Olimpio Pitango de Monalia* de Holmberg presenta de una manera disparatada la transformación de un estado utópico en una nación «civilizada» que mediante una reforma busca incorporarse al «concierto de naciones». Esto implicaba que Monalia debía transformarse en una República al modo de las repúblicas sudamericanas con las que iba a establecer los acuerdos de integración.

Primero el plebiscito, después la elección de convencionales, la Convención, la Constitución Nacional, elección de Presidente, de diputados y de senadores, y al fin y al cabo todo, en el fondo, funcionaba como antes, con las mismas autoridades, con las mismas ideas, pero después de variar un tanto los nombres (176).

Holmberg despliega con humor en su novela la transformación de Monalia, a partir de la revisión de la historia de este país por el personaje Olimpio Pitango. Éste reconocido como uno de sus principales escritores y eximio orador, propone en un artículo «incendiario» dotar a Monalia de un pasado glorioso, con ruinas y con héroes nacionales al igual que las más importantes naciones. Con su propuesta provoca un inesperado despertar del sentimiento nacional inexistente hasta entonces en los monalitas.

Desde un inicio de la obra se da una inversión de la forma canónica de la utopía. En ella no encontramos al extranjero que ha tomado contacto con el lugar de la utopía y al regresar a su país relata mediante descripciones que abarcan casi todas las esferas de la organización social de ese otro lugar, y establece comparaciones con su propia sociedad para convenir sobre las ventajas de la organización utópica visitada. Aquí Holmberg opta por presentar ya en el capítulo I una descripción pormenorizada de Monalia. Así el incipit de la obra es la descripción del país que reúne las principales características de un estado utópico, a saber: insularidad reciente, posesión de innumerables riquezas naturales bien aprovechadas y el estado de felicidad que sus habitantes han alcanzado mediante un Estado modelo fundado sobre la perfección institucional.

El otro gran cambio es que Pitango realiza el viaje al mundo exterior, a Sud América continental, obligado por el gobierno patriarcal que no confía en su actitud. Todos los sucesos de su viaje a las naciones vecinas son referidas por las transcripciones de las noticias y telegramas que llegan a Monalia. La narración está hecha desde adentro, desde el punto de vista de los monalitas/utopienses. Con ese viaje se realiza el descubrimiento de la alteridad radical, se toma contacto con nuevos valores, con otras costumbres que sorprenden. El discurso crítico que realiza el autor sobre su propia sociedad, la Argentina, está distanciado por el punto de vista que adopta. Lo paradójico de este relato es que lo que se va a imitar son precisamente los males que han llevado a la Argentina a la situación descrita (falta de alimentos, especulación, corrupción etc.)

El origen de la locura de Olimpio estaría fundado en la asiduidad con que asistía a escuchar las conferencias de escritores europeos:

Parece imposible que una nación tan juiciosa se haya dejado sugestionar por Olimpio Pitango, cerebro digno de encerrarse en el cráneo de Don Quijote cuando le zumbaban al oído ráfagas de caballería. Jefe de un partido ya poderoso, parece que su apostolado resulta de la asiduidad con que asistía a escuchar las conferencias de

algunos escritores europeos que habían visitado Monalia desde algunos años a esta parte... (98)

Será esa locura la que desencadena la transformación del estado utópico.

Es importante señalar que el punto de inicio es un artículo periodístico, seguido por numerosos cambios que van desde la creación de los dos primeros partidos políticos: Partido Patriota (mantener ardiente el fuego del patriotismo) y Partido Regulador (no vigorizar el patriotismo), la consagración del 29 de febrero como día de la nacionalidad monalita, la fundación de un diario político, hasta culminar con una segunda publicación, que motoriza aún más la transformación.

Cabe hacer notar las disputas que se producen entre los monalitas por los mecanismos de transformación y las motivaciones de los distintos bandos para abandonar la utopía. La ironía de Holmberg atraviesa gran parte de los capítulos en los que aborda esta cuestión, sobre todo cuando describe las costumbres y condiciones socioeconómicas de la Argentina. Pero el principal dilema lo había tenido el mismísimo Olimpio que para lograr su cometido, la Reforma que necesitaba su patria, adoptó la estrategia de presentar su discurso como el de un alienado puesto que:

(...) dejaba demostrado que, en los países sudamericanos, el camino más corto y más seguro suele ser el de los medios más absurdos, más incongruentes, más disparatados para llegar al triunfo, y como los había dicho Pitango en la Junta del Gobierno Central, se puede desconfiar de un hombre serio y grave; pero nadie desconfía de un loco. (168)

Así, la demencia fingida ha sido la única estrategia posible para hacer frente al peligro que acechaba la libertad de las naciones sudamericanas. Esto lleva a incluir el lema modificado de Sáenz Peña «América para el mundo entero», el lema original era «América para la humanidad» y había sido pronunciado por el representante argentino en el Congreso Panamericano en Washington (1889-1890) en oposición a la fórmula norteamericana «América para los americanos» (Cap. XIV).

El desenlace de la novela es el decreto del presidente de la República de Monalia en que se designa a Pitango «Enviado especial y extraordinario y Embajador ante las Repúblicas Sud Americanas, para invitar a todas a sostener la Doctrina de Monalia: South America for the South Americans»¹ (191).

Entre el primer y segundo decenio del siglo XX, también varios pensadores latinoamericanos, entre ellos Manuel Ugarte y Pedro Henríquez Ureña promueven repensar el lugar de Latinoamérica y su relación con el mundo. Ambos describen en sus ensayos los factores endógenos como exógenos que impedirían la concreción de la utopía² –una nación latinoamericana unida– en la que su población disfrute y tenga acceso a los bienes materiales y simbólicos que le permita un desarrollo pleno.

Por lo general en las utopías el problema de la satisfacción se resuelve mediante la moderación y el castigo de los individuos que no se atienen a las pautas comunales. En la utopía se observa un afán por contener los problemas sociales originados en problemas colectivos y en mostrar cómo se realiza³.

La organización social aparece idealizada, pues a través de la misma se trata de resolver el problema colectivo, «mediante la reorganización de la sociedad y sus instituciones, por medio de educación, leyes y sanciones». (DAVIS: 47)

Ya en el origen de la palabra utopía se presentaba una homofonía, ou-topia (país de ninguna parte) y eu-topia (país de felicidad) y esta ambigüedad ha resistido disímiles intentos de simplificación. El uso y sentidos que le dio Moro a esta palabra fue transformándose con los siglos, TROUSSON (1994) destaca la fusión de una condición de irrealidad y la descripción de la felicidad del Estado moderno. La significación vinculada a una metáfora pseudo-geográfica es la

más recurrente junto con la de «plan de gobierno imaginario, donde todo está reglado perfectamente para la felicidad común» (TROUSSON: 21).

En la segunda mitad del siglo XVIII surge con fuerza el carácter negativo de irrealidad, de imposibilidad. La condición peyorativa del término toma fuerza en las primeras décadas del siglo XIX y se aplicará en particular a los distintos socialismos. Sólo a fines de ese siglo y particularmente a lo largo del XX se presenta un esfuerzo de valorización del término no exento de vaivenes. Trousson señala la importancia de la obra *Ideología y utopía* de Karl Mannheim que entiende como «ideología» las ideas del sistema dominante, de los grupos de poder, ejerciendo una función estática, conservadora, mientras que la utopía representaría el pensamiento de aquellos que dan una respuesta de oposición al sistema vigente. Así la utopía «deviene naturalmente dinámica y progresista, es una esperanza, signo de una mutación nacida del diagnóstico producido acerca de la situación social y económica» (TROUSSON: 23).

La utopía supone la voluntad de construir, en fase con la realidad existente un mundo otro y una historia alternativa, ella se revela esencialmente antropocéntrica en la medida en que como creación humana hace del hombre el dueño de su destino. Ahora bien, qué sucede cuando los medios empleados para lograr ese orden ideal somete a enormes sectores de la población a vejaciones o le impide ejercer su libertad. En *Olimpio Pitango de Monalía* es el Manicomio Tarpeyo el instrumento para preservar el orden ideal, a él van a parar los criminales e incluso los historiadores que habían difamado a los próceres legítimos.

La pena de muerte está abolida. (Pero los extranjeros mal intencionados dicen que algunos grandes criminales suelen caerse por casualidad desde el Manicomio de Tarpeyo al mar: 5500 metros). ... El Manicomio Tarpeyo era el sitio más higiénico de la Nación. Estaba situado en la cresta más alta de la Cordillera Austral, en el borde del abismo. Su creación se debía a algún espíritu práctico. Allá, al pie y al fondo del farallón, rugía sin descanso la mar turbulenta. Sus bramidos se oían desde la cumbre; pero nunca revelaba los secretos del abismo (176-177).

En *Utopía salvaje*, Darcy Ribeiro hace un recorrido por todas las sociedades ideales que coexisten en la inmensidad del Brasil: la Edad de oro representada por las comunidades de las amazonas y de los galibis, la ironía sobre la tierra de Cucaña, hasta la utopía salvaje que deviene en distopía merced al uso de las tecnologías y metodologías de sugestión sofisticadas en las que resuenan *Un mundo feliz* y *1984*, quizás las más importantes, conocidas y perturbadoras distopías del siglo XX.

Ahora el Brasil ha sufrido una enorme transformación es gobernado por el Emperador Impoluto y Próspero Informático. Ellos han diseñado un gobierno binario: con el expreso objetivo de proporcionar a los pueblos excesivamente abundantes, pero declaradamente ineptos para el progreso, un máximo de felicidad personal compatible con un óptimo grado de prosperidad empresarial (136).

La perfección del control sobre los individuos para que todos puedan tener su cuota de Participación Popular y de Movilización Popular está asegurada por la implantación a partir de los diez años de edad, en la muñeca izquierda de un Televisor Ecuménico (TVE) y un Canal Fidibeque (CF). Ambos son controlados «con atención paternal detalladísima» por Próspero. Consideramos pertinente detenernos en una cita extensa de la descripción del CF, para comprender el grado de sofisticación que ha alcanzado el control de la población:

Como un perfecto sistema lleva-y-trae, el CF sirve, además, para llamar la atención del utopiano sobre algún tópico que interese especialmente a Próspero, cosa que él hace apelando a recursos sónicos y electrónicos. Los primeros son vibradores que tanto propician música embriagante o de ritmo salvaje como funcionan de bocina ensordecedora, accionada para llamar la atención del utopiano. Los segundos, sólo utilizados eventualmente cuando se torna indispensable una acción convincente, consisten en descargas eléctricas de intensidad regulable. Estas van desde cosquillas agradabilísimas hasta cargas de anguila eléctrica. A través de este instrumental es como

en Utopía se garantiza la conscripción espontánea y alegre de toda la ciudadanía ...
(141-2)

Otro aspecto de esta sociedad distópica es la aplicación de la *Ley de la Felicidad Senil* por la que mediante la provisión de drogas en forma paulatina a los grupos etarios mayores de setenta se logra un control de la superpoblación. Este control de la población mediante la eliminación con la «hora de la felicidad» provocada por la administración de drogas, adquirió rango constitucional al ser incluida en la Constitución de la República basado en «el principio de que: "A nadie le es lícito vivir inaplazablemente"» (171).

Por la extensión del trabajo no nos detendremos en la descripción de otros elementos que conforman ese mundo distópico. Sí queremos señalar que Ribeiro satura la novela con dichos elementos algunos reconocibles como pertenecientes a otras distopías ya clásicas y otras de total creación suya con fuerte anclaje en la heterogénea cultura brasileña. Es precisamente desde esa heterogeneidad que Ribeiro nos presenta ese mundo alucinatorio, en el que se mezclan las voces de Pitún/Orejón, un soldado negro, Calibán, el cacique de la aldea Galibi, las religiosas blancas una católica y la otra anglicana. Todos ellos relatan una versión diferente del Brasil que en apariencia contradice al de los otros pero que en realidad conforman por su complementariedad una parte insoslayable de la Nación.

Podríamos preguntarnos el porqué de la aparición permanente a lo largo del siglo XX en Latinoamérica de discursos con intencionalidad utópica, aún presentados desde su contracara como lo son las distopías. Muchos de esos textos han circulado y fueron recepcionados con especial interés. Tal vez porque cumplían, desde nuestro punto de vista con lo que Baczkó postula para las utopías o los discursos del utopismo:

... ganan en «realidad» y en «realismo» en la medida en que se inscriben en el campo de las expectativas de una época o de un grupo social, y sobre todo cuando se imponen como ideas-guía e ideas-fuerza que orientan y movilizan las esperanzas y solicitan las energías colectivas. (BACZKO: 120)

Resulta útil volver a considerar a MACÍAS RODRÍGUEZ, quien retoma lo expuesto por Adolfo SÁNCHEZ VÁZQUEZ en su crítica al utopismo y lo analiza desde una perspectiva científica a la que titula: «once tesis no utópicas sobre la utopía». En la quinta tesis Sánchez Vázquez enuncia lo indispensable que son las utopías en el desarrollo histórico de los pueblos más allá de su concreción:

Quinta. «El utopismo es un producto histórico necesario». La determinación de la utopía por el presente y su relación inversa con el desarrollo histórico, hacen de ella un producto imaginario, pero no casual o arbitrario, sino históricamente necesario.(81)
(MACÍAS RODRÍGUEZ: 17)

Pero ante los horrores que se irán sucediendo a lo largo del siglo XX, el idealismo irá siendo desplazado por una visión desilusionada o menos complaciente con la llamada civilización del progreso. De esta manera tanto Holmberg como Ribeiro con una diferencia de setenta años producen obras en las que Latinoamérica pasa de ser la tierra de promisión, a ser el locus de distopías.

Indudablemente estos dos autores siguen contribuyendo desde sus discursos, a que pensemos un porvenir diferente para esta parte del mundo que ha sido considerada durante siglos como el espacio utópico por excelencia. También la fuerza utópica que pervive en sus discursos nos mueve a interrogarnos sobre los reiterados fracasos en las utopías emprendidas por los latinoamericanos durante el siglo XX y lo que es más preocupante aún, la terrible posibilidad de devenir en sociedades distópicas.

Bibliografía

~AINSA, Fernando, *La reconstrucción de la utopía*, Bs As., Del Sol, 1999.

- ~BACZKO, Bronislaw, *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, Bs. As., Nueva Visión, 1999.
- ~DAVIS, J. C., *Utopía y la sociedad ideal. Estudio de la literatura utópica inglesa 1516-1700*, México, FCE, 1985.
- ~FORTUNATTI, Vita, STEIMBERG, Oscar y VOLTA, Luigi (comp.), *Utopías*, Bs. As., Corregidor, 1994.
- ~FORTUNATTI, Vita, STEIMBERG, Oscar (comp.), *El viaje y la utopía*, Bs. As., Atuel, 2001.
- ~FUNES, Patricia, *Salvar la nación. Intelectuales, cultura y política en los años veinte latinoamericanos*, Bs. As., Prometeo, 2006.
- ~HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro, *La utopía de América*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, s/f.
- ~HOLMBERG, Eduardo, *Olimpio Pitango de Monalía*, Bs.As., Ediciones Solar, 1994.
- ~MACÍAS RODRÍGUEZ, Claudia, «Utopía y profecía del Nuevo Mundo en el exilio republicano en México», en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid: 2002. Disponible en Internet: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero20/utopia.html>
- ~MOREAU, Pierre-François, *La utopía. Derecho natural y novela del Estado*, Bs. As., Hachette, s/d.
- ~PASQUARÉ, A., «Del Hispanoamericanismo al Pan-hispanismo. Ideales y realidades en el encuentro de los dos continentes», en *Revista Complutense de Historia de América* Madrid. 26, 2000, pp. 281-306.
- ~PITA GONZÁLEZ, Alexandra, «La discutida identidad latinoamericana: Debates en el Repertorio americano, 1938-1945», en Aimer GRANADOS GARCÍA y Carlos MARICHAL (comp.) *Construcción de las identidades latinoamericanas. Ensayos de historia intelectual (Siglos XIX y XX)*, México, El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 2004.
- ~RIBEIRO, Darcy, *Utopía salvaje. Nostalgia de la inocencia perdida*, Bs. As., Ediciones del Sol, 1995.
- ~RICOEUR, Paul, *Ideología y Utopía*, Barcelona, Gedisa, 1997.
- ~ROMERO, José Luis, *El desarrollo de las ideas en la sociedad argentina del siglo XX*, Nuevo país, s/d.
- ~SARLO, Beatriz, *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930*, Bs.As., Nueva Visión, 1988.
- ~TERÁN, Oscar, *Ideas en el siglo. Intelectuales y cultura en el siglo XX latinoamericano*, Bs.As., Siglo XXI/Fundación OSDE, 2004.
- ~TROUSSON, Raymond, «Utopía y utopismo», en FORTUNATI, Vita (comp.) *et al, Utopías*, Bs. As., Corregidor, 1994.

Notas

¹ Recordemos que esta expresión había aparecido en el periódico *La Prensa* (dic. 21, 1902) y era la reacción ante el bloqueo a Venezuela realizado por países europeos que presionaban el pago de la deuda. Este conflicto originaría la Doctrina Drago.

² Podemos advertir a partir de las perífrasis con las que se refieren a sus utopías las concepciones que subyacen en ellas, por ejemplo Henríquez Ureña la designa como la «patria de la justicia» y Ugarte «síntesis de la verdadera humanidad».

³ Al respecto Davis señala que: «La utopía es una operación de valores, un conjunto de tácticas para mantener el orden social y su perfección ante las deficiencias, por no decir su hostilidad, de la naturaleza y el capricho del hombre. El método del utópico no consiste en que desaparezca la discordia implícita dentro del sistema colectivo, como lo hacen los otros tipos de sociedad ideal, sino en organizar la sociedad y sus instituciones de tal manera que contengan los efectos de la dificultad» (DAVIS: 47).

Paradojas de la condición humana.

La metáfora del viaje en *Heart of Darkness* de Joseph Conrad y *La Vorágine*, de José Eustasio Rivera

Marisel Adriana Somale

Universidad Nacional de Villa María

En el presente trabajo se analizan las metáforas empleadas por Conrad y Rivera referidas al tema del viaje a partir de su organización siguiendo tres planos: conceptual, gramatical y retórico. Mediante la comparación y el contraste se presentan las similitudes estilísticas que caracterizan el arte literario de ambos autores.

Respecto del primer plano, se tiene en cuenta el conjunto de conocimientos que corresponde a experiencias comunes; es decir, el dominio conceptual de los términos metafóricos. El mismo representa los objetos, conceptos y otras entidades que existen en una determinada área de interés junto con las relaciones que se establecen entre ellas. Así, en el tema del viaje no sólo se tiene en cuenta el trayecto desde el punto de partida hasta el de llegada, sino también el transporte, los sujetos que realizan el viaje, el lugar por el cual se desplazan y el recorrido mismo.

Respecto del plano gramatical, se trabaja con la representación de las metáforas a partir de su estructura sintáctica y lexical -construcciones sustantivas y verbos-.

Por último, a partir del plano retórico, se aborda el estudio de la metáfora y su interacción con otras figuras discursivas. Un estudio exhaustivo de la combinación de la metáfora con la totalidad de las manifestaciones retóricas presentes en las obras resultaría inverosímil, por lo cual sólo nos detendremos en el análisis de las más frecuentes y destacadas.

1. Análisis de la metáfora del viaje en *Heart of Darkness*

1.1 Plano conceptual: Se destaca principalmente la asociación del viaje con un descenso; y el medio a través del cual se desplazan los navegantes -el río Congo-, con una enorme serpiente. El título de la obra de Conrad es una metáfora que vincula el corazón con las tinieblas. Esta relación implica una transformación espiritual a la cual el autor accede tras haber recorrido un camino íntimo que lo enfrenta al «horror». El título de la novela se refiere no sólo a la oscuridad de África, sino también a la corrupción de Kurtz, a la crepuscular Londres y a un sinnúmero de tinieblas y oscuridades morales y ontológicas.

Por un lado, la travesía de pesadilla que emprende Marlow está explícitamente asociada al viaje imaginario de Dante en *El Infierno*, la primera parte de *La Divina Comedia*¹. La Estación de la compañía belga en el Congo representa el limbo. La Estación Central simboliza la residencia de los fraudulentos corruptos, y Kurtz, el señor destacado de la compañía, personifica a un traidor de la raza humana -al mismo Lucifer, en cuanto Marlow al llegar a la Estación de Kurtz encuentra una bruma densa que hace recordar a una escena similar en el *Infierno* dantesco.

De esta manera, en *Heart of Darkness* el viaje alude a una bajada al infierno, una experiencia transformadora del ser. Desde el comienzo de la novela, Conrad recurre a conceptos específicos cuyo dominio conceptual se circunscribe a este viaje hacia el corazón de las tinieblas mediante descripciones e imágenes que sugieren una atmósfera infernal. Así, por ejemplo, el uso frecuente de palabras como «sombra», «tinieblas», «oscuridad», constituye intentos deliberados de recordar el viaje de Marlow al Congo belga como una travesía al averno.

Por otro lado, el río Congo, que conducirá a los tripulantes hacia el interior de la selva, se asemeja a «Una inmensa serpiente desenroscada», con la cabeza en el mar, el cuerpo en reposo curvándose a lo largo de un vasto país y la cola perdida en las profundidades del territorio². Este

río, desde el cual parten los marineros, es ominoso, siniestro y fascinante. El animal monstruoso domina un vasto territorio, con su cabeza adentrada al mar, como recibiendo a los marinos que en él ingresan, su cuerpo extendido por toda la región y su cola perdiéndose en las profundidades de la tierra.

El recorrido a través de las diferentes estaciones o «las inmóviles fronteras del foso de la muerte» sugieren las sucesivas etapas de descenso y degradación que Marlow y Kurtz experimentan³. El viaje, entonces, es un recorrido hacia la esencia del propio ser, transitando por un río ominoso. Este río le señala al peregrino un camino arduo, una senda lúgubre. La partida presagia malos augurios, y la llegada a la ciudad de Bruselas, significa enfrentarse a un sepulcro. Las asociaciones señaladas arriba indican claramente que la penosa travesía hacia el centro de las tinieblas se vincula nada menos que con el mal, el pecado inherente a todo ser humano.

1.2 Plano gramatical: Se detallan a continuación las formas de expresión metafóricas más destacadas en *Heart of Darkness* de sólo aquellas figuras que merecen más atención por la recurrencia de su estructura morfo-sintáctica. Las figuras metafóricas se agrupan según el dominio conceptual al cual pertenecen. Sólo analizaremos aquí las construcciones sustantivas.

1.2.1 Construcciones sustantivas

- Punto de partida (Londres): «una *sombra* amenazadora bajo el sol»; «una ciudad *monstruosa*»⁴.
- Ruta (el río Congo): «El río *serpenteante*»; «el río...*fascinante, mortífero...*»; «río *insomne*»; «La mar misma, la *señora* de su existencia» (del marino); «la *boca* del gran río».
- Viajeros (los marinos): «*espíritus* hogareños».
- Transporte: «...*su casa*, -el barco...; *su país...*, el mar».
- Recorrido y experiencia: «el *corazón* de las tinieblas»; «el *punto* de navegación más lejano y el *punto* culminante de mi experiencia»; «la peculiar *negrura* de aquella experiencia», «las *inmóviles fronteras del foso de la muerte*» (las estaciones comerciales); «... *un diablo enfermizo* era el autor de aquel espectáculo» (la Estación Central); «*duro* peregrinar»; «*tenebrosa* región de *sutiles* horrores».

- Punto de llegada (Bruselas): «Bruselas, ciudad *sepulcral*»; «*sepulcro* blanqueado».

Los adjetivos empleados en las diferentes construcciones antes señaladas aportan una atmósfera sombría y siniestra, en medio de la cual el lector es transportado sigilosamente a las diversas etapas de introspección por las que atraviesa el narrador-protagonista.

Con respecto al recorrido y a la experiencia de los exploradores, Conrad también recurre a comparaciones y símiles. De este modo, «cada estación debería ser *como un faro en el camino que ilumine la senda* hacia cosas mejores». La experiencia en la selva congoleña «era *como un duro peregrinar* en medio de vislumbres de pesadilla»; o «remontar aquel río era *como volver a los inicios de la creación*, cuando la vegetación era tumultuosa sobre la tierra y los árboles eran los reyes»⁵.

1.3 Plano retórico: Entre las figuras retóricas que interactúan con expresiones metafóricas se destacan las siguientes:

1.3.1 Sinécdoque: «Tuve la sensación de haber puesto *el pie* en algún tenebroso círculo del infierno»⁶; donde «el pie» representa sinécdoquicamente a Marlow quien personalmente experimenta el descenso al infierno.

Éramos vagabundos en una tierra prehistórica... podíamos vislumbrar paredes de juncos, puntiagudos techos de hierba, un estallido de alaridos, un remolino de *miembros* negros, una multitud de *manos* que palmoteaban, de *pies* que pateaban, de *cuerpos* que se bamboleaban, de *ojos* que giraban bajo el *párpado* pesado e inmóvil de la vegetación⁷.

La fragmentación de los cuerpos representa las almas del purgatorio que esperan el perdón de sus faltas para ascender a los cielos. Entramada junto con esta sucesión sinécdoquica, se encuentra la animización de las almas cuyos «alaridos» estallan en la espesura de la selva.

1.3.2 Antítesis: El contraste entre luz y oscuridad constituye un recurso retórico recurrente en la novela a través del cual Conrad despliega un sinnúmero de imágenes. Aquel lugar distante «el punto culminante de su experiencia» aclara ciertas cuestiones –la de reflexionar sobre sus propios actos– y al mismo tiempo resulta una experiencia oscura y sombría –puesto que Marlow toma conciencia del mal que el hombre es capaz de provocar–.

Era el punto de navegación más lejano y el punto culminante de mi experiencia. En cierto modo *parecía proyectar una especie de luz* sobre todas las cosas... y sobre mis mismos

pensamientos. Fue algo *bastante sombrío*, también..., digno de compasión..., nada extraordinario sin embargo..., *ni tampoco muy claro. No, no muy claro*. Y sin embargo *parecía proyectar una especie de luz*⁸.

1.3.3 Ironía: Hemos referido a la capacidad estilística de Conrad de expresar, a través de la ironía, las diferentes paradojas o contradicciones que caracterizan la obra del hombre. Cuando Conrad se refiere a «la *presencia invisible* de la *corrupción victoriosa*, las tinieblas de la noche impenetrable» está aludiendo a la experiencia de Marlow de haber advertido por un momento el vicio y la degradación que provoca la ambición. El narrador-protagonista también ha percibido el peso de la corrupción, la cual se encuentra allí, acechante, aunque resulte al mismo tiempo invisible.

2. Análisis de la metáfora del viaje en *La Vorágine*⁹

2.1 Plano conceptual: Desde el punto de vista conceptual uno de los aspectos que se destaca en la lectura de *La Vorágine* es un principio que otorga unidad a la obra y que, paradójicamente, se asocia con la idea del caos, el desorden. Las emociones desenfrenadas, el tormento experimentado en la espesura de la selva y las sucesivas experiencias de los personajes que sucumben bajo la fuerza arrolladora de la jungla dan cuenta del infierno circundante. Así, la vorágine es el resultado de la fusión entre el caos reinante y el infierno que implica la imposibilidad de atravesar el umbral que separa la luz de las tinieblas.

Arturo Cova sucumbe en las garras del infierno. Atormentado por sucesivos acontecimientos que escapan a su control y subordinado a inexplicables fuerzas externas, el protagonista de la novela riveriana se encuentra inmerso en un medio caótico. Este infierno es indescifrable, oscuro, ajeno a su lógica. El «hervor dantesco» al cual Rivera alude, permite recuperar la representación del infierno de Dante en la *Divina Comedia*. En esta obra, Dante muestra que «el orden del Infierno está basado en el desorden, el engaño y la falsedad»¹⁰. El «orden desordenado» de Dante está claramente simbolizado en la obra de Rivera. La selva, que es agredida por el hombre hasta extraerle la última gota de caucho, termina por devorarlo a él.

Los dominios conceptuales del viaje se relacionan con la fuga; el camino a recorrer, los llanos y la selva; y la experiencia personal. El viaje que emprende Arturo Cova está motivado por su huida por los llanos colombianos hacia la espesura de la selva. Este anhelo de escapar de la ciudad e internarse en la selva impulsa también a los demás personajes de la novela, quienes ansían encontrar una salida. La figura del umbral es raigal en *La Vorágine* en cuanto la huida implica atravesarlo, aunque, de hecho, el protagonista no logra su cometido¹¹. Las frases «vórtice de la nada», «penoso viaje», «la amenaza de la vorágine», «región de los revuelos» son indicadores del desorden, que no sólo se evidencia en el comportamiento de los personajes, en especial, del protagonista, sino también en el medio circundante: la selva está siendo explotada por los caucheros quienes responden las órdenes de ambiciosos y violentos empresarios. En una atmósfera opresiva, el viaje se transforma en un desplazamiento que resulta fatídico: no es posible escapar de esa «vorágine» asfixiante.

El río cobra vital importancia en el recorrido. Así, la ruta a recorrer resulta un «camino oscuro», un «tormentoso torrente en estrecha gorja», en cuyas «ondas retintas», y tras «peripecias extravagantes», Cova y sus compañeros van internándose en la espesa selva colombiana. Frases como «hálito frío», «sordo zumbido de ramajes en la tormenta»¹², designan la experiencia siniestra de la travesía a través del torbellino verde.

Evidentemente, el viaje que Arturo Cova emprende a raíz de un descuerdo familiar que desencadena su decisión de huir de la civilización, implica un descenso a la oscuridad del alma humana sin posibilidad de retorno para el protagonista.

2.2 Plano gramatical: En *La Vorágine*, como el análisis de la metáfora a instancias del tema del viaje en *Heart of Darkness*, tanto las palabras aisladas como las frases han sido agrupadas con el fin de facilitar al lector un estudio de las construcciones más significativas.

2.2.1 Construcciones sustantivas

- Ruta: El río es una de las rutas recorridas por el protagonista de *La Vorágine*. Rivera otorga rasgos humanos al accidente geográfico, a la vez que recurre a la comparación para describirlo: «Aquel río, sin ondulaciones, sin espumas, era mudo, *téticamente mudo* como el presagio, y daba la impresión de un *camino oscuro* que conducía al *vórtice de la nada*»¹³. Sin duda, el camino en el que Arturo Cova se embarca a instancias de su huida de la ciudad, lleva la impronta de un vaticinio sombrío, que seguramente no conduce a un lugar deseado o promisorio.

- Recorrido y experiencia del protagonista: Los altibajos en el ánimo del personaje principal se comparan con elementos propios de la naturaleza. Así, su humor se asemeja a la acción del mar: «en el fondo de mi ánimo *acontece lo que en las bahías: las mareas suben y bajan con intermitencia*»¹⁴; y su congoja se compara con «la bruma que asciende a las cimas»¹⁵. Las representaciones metafóricas se suceden de manera tal que representan vívidamente la metamorfosis anímica que Arturo Cova experimenta. Los ejemplos abundan: «desperté con el *alma ensombrecida* por la tristeza, huraño y nervioso»:

Por ese tiempo me invadió la misantropía, ensombreciéndome las ideas y descoyuntándome la decisión. En el *sonambulismo de la congoja devoraba mis* propias hieles, inepto, adormilado, como la serpiente que muda escama¹⁶.

En el fragmento anterior se destaca el encadenamiento metafórico que caracteriza la complejidad de los recursos estilísticos de Rivera. Se observa una personificación de la congoja, a instancias de la cual se le agrega la acción metafórica de «devorar mis propias hieles», y la comparación del ensimismamiento del personaje, con la muda silenciosa de las serpientes.

2.2.2 Verbos: La presencia de verbos empleados con sentido metafórico, son significativos. «Dejadme solo, que mi destino *desarrollará su trayectoria*»¹⁷; «Tengo el presentimiento de que *mi senda toca a su fin*»¹⁸; «*Sepulté* en mi ánimo el ardid vengativo, como puede guardarse un alacrán en el seno: a cada instante *se despertaba* para clavarme el aguijón»¹⁹. En este último fragmento se observa, además de las construcciones verbales, el encadenamiento metafórico propio del estilo de Rivera. Cova «sepulta» el deseo de venganza como si ocultara un «alacrán en el seno», arácnido cuyo veneno resulta mortal para la víctima.

2.3 Plano retórico: Un sinnúmero de recursos metafóricos colaboran con la metáfora en la prosa riveriana. Entre las figuras más recurrentes referidas al viaje se encuentran sinécdoque, enumeración y sinestesia. Éstas se combinan con sinécdoque y personificación. «La libertad me desconocía, porque no era libre: tenía un amo, el acreedor; tenía un grillo, la deuda; y me faltaban la ocupación, *el techo y el pan*»²⁰. El hogar y el alimento se encuentran representados de manera sinecdóquica por «el techo y el pan», respectivamente, a la vez que la libertad asume características humanas.

La sinestesia aporta intensidad al pasaje mediante la combinación de imágenes sensoriales: «traquido», «ululante coro», «tropel», «amargo olor a carnes quemadas». La antítesis se hace presente en la exclamación del protagonista, quien se complace con la muerte de sus ilusiones, cuando en realidad, la pesadumbre y el dolor deberían haber tomado posesión de su alma atormentada. El «océano purpúreo» o «incendio», ambas representaciones metafóricas del mal, acechan al protagonista para darle fin a su camino, éste representado sinecdóquicamente por «los pasos». De esta manera, la interacción de figuras discursivas otorga a los diversos enunciados cierta densidad retórica que dan cuenta de la maestría estilística de Rivera.

Mediante la observación cuidadosa de la predicación metafórica en *Heart of Darkness* y en *La Vorágine* se han ofrecido aquí claves interpretativas que permiten no sólo revalorar el estilo literario que caracteriza a Conrad y a Rivera, sino también exaltar la maestría artística de ambos autores, quienes invitan al lector a sumergirse en su experiencia de auto-conocimiento y reflexión sobre la condición humana mediante un recurso estilístico destacado como es la metáfora.

Bibliografía

1. Fuentes de referencia

- ~CONRAD, Joseph, *Heart of Darkness*, England, Penguin Books Limited, 1981.
- *Obras Completas*, Tomo I y II, *El corazón de las tinieblas*, España, 2005. (Estudio preliminar de C.B. Box y traducción de Alberto Laurent).
- ~RIVERA, José Eustasio, *La Vorágine*, prólogo de Susana Zanetti, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 2002.

2. Específica

- ~VALBUENA-BRIONES, A., «El arte de José Eustasio Rivera», *Thesaurus*, Tomo XVII, Núm. 1, 1962, Centro Virtual Cervantes.
- ~CARVAJAL, Gustavo Ramón, «Fatalismo e Infierno en *La Vorágine* y *Satanás*», *Logos, Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, enero-junio, N° 013, Universidad de La Salle, Bogotá, Colombia, 2008, pp. 115-127.
- ~FORERO-VILLEGAS, Yolanda, «José Eustasio Rivera. *La vorágine*», (Reseña) Edición de Montserrat Ordóñez, Madrid, Cátedra, 1990. Universidad de Colorado, Boulder, En www.faculty.virginia.edu/ticobraun/revista/pdf/10/rivera.pdf.
- ~FRANCISCO TORRES, Vicente, «Vida de José Eustasio Rivera», Publicación: *Siempre!* Domingo 23 de mayo de 2004. En www.articlearchives.com/south-america/venezuela/509656-1.html.

3. Instrumental

- ~ARISTÓTELES, *El Arte Poética*, Traducción al castellano de José Goya y Muniain, Madrid, Benito Cano, 1798.
- *Poética*, Traducción, prólogo y notas de Antonio López Eire, epílogo de James Murphy, Madrid, Ediciones Istmo S.A., 2002.
- ~AUGER, Peter, *The Anthem Dictionary of Literary Terms and Theory*, UK, Anthem Press, 2010.
- ~BALDICK, Chris, *The Oxford Dictionary of Literary Terms*, OUP, 2008.
- ~LAKOFF, George and Mark JOHNSON, *Metaphors We Live By*, University of Chicago Press, 1980.
- ~LA SANTA BIBLIA. Traducción de los textos originales. Equipo de revisión: Dr. Antonio G. Lamadrid, Dr. Juan Francisco Hernández, Dr. Evaristo Martín Nieto, Dr. Manuel Sañudo (15 edición). Madrid, Ediciones Paulinas, 1964.
- ~GRUNDFELD, Mihai, «Los marcos en *La vorágine*», Vassar College. Artículo presentado en la Southeast Conference of Foreign Languages and Literatures, 23-25 de febrero de 1989.
- ~HERRERA MOLINA, Luis Carlos, *La vorágine (Edición Crítica a la obra de José Eustasio Rivera)*, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 2005.
- ~NEALE-SILVA, Eduardo, *Horizonte Humano: vida de José Eustasio Rivera*, FCE, 1986.
- ~OLSSON TILLSTRÖM, Johanna, *A Study of Metaphors in the «Heart of Darkness» and their Swedish Translations*. Växjö University, School of Humanities, January 2009.
- ~PORTELLA, Alejandra, «Ulises a Través de Tiempo y el Espacio», en ELGUE MARTÍN, Cristina, *Revista de Culturas y Literaturas Comparadas*, Facultad de Lenguas Universidad Nacional de Córdoba, Del Copista, Córdoba, 2007, vol. 1, pp. 100-104.
- ~RAY, Mohit Kumar, *Joseph Conrad's Heart of Darkness*, Atlantic Publishers and Distributors, India, 2006, pp. 58-59.
- ~STAPE, J.H., *The Cambridge Companion to Joseph Conrad*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- ~THOMAS, Eduardo, «'La Vorágine': El marco narrativo y el retorno del héroe», en *Revista Chilena de Literatura*, Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, vol. 37, abril, 1991, pp. 97-104.

- ~PAYNE, Michael, *Diccionario de Teoría Crítica y Estudios Culturales*, traducción de Patricia Wilson, Buenos Aires, Editorial Paidós, 2002.
- ~QUINN, Edward, *A Dictionary of Literary and Thematic Terms* (2nd ed.), NY, 2006.
- ~RICOEUR, Paul, *La metáfora viva*, Ediciones Cristiandad, 2001.
- ~STEEN, Gerard, «Metaphor and discourse. Towards a linguistic checklist for metaphor analysis», en: Lynne CAMERON and Graham LOW, *Researching and Applying Metaphor*, CUP, 1999, pp. 81-104.
- ~ZONANA, Víctor Gustavo, *Metáfora y Simbolización Literaria en la Poética y la Poesía de los Movimientos Hispanoamericanos de Vanguardia: 'Altazor' (1931) de Vicente Huidobro*, Mendoza, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, 1994.

Notas

¹ La *Divina Comedia* de Dante Alighieri comprende tres partes: El Infierno, el Purgatorio y el Paraíso. En RAY, Mohit Kumar, *Joseph Conrad's Heart of Darkness*, India, Atlantic Publishers and Distributors, 2006, p. 58.

² En adelante, las citas de *Heart of Darkness* serán indicadas con la abreviatura *HD*. Por razones de espacio, se han citado las páginas de sólo algunos ejemplos. *HD*, p. 44.

³ *HD*, p. 56.

⁴ *HD*, p. 41. Cursivas mías. Por razones de espacio, se han citado las páginas de sólo algunos ejemplos.

⁵ *HD*, p. 72.

⁶ *HD*, p. 53.

⁷ *HD*, p. 74.

⁸ *HD*, p. 43.

⁹ En adelante, las citas de *La Vorágine* serán indicadas con la abreviatura *LV*. Por razones de espacio, se han citado las páginas de sólo algunos ejemplos.

¹⁰ ALIGHIERI, Dante. *Divina Comedia*. Madrid, El Mundo, 1999, p. 75.

¹¹ Se refiere al cronotopo del crítico ruso Mijail Bajtín, quien describe la figura del umbral como caracterizada por un valor intenso, propio del viraje decisivo en una vida. En BAJTÍN, Mijaíl. *Estética y teoría de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.

¹² *LV*, p. 340.

¹³ *LV*, p. 153.

¹⁴ *LV*, p. 92.

¹⁵ *Ibid.*, p. 92.

¹⁶ *LV*, p. 154.

¹⁷ *LV.*, p. 194.

¹⁸ *LV.*, p. 340.

¹⁹ *LV.*, p. 115.

²⁰ *LV.*, p. 239.

Diálogos de muertos: las *Intercenales* y el *Momus* de L. B. Alberti

Mariana Sverlij

UBA/ CONICET

Dentro del amplio marco bibliográfico sobre la obra albertiana es recurrente la aceptación de dos grupos de textos diferenciados en la producción de L. B. Alberti, en donde aparecen mundos de sentidos enfrentados que alientan una visión pesimista y una optimista del hombre y su entorno vital. Destacan, en este sentido, los estudios pioneros de Eugenio GARIN (1973) y Aluffi BEGLIOMINI (1972) en donde se analizan estas dos vertientes del pensamiento albertiano como aspectos distintos de una misma mentalidad, no susceptibles de enmarcarse dentro de una «evolución» cronológica. En un nivel más general, esta manifestación de pensamientos contradictorios puede pensarse como parte de un período histórico cultural, el Renacimiento, atravesado por conflictividades y tensiones históricas y estéticas. En este sentido, a los pioneros estudios de BURKHARDT (1860: 2004), que ha leído al Renacimiento como el emerger luminoso de una conciencia moderna tras la oscuridad de los siglos medievales, se agregan y contraponen los de A. Warburg (2005), quien da cuenta de las alianzas contradictorias del período entre lo antiguo y lo moderno, lo pagano y lo cristiano, lo racional y lo mágico. Entre nosotros, Burucúa y Ciordia (2004) han sostenido la necesidad de desmitificar la idea de una armonía global del Renacimiento, solo atendible para el clasicismo de algunas obras del siglo XVI. Montalto (1998), en esta dirección, se detiene en los aspectos nocturnos y melancólicos del período, analizando la *litteratorum infelicitas* en el pensamiento humanista. Necesario también es mencionar a Bouwsma (2001), quien describe cómo a la insaciable búsqueda de novedad que caracterizó a este período y al encuentro efectivo de nuevas tierras y teorías, sucedió una no menos fuerte búsqueda de certezas: fascinación y angustia se presentan como dos caras de una misma realidad.

En el presente trabajo nos proponemos analizar aquella parte de la producción albertiana en donde prima una visión negativa sobre el hombre y su entorno vital. Para ello abordaremos los diálogos de muertos que se escenifican tanto en *Momo o del Príncipe* como en las *Intercenales*. En ambos casos, la visión desde la muerte supone, en primer lugar, el descorrer los velos con que el hombre, en vida, afronta su realidad.

Defunctus y Cynicus: La comedia humana

La primera recopilación de las *Intercenales*, hecha circular por Garin, parece remontarse a un original albertiano cercano al año 1441. Esta obra de Alberti escrita y reescrita en un largo período de tiempo se compone de pequeñas narraciones, fábulas y diálogos, alguno de los cuales (como *Defunctus* y *Naufragus*) circulan también de forma independiente. Esta obra albertiana es el anverso de sus tratados sobre arte. Lejos de ofrecer un sistema de ideas cerrado, circulan en ella distintas tradiciones filosóficas y corrientes de pensamiento que elaboran una visión compleja de la *stultitia* humana. Al decir de BACCHELLI Y D'ASCIA (2003: XXVIII),

Alberti poteva trovare modelli di un tal genere di prosa in Plutarco (*Questioni conviviali*), Aulo Gellio, Macrobio, ma anche in un autore medievale come Giovanni di Salisbury e in un humanista a lui contemporaneo come Poggio Bracciolini.

Lejos de la dimensión oratoria y pública de la tradición ciceroniana, Alberti defiende la ingeniosidad de sus «invenzioni» y su humorismo. La oscilación de estilos, tonos y géneros, ajena a cualquier sentido de decoro, acompañan una visión descarnada del «gran teatro humano» que desmiente el ideal civilizatorio que Alberti intenta construir en su tratado de arquitectura. Por el contrario, estas páginas albertianas leen paródica y corrosivamente este ideal.

Un singular ejemplo de esta lectura corrosiva lo ofrecen *Defunctus* (ALBERTI, 2003: 355-440) y *Cynicus* (ALBERTI, 2003: 262-285)¹, ambos influidos por la ultratumba secularizada de Luciano de Samosata. *Defunctus* forma parte del primer grupo de *Intercenales*, escritas entre los años 1428 y 1434 y posteriormente revisadas. En esta *Intercenal* Alberti ataca los pilares mismos del orden ciudadano, haciendo de ellos meras ilusiones de las que se despierta con la experiencia de la muerte.

Defunctus («El difunto») escenifica un diálogo entre los muertos Neofrono y Politropo, que se encuentran en los infiernos. En lo esencial, el difunto Neofrono relata a Politropo cómo, luego de su muerte, se dispuso a contemplar su propio velorio desde el techo de una casa vecina. Allí advirtió los engaños de su mujer, la alegría de sus hijos, libres del peso que su padre significaba, la traición de sus criados y el robo que sus parientes hicieron de sus bienes. Neofrono concluye con un elogio de la muerte, que se apoya en los discursos sobre la miseria humana de larga tradición tanto en la literatura de los *contemptores mundi* cuanto en los escritos clásicos antiguos y que encuentran su contraparte en los tratados del *Quattrocento* italiano sobre la dignidad humana². Neofrono no duda en escoger la tesis de la miseria de la vida del hombre: «Generosos han sido, oh dioses, con aquellos a los que les concedieron la muerte antes de conocer todas las miserias de la vida» (430)³.

La muerte, en el discurso de Neofrono, inaugura una inédita libertad, librando al hombre de la «cárcel del cuerpo» (*carcere corpis*), pero, fundamentalmente, proporcionándole una visión «clara» de la «verdad» (*veritatis tam claram*). En este sentido, el pasaje de la vida a la muerte supone un reencuentro fundamental: el del hombre con su propia vida. Atravesado por la experiencia de la muerte, el hombre adquiere, por vez primera, conciencia de sí y de la arquitectura del mundo en que ha vivido. De ahí que coloque a Neofrono ante el descubrimiento de la verdadera versión de su realidad y, en ese mismo acto, el edificio de ciudadano virtuoso que había construido comience a desmoronarse. Caído el edificio, cae también la ciudad que lo albergaba, en la medida en que la revelación excede el ámbito de lo individual. En efecto, desde la visión «superior y extrañada» (BACCHELLI Y D'ASCIA, 2003: 351) de la muerte, el hombre adquiere un conocimiento lúcido también de la condición humana: «...sólo ahora, luego de muerto, me doy cuenta de que hemos vivido una vida totalmente absurda, y no menos que los otros» (360)⁴, advierte Neofrono.

Desde la óptica del difunto, la vida, gobernada por los afectos, y no por la razón, presenta un carácter absurdo. Pero también, y acaso fundamentalmente, el carácter absurdo de la experiencia vital proviene del carácter de ficción (cómica y a la vez trágica) que envuelve la trama humana. La muerte para Neofrono significa, entonces, en primer lugar, una liberación de la comedia humana. Envuelta en ella, su mujer puede representar el papel de esposa dolida: «Como ves, la mujer recitó su comedia...quién hubiese dicho que fuese capaz de esparcir sus lágrimas y de imitar con tanta naturalidad un dolor puramente simulado» (372)⁵. La mujer del difunto, a su vez, se acopla a una larga lista de personajes que en la obra de Alberti apelan a las máscaras, la duplicidad o la proteica transformación de rostros e intenciones.

La simulación, en efecto, es también el atributo principal de Momo, el dios que da nombre a la opera latina albertiana *Momo o del Príncipe*. El dios del sarcasmo, exiliado en la tierra tras haber sido expulsado del cielo, aprende entre los hombres el arte de fingir.

Y en verdad hace falta relacionarse con los seres humanos si quiere acostumbrarse uno a todas las astucias, los engaños y los fraudes (...) de este duro exilio hay una cosa que me ha venido bien: haber aprendido maravillosamente a ser sagaz y astuto, a saber disimular y fingir cualquier cosa y a poner en mi rostro cuantas caras quiera, pudiendo urdir cualquier embuste y maldad⁶ (ALBERTI, 2003: 60/ [ed. JARAUTA, 2002: 40]).

Ya desde un comienzo, con la creación del mundo a manos de Júpiter, se nos advertía que el arte de la simulación era un atributo que la diosa Fraude había puesto a disposición del mundo. El aporte de la diosa a la creación consistía en «dar a las mujeres el arte de fingir y disimular las risas y las lágrimas» (ALBERTI, 2003: 16/ [ed. JARAUTA, 2002: 16]).⁷ La *Intercenal Defunctus* lleva

implícito el atributo de la diosa, haciéndolo parte insoslayable del libreto que los distintos personajes recitan. De allí que Neofrono pueda decir «entre los hombres la virtud es la toga de la infamia y del delito el velo» (386)⁸. La muerte arranca el velo. Desnuda la trama que envuelve la comedia humana.

Luciano de Samosata, en este sentido, se revela como una de las fuentes de Leon Battista Alberti, quien, desatento al denominado «humanismo civil» de una generación anterior, se refugia en la tradición griega del samosatense para cuestionar los valores de la emergente civilización. En «Diálogos de muertos» Luciano reproduce la necesaria desnudez que supone la muerte, que despoja de los mantos y ornatos que cubren la estancia terrena de los hombres. En efecto, en uno de estos diálogos, Caronte, preocupado por la pequeñez de su barca, dice a Hermes que pida a los muertos que se despojen de todo lo que traen. Hermes indica a Carmoleo: «despójate de la hermosura de los labios con sus besos, de la espesa cabellera, del color de las mejillas y de toda la piel...» (1988: 76) Al tirano Lampico, que ya ha arrojado sus riquezas, pide que se despoje «También [de] la crueldad y la locura y la insolencia y la cólera» (77). Y a Cratón

...deja las riquezas... y los placeres, no traigas las pompas funerarias, ni las dignidades de los antepasados; olvida el linaje y la gloria, y los elogios públicos que te dedicaron algunas ciudades, y las inscripciones de las estatuas; ni digas que levantaron un enorme sepulcro en tu honor, porque esas cosas pesan aún en el recuerdo (*Ibíd.*)

Los muertos que atraviesan la escena albertiana no son impelidos a abandonar la piel o la crueldad, sino a asumir la propia y la ajena. Esto es, a abandonar las máscaras. La muerte como revelación de la verdadera identidad, despojada de ornatos y máscaras, es el tema central de otra *Intercenal* albertiana, *Cynicus*. En ella, el personaje del cínico actúa como abogado y crítico satírico del juicio universal a cuyo cargo se encuentra Febo. Ante el tribunal, su actuación consiste en señalar las falencias del orden social mediante la crítica de sus actores principales, cuyas almas se presentan en el juicio. Al decir del cínico, los sacerdotes, carentes de toda atadura moral y religiosa, simulan devoción y virtud, los jueces patrocinan el odio y la persecución de los ciudadanos, los filósofos ocupan su tiempo en rivalizar entre sí. En este sentido, si Neofrono pone en jaque el ideal de ciudadano virtuoso (padre, patrón y marido), en *Cynicus* se pone en entredicho el ideal de estratificación ciudadana. Cada uno de los pilares del orden social resulta desmoronado: magistrados, oradores, letrados, filósofos, clérigos y gobernantes⁹ no son más que actores de la inefable comedia humana.

Emerge de lo antes dicho una pregunta, ¿quién puede denunciar las falencias del orden social? El muerto, el vagabundo, el cínico, el exiliado parecen constituirse en aquellos personajes que traen a escena, por su propio apartamiento o extrañamiento respecto al tejido social, una visión lúcida de la comedia humana, constituyéndose en antecedentes relevantes de la visión erasmiana de la *stultitia* de los hombres. Alberti, como señala BORSI (1996), evidencia una fractura entre cultura y realidad. En este sentido, pareciera formar parte de la «tesis albertiana» la necesidad de dejar de «permanecer», de estar en el centro de la trama, para juzgar con lucidez las grietas de una existencia fundada en lo ilusorio. Un joven Alberti semeja entreverlo en *De la Comodidad e incomodidad de las letras*, al argumentar que la labor del literato debe desarrollarse en el marco de un ascetismo estoico: lo suficientemente lejos de la realidad para poder comprenderla en su mutabilidad y opacidad. En los años sucesivos, en la obra albertiana el estoicismo va a tomar, sin embargo, las marcas del cinismo: a la figura del literato, pálido y triste, apartado en su estudio, consumido por la vigilia y la ansiedad, se acoplan las versiones satíricas del cínico, del vagabundo y del muerto.

Momus: Caronte y Gelasto

En *Momus sive de Principe*, Júpiter crea el mundo, pero éste pronto se revela una obra fallida que debe ser reformada o destruida. Momo avala esta visión. Expulsado del cielo hace un recorrido por los distintos tipos de vida humana: los filósofos, lejos de ser los gobernantes ideales de la república, como en el texto platónico, circulan como blancos de mofa y crítica. La opacidad

de sus discursos revela pronto un trasfondo vacuo, incapaz de intervenir y modificar las contradicciones de la realidad. No es mejor la vida del rey, del soldado o del mercader, todas regidas por la preocupación de conservar y extender el patrimonio y el poder. Momo, en consecuencia, escoge como modelo de buen y feliz vivir el del vagabundo, despojado de bienes y de preocupaciones, pues nada hay que pueda perder.

Hacia el final de la narración, Momo ha sido castrado y arrojado al océano. Dos personajes, que vienen de las regiones de la muerte, asumen su protagonismo: el barquero Caronte y el filósofo Gelasto. Su breve trascurso en tierra los lleva a una desesperanzada conclusión: mejor es volver a los infiernos. Ahora son ellos quienes plantean los dilemas de la creación. Su visión se funde con la de los difuntos de la *Intercenal* albertiana: el mundo humano es una ficción, que sólo una lectura atenta puede en ocasiones desentrañar.

A las teorías filosóficas de Gelasto (plenas de abstracciones y sutilezas del lenguaje) respecto del origen de la creación del mundo humano, Caronte responde con un relato que ha escuchado de la boca de un pintor. El Creador –según este relato– fabricó varios ejemplares humanos y les aconsejó seguir el camino que conducía a un palacio donde hallarían todo lo que necesitasen. Muchos ejemplares humanos, sin embargo, se desviaron de este camino central, convirtiéndose por ello en seres monstruosos. Volvieron con sus semejantes, pero fueron expulsados a causa de su terrorífico aspecto. Por esta razón se cubrieron con barro, portando desde entonces máscaras semejantes al rostro de los demás. Según esta historia,

Este recurso de enmascararse ha llegado a ser tan común que hay que mirar atentamente a través de los agujeros de la máscara superpuesta para distinguir las caras falsas de las verdaderas, sólo así son visibles los diferentes rasgos monstruosos. Estas máscaras, llamadas ‘ficciones’, duran hasta que llegan a las aguas del Aqueronte, porque entrando en el río el vapor las disuelve; ésta es la razón por la que ninguno ha pasado a la otra orilla sin perder la máscara y ser descubierto¹⁰ (ALBERTI, 2003: 310/ [ed. JARAUTA, 2002: 175-176]).

En el relato de Caronte, la premisa de un camino recto que hay que seguir y las tentaciones que representan posibles desvíos de este camino central introducen un tono moralizante. Se trata de una propuesta binaria, representada en la disyuntiva de optar por un camino correcto, asociado al bien, frente a otro que conduce a la perdición, tal como había sido mentado por Lactancio en sus *Divinae Institutiones*¹¹. El relato envía también a la *República* de Platón, y en particular, al mito de Er. Pues luego de la actuación en tierra se halla el vapor del agua, que borra las máscaras. En este sentido, la evocación de Caronte recurre a una noción de justicia final, vinculada a la revelación de la identidad verdadera. Sin embargo, el acento recae en el triunfo de los enmascarados en tierra, escenificado en la confusión de rostros. La secuencia de dos vías opuestas, desde este punto de vista, pierde nitidez, como lo pierde la frontera que separa el bien del mal o, al menos, las individualidades que encarnan una u otra ética.

Las contradicciones de la obra albertiana

Alberti, nacido en el exilio genovés como hijo natural, parece discurrir sobre un mundo que ha perdido su encanto. La fortuna y el propio hombre han delineado un orden frágil, con certezas escasas. Las *Intercenales* vuelven una y otra vez sobre el tema de la inestable fortuna. Así, el libro primero tiene para el autor como objetivo el de «familiarizarse...con las varias vicisitudes de la fortuna»¹² (2). O, en *Pupulus*, se advierte que ésta es «enemiga de los justos»¹³ (12). Pero la acción del hombre no es mejor que la de la diosa fortuita. En el relato de Caronte son las pasiones del hombre las que constituyen su propia ruina. Júpiter, en *Momo*, de un modo similar, ante el debate sobre la reforma o la revolución del mundo, advierte que *pestis est homo hominis*. El difunto Neofrono llega a una conclusión similar «Es el propio hombre quien constituye el mayor peligro para su prójimo» (394)¹⁴. Ha señalado Agnes HELLER (1994: 120) que este «desencanto» albertiano, traducido en la visión de un mundo desquiciado, sin justicia, valentía ni honor, no

implica, sin embargo, una invitación al aislamiento. El hombre debe participar en la vida pública, una vez que se ha desprendido de las ilusiones.

En este sentido, es menester recordar que las escenas en que la muerte cobra vida son abordadas desde el género del diálogo. Esto supone la incorporación de dos puntos de vista. En efecto, los difuntos Neofrono y Politropo no comparten un parecer común. Y en este sentido el diálogo, por momentos, asume la forma de un debate. El difunto Politropo va a ser el encargado, desde esa misma visión extrañada de la muerte, de hacer una defensa de la dignidad humana:

Reflexiona si, por caso, no sea mucho más feliz y beato quien haya superado con su razón práctica el arbitrio de la fortuna y con la paciencia las asperezas del destino, o quien haya subordinado a un orden racional los estímulos de los sentidos y de los apetitos. En cuanto a mí, si los dioses lo permiten, mi mayor deseo no es otro que volver a tener mi viejo cuerpo: dentro de aquella excelente materia de lucha, aquella magnífica conexión de miembros, estaré contento de poner a prueba mis capacidades, con mucho más ardor que antes, para conseguir la vida beata. (430)¹⁵

Hércules, también, frente a Momo, defiende la causa de los hombres (*mortalium causam*). Los *virii docti*, educados en *gymnasiis bibliothecisque* disciernen el contenido de la justicia con sus *evigilatis et bene diductis rationibus*; su discurso es el del humanismo cívico, el del hombre que construye y es construido por la república y que se vale para ello de *studio, diligentia, opera, labore*. Es, en cierto modo, el sueño republicano que había conocido Florencia (a la que Alberti vuelve, como parte del séquito de Eugenio IV, en 1434) en la aurora del siglo XV con los cancilleres humanistas Coluccio Salutati y Leonardo Bruni. Momo, en contraposición al discurso herculiano, deja entrever la necesidad de rehacer un mundo donde los hombres son míseros y súbditos del gobierno de la locura. Desde esta posición, el debate entre ambas deidades ha sido leído como una contienda entre humanismo y anti-humanismo, dignidad e indignidad humana.¹⁶

En los diálogos de muertos, como advertimos, prima la denuncia de la miseria humana: «prefiero estar acá abajo en los infiernos y gozar de esta libertad maravillosa y divina que compartir en tierra todas las desventuras y miserias en que están inmersos los mortales»¹⁷ (436), dice Neofrono. Su compañero Politropo no desmiente el carácter tempestuoso de la vida humana, pero aprecia la lucha que ella significa. En el marco de una *humanitas* atravesada por afectos contradictorios se erige la posibilidad del hombre de elegir.

Como advertíamos al principio, la confrontación de puntos de vista recorre la obra albertiana, que se bifurca en pensamientos dispares. Garin ha sostenido que esta bifurcación se manifiesta en el abordaje de distintas problemáticas o disciplinas. Es así como en los tratados de arte de Alberti, según el teórico italiano, se vislumbra «il tentativo di raggiungere una soluzione positiva delle contraddizione della realtà» (1973: 266). Finalmente, y en esta dirección, podemos aventurar que no sólo la obra de Alberti se bifurca entre sus escritos sobre arte y aquellos, como *Momus* o las *Intercenales*, en donde prima el absurdo carácter de la existencia. A unos y otros Alberti traspone una lucha continua entre orden y caos, realidad e ilusión, razón y sin razón.

Bibliografía

- ~ALBERTI, Leon Battista, *Momus*, ed. V. Brown and Sarah Knight, London, The I Tatti Renaissance Library, 2003.
- *Momo o del príncipe*, ed. F. Jarauta, Valencia, Consejo General de Arquitectura Técnica de España, 2002.
- *Intercenales*, ed. F. Bacchelli e L. D' Ascia, Bologna, Pendragon, 2003.
- ~Begliomini, Lorenza, «Note sull' opera dell' Alberti: Il *Momus* e il *De Re Aedificatoria*», *Rinascimento*, XII, 1972, pp. 267-283.
- ~Bouwsma, William, *El otoño del Renacimiento*, Barcelona, Crítica, 2001.
- ~Burucúa, José, E., y Ciordia, Martín, J., (comp.), *El Renacimiento italiano. Una nueva incursión en sus fuentes e ideas*, Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri, 2004.
- ~De Samósata, Luciano, *Diálogos*, Barcelona, Planeta, 1988.

- ~DIÓGENES LAERCIO, *Vida, opiniones y sentencias de los filósofos más ilustres*, tr. J. Ortíz y Sanz, Madrid, Librería de Perlado, Páez y CA, 1904.
- ~GARIN, Eugenio, «La letteratura degli umanisti», capitulo sexto, VI-IX, en *Storia della Letteratura Italiana. Volume terzo: Il Quattrocento e l'Ariosto* (direttori: Emilio Cecchi Natalino Sapegno), Milano, Garzanti, 1973, pp. 257-279.
- ~MONTALTO, Marcello, *SII GRANDE E INFELICE. Litteratorum infelicitas, miseria humanae conditionis nel pensiero umanistico (1416-1527)*, Venezia, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 1998.
- ~RINALDI, Rinaldo, «*Melancholia christiana*» *Studi sulle fonti di Leon Battista Alberti*, Firenze, Olschki, 2002.
- ~SIMONCINI, Stefano, «L'avventura di Momo nel Rinascimento. Il nume della critica tra Leon Battista Alberti e Giordano Bruno», *Rinascimento*, XXXVIII, 1998, pp. 405-454.

Notas

¹ Las citas en español de las *Intercenales* efectuadas en este trabajo son traducciones propias y se basan en la edición bilingüe (latín-italiano) al cuidado de F. Bacchelli y L. D' Ascia. Colocaremos entre paréntesis al lado de la cita el número de página de la versión latina, que reproducimos en la nota al pie.

² Es Petrarca quien plantea primeramente en el nuevo horizonte la pregunta sobre la dignidad y la miseria humanas. En «De la Tristeza y de la miseria del hombre», incluido en *De los remedios contra próspera y adversa Fortuna*, Razón reconoce que «es muy grande y de muchas maneras la miseria de la condición humana», no obstante ello, dice a Dolor «si miras también por otra parte, muchas cosas verás que la hacen alegre y bienaventurada» (PETRARCA, 1978: 460). El siglo XV continuará y acentuará esta indagación sobre la dignidad humana. Entre los alegatos contra las tesis sobre la miseria del hombre, se destaca, ante todo, el de Gianozzo MANETTI, quien en *De dignitate et excellentia humana* (1452) se propone refutar las tesis de Inocencio III. Encontramos esta alabanza de la virtud humana también en *De Nobilitate* (1440) de Poggio BRACCIOLINI y, fundamentalmente, en la famosa y posteriormente titulada *Oratio de Dignitate hominis* (1494) de Pico della MIRANDOLA. En el *Momo* de Alberti, como señalaremos más adelante, Hércules va a ser quien sostenga, enfrentándose al dios del sarcasmo, el discurso de la humana dignidad.

³ «Equidem in eum propitii fuistis, superi, cui vestra pietate concessum est, ut diem ante obiret suum, quam omnes etatis miseriae norit».

⁴ «Nunc enim defunctus primum conspexi cum ceteros, tum etiam ipsum me summa semper in insania fuisse constitutum».

⁵ «At enim sic, ut vides, ridicule res uxoris acta est...quis hanc ipsam fraudulentissimam feminam censeat has fictas posse lachrimas depromere, aut hos tam simulatos dolores adeo verisimiles imitari?».

⁶ «Et profecto hic apud homines versari oportet, si quid ad dolum et fraudem velis astu perfidiaque callere (...) Atqui hoc mihi ex acerbo exilio obtigisse voluptati est, quod vafre et gnaviter versipellem atque tergiversatorem praebere me simulando ac dissimulando perdoctus peritissimusque evaserim».

⁷ «artesque fingendi risumque lacrimasque».

⁸ «Ergo virtus apud mortales toga sceleris et flagitii velum est?».

⁹ Leemos en *Vida de los filósofos más ilustres* de Diógenes Laercio, a propósito de Diógenes de Sínope: «Admirábase de los gramáticos que 'escudriñan los trabajos de Ulises é ignoran los propios'. También de los músicos que 'acordando las cuerdas de su lira, tienen desacordes las costumbres del ánimo'. De los matemáticos, 'porque mirando al sol y á la luna no ven las cosas que tienen a los pies'. De los oradores, 'porque procuran decir lo justo, mas no procuran hacerlo'. De los avaros, 'porque vituperan de palabra el dinero, y lo aman sobremanera'. Reprendía á 'los que alaban á los justos porque desprecian el dinero, pero imitan á los adinerados'. Se conmovía 'de los que ofrecen sacrificios á los dioses por la salud, y en los sacrificios mismos hubiese banquetes, que les son contrarios'». (Diógenes Laercio, 1904: 331-332).

¹⁰ «Ea de re, comperto consimili quo compacti essent luto, fictas et aliorum vultibus compares sibi superinduisse personas, et crevisse hoc personarum hominum artificium usu quo ad paene a veris secernas fictos vultus ni forte accuratius ipsa per foramina obductae personae introspereris: illinc enim contemplantibus varias solere occurrere monstri facies»

¹¹ En el relato de Caronte, a semejanza de lo que expone Lactancio, el camino correcto es también el que entraña mayor dificultad. Respecto de las fuentes cristianas del Momus y, en particular, Lactancio, ver: (Rinaldo RINALDI, 2002: 141-188).

¹² «Eam ob rem hic primus liber intercenalium admonet, uti ab ineunte etate quibusque casibus fortune sit assuefaciendum...».

¹³ «Rectis viris fortunam semper esse adversam...».

¹⁴ «Verum et homines ipsi hominibus multo perniciosissimi sunt».

¹⁵ «Vide ne ille felicior ac beator longe sit, qui fortune temeritatem consilio et prudentia fregerit, qui acerbiter tolerancia et patientia superarit, quive sensus et appetituum stimulus ratione et ordine temperarit. Mihi quidem, ubi superum beneficio liceat, nihil eque imprimis dari opto quam, ut pristinum corpus reintegrem. Nam in ea preclarissima certandi materia, in illa ipsa pulcherrima et ornatissima compage membrorum iuvabit multo quam antehac egerim ardentius experiri, quid egregie valeam ad ultimam gloriam et felicitatem pulcherrime comparandam».

¹⁶ Ver: SIMONCINI, S.: «L' avventura di Momo nel Rinascimento...», *op. cit.*; SCOTT BLANCHARD, W., *Scholars'Bedlam, Mennipean Satire in the Renaissance*, London-Toronto, 1995; KLEIN, R., *Un aspect de l'herméneutique à l'âge de l'humanisme classique: le thème du fou et l'ironie humaniste*, «Archivo di filosofia», 1963/3 [Umanesimo e ermeneutica], pp. 11-25.

¹⁷ «Mihi quidem isthac mirifica et divina cum libertate apud inferos esse prestat, quam apud superos illis cum erumnis et miseris, quibus mortales immersi sunt».

Clarice Lispector e «Onde estivestes de noite»: uma tentativa de relativização dos gêneros

Santo Gabriel Vaccaro*

Universidade Federal da Fronteira Sul / Universidade Federal de Santa Catarina

Las divisiones dicotómicas entre géneros, férreas, imperturbables, inamovibles, no configuran deidades en la escritura fragmentaria, ambigua y, sobretudo, innovadora de Clarice Lispector. Esta escritora, nacida en Ucrania en 1920 y que a los dos meses de edad se radicó con su familia en Pernambuco, puede ser considerada como la mujer que cambió la cara de una literatura brasileira que, en general, descansaba en visiones regionalistas que abarcaban con sus personajes las realidades sociales del país en aquellos tiempos. Clarice, con su textualidad existencial, con su escritura interior es la *diferente* entre tantos otros, es la que dice lo que muchos prefieren callar o no saben decir. En este sentido, el primer romance de Clarice Lispector, de 1944, *Perto do coração selvagem*¹, llamó la atención de la crítica «pela novidade que a densidade psicológica, a maneira descontínua de narrar e a força poética de esse romance representaram no panorama da ficção brasileira, então profundamente marcado pelo documentarismo social da década de trinta» (NUNES, 1995: 11).

Algunos años después, en 1955, el escritor Fernando Sabino refiriéndose a los cuentos aún no publicados de la escritora y que formarían parte posteriormente del libro *Lazos de família* (1960), escribe a Clarice diciendo que ella creó «oito contos como ninguém nem longinquamente conseguiu fazer no Brasil» y que «está escrevendo como ninguém [...] dizendo o que ninguém ousou dizer» (*apud* GOTLIB, 1995: 299). En este mismo sentido, Montero (*apud* LISPECTOR, 2009: 13) afirma que: «Desde Laços de família, ela [Lispector] apresenta uma nova narrativa dissolvendo os esquemas naturalistas, segundo os quais um conto seria uma história com inicio, meio e fim».

El periodista Paulo Francis también señala esa peculiaridad de Clarice que la depositaba en una vereda diversa a la transitada por los escritores en las décadas de cincuenta o sesenta. Período este, en el que el realismo socialista de la época colisionaba con el carácter moderno de la escritora, situación que ocasionaba el aprecio de algunos sectores de la sociedad brasileira del momento, pero también la mirada escéptica de otros. Así, Francis (*apud* GOTLIB, 1995: 310) señala sobre Clarice que la escritora: «Tinha fama, sim, mas entre intelectuais e escritores. Os editores a evitavam, como a praga».

Y así como Clarice propone un nuevo género textual, una escritura fragmentada, imprecisa e incierta que diverge de las letras de varios de sus contemporáneos, también propone un nuevo tipo de género cuando delimita la sexualidad de sus personajes. Un género que ya no es el específicamente literario y que consigue transponer las restricciones del universo varonil, esos límites que sutilmente ya son denunciados en la escritura clariciana de juventud. En el texto «Eu e Jimmy» (LISPECTOR *apud* GOTLIB, 1995: 159), por ejemplo, los extremos acostumbrados masculino-femenino se aprecian con nitidez y profunda crítica:

Desde pequena tinha visto e sentido a predominância das idéias dos homens sobre as mulheres. Mamãe antes de se casar, segundo tia Emilia, era um foguete, uma ruiva tempestuosa, com pensamentos próprios sobre liberdade e igualdade das mulheres. Mas veio papai, muito sério e alto, com pensamentos próprios também sobre... liberdade e igualdade das mulheres. O mal foi a coincidência da matéria. Houve um choque. E hoje mamãe cose e borda e canta ao piano e faz bolinhos aos sábados, tudo pontualmente e com alegria. Tem idéias próprias, mas se resumem numa: a mulher deve

sempre seguir o marido, como a parte acessória segue a essencial (a comparação é minha, resultado das aulas do curso de direito).

La burla y el sarcasmo² con que son colocados los papeles masculinos y femeninos en «Eu e Jimmy» condenan esa visión enfrentada de los sexos y anuncian, desde una escritura terrorista, el desarrollo de una perspectiva de desintegración de extremos, de disolución de antagonismos, sea por la fusión de los mismos, sea por la posibilidad de situarse en ambos polos (el opresor y el oprimido, el dirigente y el dirigido) con relativa facilidad³. Y es justamente con Ele-ela, personaje principal del cuento «Onde estivestes de noite» (del libro del mismo nombre de 1974), donde parece ser alcanzado el apogeo de su escritura en la anulación de lo masculino y de lo femenino, no como una inversión de lo «accesorio» y de lo «principal», sino como una fusión, una amalgama de las singularidades de los supuestos polos. Y esta alianza culmina en una nueva sexualidad, en una estirpe original, en una divinidad de montaña y de aquellos humanos/dioses extintos que condenados en sueños poco saben de las fronteras y límites de lo masculino y de lo femenino:

Ele-ela já estava presente no alto da montanha, e ela estava
personalizada no ele e o ele estava personalizado no ela. A mistura
andrógina criava um ser tão terrivelmente belo, tão horrorosamente
estupefaciente que os participantes não poderiam olhá-lo de uma
só vez: assim como uma pessoa vai pouco a pouco se habituando
ao escuro e aos poucos enxergando. (LISPECTOR, 1999: 43)

Y también, tanto con Ele-ela como con otros de sus personajes, Clarice exhibe que un simple fato (un sueño, una experiencia en la vía pública, etc.) puede hacer que los extremos sean invertidos en la misma persona y lo que era sumisión o represión se convierta en libertad o exceso, relativizando así cualquier posibilidad de clasificación férrea en materia de género.

Y esa relativización de los polos sexuales permite que en «Onde estivestes de noite» se rebase lo conocido y se trace una frontera nueva, un límite que se apoya en la falta de límite y que permite que el hombre se aproxime al ente lascivo Ele-ela, la *sempiterna viuda*, la *gran solitaria que fascinaba a todos*, personificación del mismo deseo humano desenfrenado, sin barreras, desmedido e infinito, en definitiva, deseo casi sin trazos de humanidad, deseo, quizá, de dioses que ya no existen. «Subiam a montanha misturando homens, mulheres, duendes, gnomos e anões – como deuses extintos» (LISPECTOR, 1999: 44) dice la narradora clariciana y deja ver que aquel ser humano de la dicotomía masculino- femenino está borrado, marchito, seco cuando enfrenta el sendero hasta ese dios deseo, hasta esa entidad que «as mercenárias do sexo em festim procuravam imitá-la em vão» (LISPECTOR, 1999: 44), hasta aquella peligrosa y misteriosa deidad que no es ni femenina ni masculina porque el deseo es humanamente indefinible en la montaña:

Aos poucos enxergavam o Ela-ele e quando o Ele-ela lhes aparecia com uma claridade que emanava dela-dele, eles paralisados pelo que é Belo diriam: «Ah, Ah». Era uma exclamação que era permitida no silêncio da noite. Olhavam a assustadora beleza e seu perigo. Mas eles haviam vindo exatamente para sofrer o perigo. (LISPECTOR, 1999: 43-44)

O ser humano, aquel que no sería seco y marchito *per se*, resulta serlo cuando es vinculado a *Aquele-aquela-sem-nome* que quiere alcanzar en la montaña, en la casa de la divinidad, en aquel espacio donde es inferior, diminuto y sobre todo, limitado, pues esa montaña puede ser, entre otras cosas, el conocimiento de la propia sexualidad que siempre es esquivo. Al respecto, MORAES (1994: 69) ilustra sobre la posible simbología de la montaña diciendo que: «Estando perto dos céus, ela é lugar de revelação [...] ou local de orientação». Pero los soñadores de «Onde estivestes de noite» suben, escalan, ascienden sin pensar en revelaciones u orientaciones, ellos parecen ser movidos por otra figura de la naturaleza, por la fuerza de un

volcán. Los personajes del cuento clariciano son seres volcánicos, en reposo en la vigilia y en erupción en los sueños. Esa es la tensión que los define, ese es el continuo movimiento que los lleva hasta el supuesto abismo que vive en la cima de la montaña.

El ardor interno, el fuego volcánico incita al soñador clariciano a liberar las amarras de la vigilia y lo impele a retomar su papel de expedicionario de la montaña, de explorador de sus propios límites, dejando en aquel que debe despertar por la mañana, en su otro sí mismo, la responsabilidad de portar sin que se note el secreto que cada noche lo torna un caminante, un seguidor de la entidad indefinida. Cuando la escritora en bancarrota, el estudiante perfecto, el judío pobre, la mujer que habla con la leche despiertan de la gran bacanal nocturna, la llama se oculta y las obligaciones del día domingo se apoderan de ellos. En ese instante el ser humano se aproxima de la otra montaña, la figura que disfraza o salvaguarda una enorme flama interior que no conoce las represiones de lo cotidiano. En la vigilia de los personajes claricianos, como en el volcán, «o fogo aparece abrigado pela montanha, protegido, na garantia de não ser jamais apagado» (MORAES, 1994: 69) y de no ser jamás descubierto. «A montanha era de origem vulcânica», alerta la narradora clariciano. La montaña que en los sueños es espacio de placer, en la vigilia es la protección, la fantasía que envuelve los deseos y los mantiene a salvo de la vergüenza de ser descubiertos. Ese mismo pudor que, como en la visión de la anciana Cándida Raposo, otro singular personaje clariciano, entiende la sexualidad como esa «falta de vergüenza», aquello que debe ser escondido, solapado, oculto. Pero en «Onde estivestes de noite» no sólo el carácter andrógino de la divinidad sobrepasa las fronteras del deseo sin sentir ningún remordimiento. La vergüenza no existe en ningún caminante, pues lo deseado se libera en un actuar extremo donde cada resquicio de razón es sepultado por los instintos de los personajes, haciendo de los grupos de expedicionarios de la montaña grandes objetos amorfos de carne y deseo en una exagerada orgia: «Estavam todos soltos [...]. Eles eram o harém do Ele-ela. Tinham caído finalmente no impossível» (LISPECTOR, 1999: 49).

Y para Ele-ela la sexualidad humana también es una absoluta «falta de vergüenza», pero en un sentido permisivo. No es algo embarazoso que debe ser escondido o solapado, y sí un acto sagrado que debe ser exhibido y mostrado a sus fieles. Es la falta de vergüenza la que permite alcanzar el placer máximo, es la ausencia de cualquier pudor la que convierte a Ele-ela en un verdadero dios del deseo. Así, la sexualidad clariciano en este cuento descansa en un escalón prohibitivo de la vigilia, pero también en la permisión sin recatos del sueño de la montaña y esa doble lectura rompe otro eje dicotómico en este relato, la vergüenza-decencia, que nada significa para quien acude al llamado del dios, para quien quiere abrazar a la gran viuda solitaria y «amá-la de um amor estranho que vibra em morte» (LISPECTOR, 1999: 44). La muerte de aquellos que en la vigilia están distantes de sus otros sí mismos maldecidos caminantes, el óbito de un erotismo limitado a convenciones y normas, condenado a vergüenzas y prejuicios.

Y estos singulares trazos de los seres del mundo onírico de «Onde estivestes de noite», esta liberación para espacios sin fronteras, esta anulación de los papeles otorgados con fuerza de ley por la sociedad son comunes en varios otros personajes claricianos.

Así, lo onírico es revelador y libertador en la curiosa protagonista de «Mis Algrave», una secretaria con estrabismo, pelirroja y virgen que tenía asco al sexo y se bañaba vestida para no ver su cuerpo desnudo:

A falta de vergonha estava no ar. Até já vira um cachorro
com uma cadela. Ficou impressionada. Mas se assim Deus queria,
que então assim fosse. Mas ninguém a tocara jamais, pensou.
Ficava curtindo a solidão. Até as crianças eram imorais. Evitava-
as. E lamentava muito ter nascido da incontinência de seu pai e
de sua mãe. (LISPECTOR, 1998b: 15-16)

Sin embargo Ruth es transformada o liberada por la intervención de Ixtlan, una entidad lujuriosa que la visita en un sueño y la convierte en una nueva mujer en un acto de revelación nocturna:

Na segunda-feira de manhã resolveu-se: não ia mais trabalhar como datilógrafa tinha outros dons. Mr. Clairson que se danasse. Ia era ficar mesmo nas ruas e levar homens para o quarto. Como era boa de cama, pagar-lhe-iam muito bem. [...] compraria o vestido vermelho decotado e depois iria ao escritório chegando de propósito, pela primeira vez na vida, bem atrasada. E falaria assim com o chefe:- Chega de datilografia! Você não me venha com uma de sonso! Quer saber de uma coisa? Deite-se comigo na cama, seu desgraçado! (LISPECTOR, 1998b: 20)

Pero el carácter extremo con que aparece esta nueva sexualidad, libre de las ataduras y preconceptos sociales, no es exclusividad de la secretaria claricana. También en «A partida do trem», la Ángela Praline de la vigilia, la profesional, es posicionada como una especie de contracara de la misma Ángela del sueño, la prostituta:

Ângela sonhava com a fazenda: lá se ouviam gritos, latidos e uivos de noite. 'Eduardo', pensou ela para ele, 'eu estava cansada de tentar ser o que você acha que sou'. Tem um lado mau –nesse lado forte eu sou uma vaca, sou uma cavala livre e que pateia no chão, sou mulher da rua, sou vagabunda- e não uma 'letrada' (LISPECTOR, 1999: 28).

En «A língua do `P'», Maria Aparecida, Cidinha, era una profesora virgen y afectuosa que ante una situación crítica con dos hombres malintencionados finge ser una prostituta y, en el extremo opuesto del su papel social, se descubre como tal:

Afinal deixaram-na partir. Tomou o próximo trem para o Rio. Tinha lavado a cara, não era mais prostituta. O que a preocupava era o seguinte: quando os dois haviam falado em currá-la, tinha todo vontade de ser currada. Era uma descarada. Epe sopoupu upumapa puputapa. Era o que descobrira. Cabisbaixa. (LISPECTOR, 1998b: 70)

Otro personaje de Clarice fuera del padrón establecido sarcásticamente para los sexos en «Eu e Jimmy» es Macabéa, la dactilógrafa virgen que vino del nordeste brasileiro, la frágil mujer que sólo comía panchos en *A hora da estrela*. Y la singularidad de la misma reside en la *distancia*

existente entre las aparentes dos Macabéa. Una, la joven oxidada, cariada, desdibujada, casi muerta, la «moça que nunca se viu nua porque tinha vergonha» (LISPECTOR, 1998a: 22) y que sentenciaba: «- Você não olhe enquanto eu estiver me limpando, por favor, porque é proibido levantar a saia» (LISPECTOR, 1998a: 53) y «Ouvi dizer que no médico se tira a roupa mas eu não tiro coisa nenhuma» (LISPECTOR, 1998a: 68). La otra, esa mujer que «sabia o que era o desejo - embora não soubesse que sabia» porque «ficava faminta mas não de comida, era um gosto meio doloroso que subia do baixo-ventre e arrepiava o bico dos seios e os braços vazios sem abraço. Tornava-se toda dramática e viver doía» (LISPECTOR, 1998a: 45).

En *A hora da estrela*, además de Macabéa, encontramos otro personaje muy especial que conjuga, por ejemplo, sexualidad y religión conciliándolas sin las contradicciones sociales que estos dos ámbitos poseen, Madama Carlota. Esta mujer, adivina, es un caso llamativo de convivencia pacífica de lo erótico con la fe católica. En este sentido, se explica la situación mencionada a través del habla del particular personaje clariciano:

Eu sou fã de Jesus. Sou doidinha por Ele. Ele sempre me ajudou. Olha, quando eu era mais moça tinha bastante categoria para levar vida fácil de mulher. E era fácil mesmo, graças a Deus. Depois, quando eu já não valia muito no mercado, Jesus sem mais nem menos arranjou um jeito de eu fazer sociedade com uma coleguinha e abrimos uma casa de mulheres. Aí eu ganhei dinheiro e pude comprar este apartamentozinho térreo (LISPECTOR, 1998a: 73).

También en estos comentarios de la adivina, se encuentran ejemplos de esa sociedad conformada por la religiosidad y el erotismo: «No meu tempo a gente punha incenso queimando para dar um ar limpo na casa. Até tinha cheiro de igreja. E tudo era muito respeitoso e com muita religião. Quando eu era mulher-dama já ia juntando meu dinheirinho, dando porcentagem à chefe, é claro» (LISPECTOR, 1998a: 75).

Y no faltan en Clarice los personajes que cumpliendo los papeles esperados por la comunidad, reciben su castigo por la negativa a ese desenfreno que los sofoca. Así, en «Onde estivestes de noite», entre los más diversos adoradores del dios misógino, se encuentra Psiu, la mujer pelirroja y daltónica que no se entrega a los propios deseos, que no se *inicia na profetização da noite*, ritual donde todos los seguidores de Ele-ela peregrinan. Psiu, por su resistencia a los frenéticos deseos sufre las más diversas fobias y un profundo estado de pánico:

Com medo do espelho que a refletia. Defronte tinha um armário e a impressão era que as roupas se mexiam dentro dele. Aos poços ia restringindo o apartamento. Tinha medo até de sair da cama. A impressão de que iam agarrar o seu pé embaixo da cama. [...] Procurava avidamente no jornal as páginas policiais, notícias do que estava acontecendo. Sempre aconteciam coisas apavorantes para pessoas, como ela, que moravam só e eram

assaltadas de noite. (LISPECTOR, 1999: 50)

PsIU, la joven que cada vez está más aislada en su apartamento, presa de sus fobias y miedos: «Tinha na parede um quadro que era o de um homem que a fixava bem nos olhos, vigiando-a. Essa figura ela imaginava que a seguia por todos os cantos da casa» (LISPECTOR, 1999: 50); PsIU, la mujer que no se decide a pesar de los llamados: «Sua vida era uma constante subtração de si mesma. Tudo isso porque não atendeu o chamado da sirene» (LISPECTOR, 1999: 50). *PsIU*, nombre propio que también es interjección usada para llamar a alguien o para pedir silencio: «PsIU, venga/ PsIU, haga silencio». Llamar o silenciar, las posibilidades cohabitan en el nombre del personaje, como también conviven sus deseos y sus represiones.

En la vereda opuesta a PsIU y retomando los soñadores de «Onde estivestes de noite», es el erotismo ilimitado y carente de clasificaciones que los domina el elemento que los aproxima a Ele-ela. Ni universo femenino, ni mundo masculino existen en esa masa deseante. No hay categoría que distinga puritanos y libertinos cuando se entra en el trance de la peregrinación hasta Ele-ela, así como no existe catalogación posible para este personaje clariciano:

O Ele-ela só deixava mostrar o rosto de andrógina. E dele
se irradiava tal cego esplendor de doido que os outros fruíam a
própria loucura. Ela era o vaticínio e a dissolução e já nascera
tatuada. O ar todo cheirava agora a fatal jasmim e era tão forte que
alguns vomitavam as próprias entranhas. A Lua estava plena no
céu. Quinze mil adolescentes esperavam que espécie de homem
e mulher eles iriam ser. (LISPECTOR, 1999: 51).

En la montaña de los «malditos», el viaje parece ser el medio de superación del propio límite de los personajes, la forma de corromper la supuesta humanidad limitante entendida como cerco social y como barrera individual. El viaje parece ser utilizado para profanar aquello que sólo resta cuando las convenciones y normas ya no importan, cuando las fuerzas represoras se esfuman, cuando lo consciente se torna materia volátil y se diluye el ser hombre y el ser mujer.

El ciudadano, vecino o compañero hecho por los otros es el ciudadano, vecino o compañero del fracaso en la ficción clariciana. Por eso, el caminante de la montaña se deja llevar por su propio deseo para alcanzar lo inalcanzable otro, que en Clarice es una divinidad del deseo. El día, la normatividad social, el deber ser, como espacios que permiten que el humano sea condenado a sufrir el propio deseo, constituyen los principales obstáculos con los cuales conviven los peregrinos que buscan diversas formas de sentir. Los otros, los entregados al límite, los no iniciados están desamparados, desprotegidos, desvinculados de la vida plena.

En la montaña de los peregrinos, Ele-ela no es ese dios protector que ampara a quien lo necesita. Ele-ela es el dios del placer extremo que fulmina con su manto, que hace caer a sus seguidores en el *enorme hueco de la muerte*, muerte del padrón, del ejemplo instituido, del modelo impuesto, de la parte accesoria que sigue a la esencial.

«Tudo o que escrevi é verdade e existe. [...] Onde estivestes de noite? Ninguém sabe.

Não tentes responder» (LISPECTOR, 1999: 56).

Bibliografía

~BARBOSA, Maria José S., *Clarice Lispector: des/fiando as teias da paixão*, Porto Alegre, EDIPUCRS, 2001.

- ~LISPECTOR, Clarice, *A hora da estrela*, Rio de Janeiro, Rocco, 1998a.
— *A via crucis do corpo*, Rio de Janeiro, Rocco, 1998b.
— *Onde estivestes de noite*, Rio de Janeiro, Rocco, 1999.
~GOTLIB, Nadia B., *Clarice: Uma vida que se conta*, São Paulo, Ática, 1995.
~MORAES, Eliane Robert, *Sade. A felicidade libertina*, Rio de Janeiro, Imago, 1994.
~MONTERO, Teresa (Org.), «Introdução», en: LISPECTOR, Clarice, *Clarice na cabeceira*, Rio de Janeiro, Rocco, 2009, p. 11-14.
— *Clarice na cabeceira. Crônicas*, Rio de Janeiro, Rocco, 2010, p. 11-13.
~NUNES, Benedito, *O drama da linguagem. Uma leitura de Clarice Lispector*, São Paulo, Ática, 1995.

Notas

¹ En este mismo sentido, recuerda MONTERO (*apud* LISPECTOR, 2010: 13) que «Desde Perto do coração selvagem, [...] a Clarice romancista abalou os alicerces da linguagem de ficção».

² Según BARBOSA (2001: 39): «Através de diversas facetas da ironia e da paródia, os textos de Lispector criam um estranhamento, um sentido de deslocamento e percepções do que significa ser mulher num mundo dirigido por homens».

³ Sobre este particular, BARBOSA (2001: 12) señala que los textos de Lispector «expõem os múltiplos signos de opressão na sociedade brasileira e questionam formulações monolíticas que dividem os assuntos sobre gênero numa dicotomia em que masculino significa opressor e feminino se define simplesmente como oprimido»

* Santo Gabriel Vaccaro es graduado en Procuración y Derecho por la Universidad Nacional de La Plata - UNLP, Licenciado y Bacharel en Letras y Mestre en Literatura por la Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC. Actualmente es alumno del doctorando en Literatura de la UFSC y profesor en la Universidade Federal da Fronteira Sul - UFFS. Es miembro del Núcleo Juan Carlos Onetti de Estudios Literários Latino-Americanos de la UFSC y del grupo de estudios Tránsitos Literários de la UFFS.

El triángulo amoroso en *Fedra* de Séneca y *Middlemarch* de George Eliot

Mercedes Vernet

Universidad Nacional de La Plata

Fedra, la tragedia escrita por Séneca en el siglo I d. C, recoge el mito de Fedra, cuya existencia se remonta al siglo V a.C., para reflejar el conflicto entre Fedra, Hipólito y Teseo, desatado por la pasión desenfrenada de la madrastra, el rechazo del hijastro y la ira del padre.

La fuerza de este mito ha perdurado a lo largo de los siglos, tal como lo demuestran sus numerosas reescrituras y la proyección de algunos de sus temas en diversas obras literarias y cinematográficas.

Tal influencia puede observarse en la novela inglesa del siglo XIX, *Middlemarch*, escrita por George Eliot. Esta obra realista refleja el tejido social de una comunidad rural inglesa en 1832, mostrando la vida y las relaciones establecidas entre numerosos personajes que se entrecruzan por diversos motivos. Las historias de tres de sus personajes principales, Dorothea Brooke, Mr. Casaubon y Will Ladislaw, se enlazan de manera tal que nos permiten pensar que el mito de Fedra subyace el planteo del triángulo amoroso. Aunque la resolución del mismo difiere de la tragedia concebida por Séneca, la muerte y la acusación falsa de una relación extramatrimonial por parte de uno de ellos son decisivas en la determinación de los destinos de los personajes de Eliot.

A pesar de que ya ha sido advertida la presencia de mitos en la vasta obra de George Eliot, no hemos encontrado referencias al mito de Fedra entre la crítica¹. Por tanto, nos interesa demostrar que el mito desempeña un rol importante en la estructuración del conflicto a través de la comparación entre el tratamiento que realiza Séneca con el de la novela *Middlemarch*. Nuestro objetivo en el presente trabajo es, en primer lugar, analizar las semejanzas y diferencias entre los personajes de ambas obras para luego comparar el tejido de relaciones entre ellos que dan lugar al conflicto. Además, resulta de interés estudiar el papel que juegan la muerte y la acusación falsa de la relación extramatrimonial en la resolución planteada por cada una de las obras ya que nos permitirá establecer más puntos de contacto y justificar nuestra hipótesis.

Los personajes de *Fedra* y *Middlemarch*

Las similitudes entre la obra de Séneca y Eliot nos permiten reconocer que en ambas se entrecruzan una esposa joven, un marido ausente y un joven atractivo. En esta sección del trabajo analizaremos brevemente a los personajes que conforman las categorías mencionadas con el fin de demostrar la presencia subyacente del mito de Fedra en la novela de George Eliot.

La esposa joven

Ambas obras presentan esposas jóvenes, Fedra y Dorothea, quienes están destinadas a compartir sus vidas con maridos mayores quienes, por su condición, poseen experiencia de vida diferente, potencial causa de conflictos en el matrimonio.

Con respecto a sus matrimonios, cabe mencionar una diferencia fundamental respecto del origen: mientras que Fedra es obligada por su familia a casarse con Teseo para sellar una alianza entre Creta y Atenas, Dorothea elige por sí misma aceptar la propuesta de matrimonio de Casaubon, decisión que causa la sorpresa y el repudio de su entorno principalmente por la gran diferencia de edad.

La falta de información sobre la relación entre Fedra y Teseo, debida a las características del género dramático que se concentra en los acontecimientos una vez desatado el conflicto, nos dificulta la caracterización precisa y completa del vínculo. Sin embargo, el siguiente extracto de un parlamento de Fedra deja ver que la infelicidad y la infidelidad son parte de su vida matrimonial:

¿por qué yo, dada como rehén a odiados penates
y esposa del enemigo, soy forzada a pasar mi vida
entre lágrimas y males? He aquí que, prófugo, el esposo está ausente
y Teseo da a su esposa la fidelidad acostumbrada².

Estas palabras confirman la falta de voluntad de Fedra para contraer matrimonio. Según Fedra, el malestar matrimonial está atribuido a Teseo, considerado propenso al abandono y hostil, por despojar a su esposa de la libertad. A través del uso irónico de la palabra «fidelidad», lo acusa de ser responsable de los fracasos en sus relaciones anteriores como el abandono de Ariadna, hermana de Fedra, y la muerte de Antíope, madre de Hipólito.

Cabe destacar que estas líneas son pronunciadas una vez que Fedra se encuentra desbordada por la pasión, por el *furor*³ hacia su hijastro Hipólito, que constituye el origen de la tragedia. Este amor la invade y le causa un mal imposible de ocultar, según la nodriza quien afirma que «se abrasa por un ardor callado y, encerrada, / aunque la cubra, se revela la pasión en su rostro»⁴.

Mientras que Fedra se encuentra dominada por la atracción hacia Hipólito, a Dorothea la gobiernan una gran sed de conocimiento y la vocación de hacer el bien. Éstas la impulsan a aceptar la proposición de matrimonio de Casaubon y sentir una «gratitud reverencial»⁵. El vínculo entre ellos está basado en la admiración de la joven por el conocimiento y la experiencia del hombre maduro. Los sentimientos de Dorothea nacen de una idealización de Casaubon que dista bastante de lo que el resto de los personajes ve en él. Es tal vez el ardiente deseo de conocimiento de Dorothea, alimentado por la posibilidad de aprender del hombre mayor, lo que le impide reconocer la verdadera naturaleza de Casaubon. Dorothea es incapaz de ver los defectos físicos y espirituales de su futuro marido⁶. Es llamativa su ansiedad por brindar asistencia en el trabajo intelectual a su marido para poder acceder así ella también al conocimiento a través del sometimiento voluntario a la guía de su futuro marido. El matrimonio es concebido como una «institución educativa»⁷ para Dorothea. Lamentablemente, la dura experiencia matrimonial, desde la misma luna de miel, le demostrará la imposibilidad de alcanzar sus objetivos y le ayudará a descubrir poco a poco la superficialidad emocional y el vacío espiritual de su esposo, tal como destaca Claudia Moscovici⁸.

El abandono por parte de sus respectivos maridos que sufren tanto Fedra como Dorothea facilita las circunstancias que originan los conflictos en cada una de las obras. En la sección siguiente, analizaremos las situaciones particulares de Teseo y Casaubon que les impiden cumplir adecuadamente el rol de esposo.

El esposo ausente

La ausencia es la característica que distingue a ambos maridos, más preocupados por perseguir sus empresas particulares que por la atención de las esposas.

Teseo es presentado como el héroe de Atenas que ha vencido al minotauro y salvado a su ciudad en el pasado. Aunque ya está entrado en años, continúa embarcándose en aventuras y alcanza logros que lo distinguen del resto de los hombres. Mientras se desata el conflicto en su casa, Teseo ha descendido hasta el Hades, lugar del que no es común retornar con vida. Allí ha permanecido durante un tiempo tan largo que Fedra ya se considera «una viuda» en diálogo con Hipólito. El abandono de Teseo no se limita al de sus deberes de esposo sino también los de gobernante. Teseo desatiende las cuestiones de estado por acompañar a Pirítoo hacia el Hades para raptar a Proserpina. El énfasis en la ausencia de Teseo ofrece una visión negativa del héroe de Atenas, que será reforzada luego al caer Teseo preso de una terrible ira.

Edward Casaubon es un hombre de la iglesia, entrado en años, quien se recluye en su casa de Lowick. A diferencia de Teseo, Casaubon está presente en forma física, pero ignora a su esposa desde la mismísima luna de miel con el objetivo de alcanzar sus ambiciones personales.

Luego de casarse, los Casaubon deciden ir a Roma, donde el marido es absorbido por sus estudios. Mientras Teseo es un hombre de acción, Casaubon se dedica obsesivamente a la investigación mitológica. En vez de descender hasta el infierno, se sumerge en los libros en búsqueda de una gran empresa académica: la escritura de *La Clave de Toda la Mitología*⁹. El contraste entre la presencia física y la ausencia espiritual profundizan el sufrimiento de la joven esposa quien, como ya vimos, tiene grandes expectativas de aprendizaje. Aun más, Casaubon en ocasiones rechaza la asistencia de Dorothea en sus ocupaciones por temor a la desaprobación por parte de la joven. Dada la ambición que demuestra la magnitud del trabajo, Casaubon se obsesiona con la finalización del trabajo, incluso luego de sufrir un infarto cuando es obligado a abandonarlo. La inconmensurabilidad de la materia no le permite a Casaubon concluir con su empresa, la cual termina en el temido fracaso.

A pesar de las características diferentes de las ausencias de Teseo y Casaubon, las consecuencias son similares en ambos matrimonios ya que facilitan el acercamiento a los hombres más jóvenes, los cuales despiertan el *furor* de Fedra y el tímido interés de Dorothea. En *Fedra*, el abandono permite el crecimiento desbordado de la pasión por el hijastro ya que los intentos de la nodriza por contener a Fedra resultan vanos. La desolación que sufre Dorothea durante su estadía en Roma al experimentar por primera vez el abandono de su esposo y el derrumbe de su ideal matrimonial favorece un acercamiento a Will Ladislaw, el protegido de Casaubon con quien se encuentra casualmente en el Museo Vaticano mientras llora al pie de la escultura de Ariadna abandonada por Teseo¹⁰. Sin proponérselo, descubre en las conversaciones con Will Ladislaw una fuente de conocimiento inesperada sobre arte, las cuales la ayudan a atravesar las dificultades, según Joseph Wiesenfarth¹¹.

El joven atractivo

El tercer integrante de cada uno de los triángulos amorosos mencionados es un miembro de las familias de los esposos, convirtiendo la posibilidad de relaciones extramatrimoniales en un acto monstruoso. Mientras Fedra intenta seducir a su hijastro Hipólito, hijo de Teseo y la amazona Antíope, Dorothea es atraída por el primo menor de su esposo, Will Ladislaw. Huérfano de padre y madre, Will es acogido por Casaubon quien le brinda un lugar donde vivir y se hace cargo de su educación. El vínculo entre ambos parientes no es afectivo sino económico ya que Casaubon lo mantiene pero su carácter no le permite encariñarse con su protegido.

Tanto Hipólito como Will Ladislaw gozan de una juventud que está agotada en los maridos de Fedra y Dorothea y que además está acompañada por un encanto que despierta la atención de las mujeres. Para Fedra, la belleza de Hipólito refleja la de su padre en el tiempo cuando salió victorioso del laberinto cretense, aunque la comparación beneficia al hijo. La madrastra se dirige a Hipólito con estas palabras:

En ti relumbra más aun la hermosura sin cuidados:

está tu padre todo en ti y, sin embargo, de la terrible madre

alguna parte se une por igual a tu belleza:

en el rostro griego aparece el rigor escita¹².

En el primer encuentro entre Dorothea y Ladislaw, la joven lo observa detenidamente y la descripción detallada de sus rasgos atractivos (los ojos grises, la nariz delicada e irregular, la caída de su cabello, la boca prominente)¹³ da cuenta de la impresión favorable que ha causado Will en Dorothea.

Con respecto a sus ocupaciones, existe algún punto de contacto entre Hipólito y Ladislaw dado por el rechazo de las ocupaciones mundanas. El primero, devoto de Diana, se dedica a la caza entre los bosques donde pasa la mayor parte del tiempo, manteniéndose ajeno a cuestiones políticas importantes como la acefalía de Atenas durante la ausencia de su padre. José María Lucas¹⁴ señala la correspondencia entre madre e hijo: «son amantes de la caza, del uso del arco y

las flechas, de los caballos, pero, sobre todo, de una clara hostilidad a la relación con el sexo opuesto; son ambos fieles servidores de la diosa Ártemis y de su área cultural». Durante su juventud, Will también se muestra ajeno a cuestiones económicas, se dedica a descubrir su vocación, su sensibilidad artística lo inclina hacia la pintura, aunque más tarde la abandona para dedicarse a las letras. El interés por el arte también se corresponde con el de sus padres difuntos: Will es hijo de un músico y una actriz. Años después, luego de un proceso de maduración y descubrimiento de su vocación, Ladislav se encaminará hacia la política.

El origen de cada uno de los jóvenes también los une ya que ambos son descendientes de seres marginales. La madre de Hipólito es una amazona, ajena a Atenas, y la abuela paterna de Will ha escapado de su posición acomodada en la sociedad por amor, también su madre sufrió el rechazo de sus padres por dedicarse a la actuación.

La diferencia fundamental entre Hipólito y Will está dada por la actitud que adoptan frente a las mujeres. En diálogo con la nodriza de Fedra, Hipólito expresa apasionadamente su desprecio por todo el género femenino ya que piensa que las mujeres son «guías de los males» y «artífices de crímenes»¹⁵. El *furor* que caracteriza su ataque contrasta con los ideales de vida estoicos que pregona unas líneas más arriba al rechazar los placeres mencionados por la nodriza. Sus palabras fuertes y sentenciosas nos impiden considerar la posibilidad de que Hipólito se rinda a la seducción de Fedra, como veremos más adelante. En cambio, Ladislav siente una atracción por Dorothea aunque no desde el primer encuentro, sino desde que el destino la cruza en su camino en Roma.

Las relaciones entre los personajes al desatarse el conflicto

Para comenzar nuestro análisis de las conductas de los personajes, citamos a continuación el resumen que hace José María Lucas del «motivo de Putifar», ya que sus elementos son útiles para estructurar nuestra exposición: una mujer casada se enamora de un joven que (...) está en estrecha relación con el esposo (hijo, protegido, hermano); ella, sin frenarse ante la situación determinada que se da, declara abiertamente sus pretensiones amorosas al muchacho, que, llevado de un sentimiento de honestidad y respeto para con el esposo, la rechaza; a continuación vendrá la acusación calumniosa por rencor y seguridad, pero, tras el enfrentamiento consiguiente entre los varones, resplandecerá al final la verdad y el muchacho honesto saldrá triunfador de la prueba, se alcanzará la reconciliación entre padre e hijo, y la desalmada mujer obtendrá el castigo merecido¹⁶.

En el caso de *Fedra* resulta más evidente el motivo de Putifar ya que la actitud de la protagonista coincide plenamente con la descrita en la cita. La pasión que domina a Fedra la lleva a transgredir todas las normas morales de conducta para intentar calmar el mal que la persigue cuyo fin se encontraría al sucumbir a la tentación o al suicidarse. La posibilidad de que Fedra provoque su propia muerte asusta a la nodriza, quien intercede para lograr la improbable aceptación de Hipólito a través de un discurso epicúreo, que exalta los placeres de la vida¹⁷. Sin esperar los resultados de la intromisión de la nodriza, Fedra carente de control sobre sus propias acciones, confiesa a su hijastro que una gran pena la aqueja; así comienza su declaración de amor: «Mi insensato pecho / encienden el ardor y el amor»¹⁸. Las palabras que elige Fedra para describir su estado demuestran que todo su ser está afectado y enfatiza el padecimiento físico debido a la atracción monstruosa por Hipólito. Más que el respeto por su padre, es su irracional odio contra todas las mujeres, en especial las madrastras, lo que conduce al hijo de Teseo a rechazarla y repeler todo contacto con ella. Horrorizado por el crimen de Fedra, Hipólito huye del palacio antes del retorno de Teseo desde el Hades, y les da tiempo a Fedra y su nodriza de ocultar el crimen propio con uno ajeno, valiéndose de la espada abandonada por Hipólito. El regreso al hogar está marcado por la tristeza, el marido se muestra conmovido y preocupado frente al dolor de su esposa hasta que el despecho de Fedra la lleva a acusar falsamente a Hipólito de violador. Inmediatamente, Teseo es invadido por una ira feroz que le impide descubrir la mentira y lo lleva a desear la muerte de su propio hijo. La huida de Hipólito impide el enfrentamiento entre los dos hombres, característico del motivo de Putifar, aunque Teseo se

encarga de que su hijo sea enfrentado por Neptuno para recibir el castigo merecido por su monstruoso crimen. Los acontecimientos de la tragedia de Séneca demuestran que la irracionalidad impulsa las acciones y gobierna las relaciones entre todos los personajes: Fedra es irracional en su pasión; la nodriza, frente al miedo a perderla; Hipólito, en su misoginia; y Teseo en su ira, tal como observa Norman Pratt¹⁹.

La naturaleza del sentimiento de Dorothea hacia Will Ladislaw es bastante diferente del de Fedra, por lo que su comportamiento también varía. Durante los escasos encuentros en Roma, Dorothea es contenida por Will, mientras descubre que sus ilusiones matrimoniales se desvanecen porque su marido la ignora o la ataca injustamente al sentirse invadido por la voluntad de la joven para asistirlo. En sus conversaciones, la sonrisa de Ladislaw la cautiva ya que es descrita como irresistible, deliciosa y llena de luz²⁰. Sin embargo, a diferencia de Fedra, Dorothea es incapaz de ser infiel a su marido ya que estrictos principios religiosos y morales guían sus acciones. Ladislaw, por su parte, sí busca a Dorothea, aunque sin asediarla ni presionarla; Brian Swann²¹ sostiene que desde sus primeros encuentros él comienza a organizar su vida en relación a la presencia y las actividades de su amada. Por ejemplo, los visita en Roma, los invita a conocer el atelier de un artista, les escribe desde el extranjero, intenta visitarlos en Middlemarch, acepta la invitación del tío de Dorothea a trabajar para él en un periódico. Podría afirmarse que el respeto y el sentimiento del deber hacia su primo mayor le impiden acercarse aun más a Dorothea, aunque principalmente se lo impide su respeto por la esposa. La inseguridad y los celos de Edward Casaubon lo llevan a sospechar de las intenciones de su primo y lo irritan al punto que mientras está leyendo una de sus cartas sufre un pequeño infarto del que se repondrá. Ni ante la cercanía de la muerte, se conmueve por la infelicidad de su esposa, tampoco la acepta como tal. Tampoco se observa, en este caso, el enfrentamiento abierto entre los hombres ya que Casaubon, celoso de su primo menor, le prohíbe la visita a su casa para evitar así el contacto.

La muerte y la resolución del conflicto

En ambas obras las muertes, aunque de distinta naturaleza, desempeñan un rol fundamental en la resolución de los triángulos amorosos. En esta sección, comentaremos las causas de las muertes de Hipólito, Fedra y Edward Casaubon, sus características y las consecuencias que desencadenan.

Como mencionamos en el apartado anterior, Teseo busca la muerte de Hipólito a través de Neptuno, creador de un monstruo marino quien se enfrenta con crueldad al joven virtuoso para despedazarlo y obligarlo a padecer el castigo implorado por el padre iracundo. La minuciosa y morbosa descripción de las circunstancias de su muerte sacude violentamente tanto a los personajes como a los lectores. La injusta muerte del hijo trae como consecuencia inmediata de la confesión de la verdad y el retiro de la injuria por parte de Fedra. Además, trae aparejada otra muerte y un inmenso dolor para Teseo.

A pesar de la partida de su amado, Fedra continúa tan poseída por la pasión que está determinada a elegir el suicidio para seguir a Hipólito por el Hades y concretar así la unión de sus destinos. La muerte no es concebida como un escape de la vergüenza por su crimen o del dolor por la falta de Hipólito. A través de su suicidio con la espada que anteriormente fue tomada como indicio de la impureza de Hipólito, Fedra le devuelve la honra, tal como lo expresa en el parlamento que precede su muerte:

Pudoroso, inocente... recupera ya tus honores.

El impío pecho se abre al filo justiciero

Y la sangre honra las exequias de este varón virtuoso²².

El único que permanece con vida en la tragedia de Séneca, aunque preso de un inmenso dolor luego del reconocimiento de su propio crimen es Teseo, el esposo que vuelve al hogar desde el Hades para experimentar la muerte de manera aun más cercana. Teseo se mantiene

vivo para cumplir su obligación de padre y recomponer el cadáver de su hijo. Para Fedra, Teseo dispone el entierro ritual aunque desea que el peso de la tierra la condene.

En *Middlemarch*, la única muerte que contribuye a la resolución del conflicto es la del esposo ausente. Casaubon muere por causas naturales, ya que su deteriorada salud, luego del primer infarto, no le permite mantenerse con vida durante mucho tiempo. A pesar de los cuidados que le brinda Dorothea hasta el fin de sus días, Casaubon después de muerto acusa infundadamente a Dorothea de mantener una relación con Will Ladislaw a través de la inclusión de una cláusula en su testamento que le impide heredar sus bienes en caso de contraer segundas nupcias con él. Aunque el círculo cercano de Dorothea no se deja llevar por las sospechas del marido celoso, no dejan de reconocer que el testamento de Casaubon compromete la posición social de Dorothea. El descubrimiento de la cláusula golpea a Dorothea física y emocionalmente ya que por primera vez considera la posibilidad de que Will se convierta en su amante, este pensamiento la invade como una «revelación repentina»²³. La muerte del esposo libera a Dorothea de sus obligaciones maritales y la cambia. Con el paso del tiempo y la renuncia a la herencia de Casaubon, la relación amorosa entre Dorothea y Will se desarrolla y concluye en matrimonio. Es así cómo a partir de la muerte de Casaubon, a pesar de su intento por volverse presente una vez muerto, se desintegra el triángulo amoroso y la nueva pareja puede alcanzar una vida en común, dedicada a la política.

Conclusión

La comparación entre el tratamiento de los triángulos amorosos en la tragedia de Séneca y en la novela de Eliot nos ha permitido descubrir varios elementos comunes: los personajes atraviesan conflictos similares, tales como la infelicidad en la vida conyugal de las mujeres, el abandono por parte de los maridos dedicados a sus intereses particulares, la aparición de sentimientos hacia jóvenes ajenos al matrimonio, también en la resolución de los conflictos intervienen los mismos factores: acusaciones falsas y muertes. La búsqueda de similitudes no nos ha impedido atender a las particularidades de cada uno de los personajes y sus conductas, que son destacables para entender que un texto no es una mera reescritura de otro en un contexto nuevo, sino una obra literaria original. Sin embargo, es posible reconocer que el mito de Fedra subyace en *Middlemarch* en el planteo del triángulo amoroso entre Dorothea, Casaubon y Ladislaw.

Bibliografía

- ~ELIOT, George, *Middlemarch, A Norton Critical Edition*. Nueva York, Norton, 2000.
- ~EDWARDS, Lee R., «Women, Energy and *Middlemarch*», HORNBACK, Bert (ed.). *Middlemarch. A Norton Critical Edition*, Nueva York, Norton, 2000.
- ~GALÁN, Lía, «Introducción», en: SÉNECA, Lucio Anneo. *Fedra*, Madrid-Bs. As., Losada, 2005, pp. 7-44.
- ~LUCAS, José María, «Hipólito y Fedra: dos vidas rebeldes», *Epos: Revista de Filología* 5, 1989, pp. 35-56.
- ~MOSCOVICI, Claudia, «Allusive Mischaracterization in *Middlemarch*», HORNBACK, Bert (ed.). *Middlemarch. A Norton Critical Edition*, Nueva York, Norton, 2000.
- ~PRATT, Norman T., «The Stoic Base of Senecan Drama», *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, Vol. 79, 1948, pp. 1-11.
- ~SÉNECA, Lucio Anneo, *Fedra*, Madrid-Bs. As., Losada, 2005.
- ~SWANN, Brian, «Middlemarch and Myth», *Nineteenth-Century Fiction*, vol. 28, n.º 2, 1973, pp. 210-214.
- ~WIESENFARTH, Joseph, «Middlemarch: The Language of Art», *PMLA*, vol. 97, n.º 3, 1982, pp. 363-377.

Notas

1 Por ejemplo, Brian SWANN («Middlemarch and Myth»: 211) estudia las semejanzas entre la experiencia de Dorothea y el rapto de Perséfone. También hace referencia al mito de Ariadna. Joseph WIESENFARTH («Middlemarch: The Language of Art»: 372) compara a Dorothea con Ariadna, a Casaubon con Teseo y a Ladislaw con Baco.

2 SÉNECA, *Fedra*, vv. 89-92, p. 61. En todas las citas se utiliza la traducción de Lía GALÁN.

3 Tal como señala Lía GALÁN («Introducción»: 21) es necesario aclarar que el sentido latino de la palabra implica también la pérdida de la razón.

4 SÉNECA, *Fedra*, vv. 362-363, p. 95.

5 ELIOT, *Middlemarch*, p. 18 (la traducción es mía)

6 Según Joseph WIESENFARTH («Middlemarch and the Language of Art»: 366), la miopía física que padece Dorothea es metáfora de la miopía espiritual que la afecta.

7 EDWARDS, Lee R., «Women, Energy and Middlemarch», p. 627.

8 «Allusive Mischaracterization in Middlemarch», p. 670

9 En idioma original: *The Key to all Mythology*. La traducción es mía.

10 Esta imagen refuerza la identificación entre Ariadna y Dorothea señalada por los críticos, tal como se menciona en la nota 1.

11 «Middlemarch: The Language of Art», p. 365.

12 SÉNECA, *Fedra*, vv. 657-660, p. 123.

13 ELIOT, *Middlemarch*, p. 50.

14 «Mito y tragedia: Hipólito y Fedra, dos vidas rebeldes», p. 47.

15 SÉNECA, *Fedra*, v. 559, p. 111.

16 Mito y tragedia: Hipólito y Fedra, dos vidas rebeldes», p. 47.

17 Cabe aclarar que los argumentos expuestos por la nodriza para tentar a Hipólito contrastan con los ideales estoicos expresados anteriormente, en el diálogo con Fedra cuando intenta vanamente contener los sentimientos desbordados.

18 SÉNECA, *Fedra*, vv. 640-641, p. 123.

19 «The Stoic Base of Senecan Drama», p. 8.

20 ELIOT, *Middlemarch*, p. 131.

21 «Middlemarch and Myth», p. 213.

22 SÉNECA, *Fedra*, vv. 1196-1198, p. 183.

23 ELIOT, *Middlemarch*, p. 304.

Rechazo y empatía. Del *Werther* a *Frankenstein* de Mary Shelley: la cultura como monstruosidad

Ezequiel Vila

0. Introducción y objetivos

Tanto *Las penas del joven Werther* como el *Frankenstein* de Mary W. Shelley encuentran en el Rousseau de los *Discursos* un intertexto evidente. Más allá de la centralidad de las ideas del filósofo ginebrino durante el pasaje del siglo XVIII al XIX, las dos obras emprenden un vínculo directo con las discusiones respecto de la naturaleza humana que el autor del *Emilio* nos legó. Es interesante, además, que dos novelas que citan una cantidad considerable de fuentes para explicar rasgos psicológicos de los personajes, eludan deliberadamente la referencia a esta referencia común. En este trabajo me centraré particularmente en el desarrollo de la monstruosidad como deformación del individuo en sociedad, idea presente sobre todo en el «Discurso sobre el origen y fundamento de la desigualdad entre los hombres», pero también en el «Discurso sobre las ciencias y las artes». Tanto el *Werther* como *Frankenstein* desarrollan esta idea, con sus inesquivables cruces, por caminos distintos.

Analizaré algunos episodios de las obras que responden a dos momentos textuales: el rechazo en el que el monstruo toma conciencia de sí y la empatía, donde el monstruo intenta identificarse con algún otro agente. Recurriré a trabajos críticos sobre las obras en cuestión y acudiré a algunos tópicos de la Ilustración, el *Sturm und Drang* y el gótico para comparar los conceptos de naturaleza y de genio, con la esperanza de establecer diferencias inteligibles respecto de esas configuraciones.

1. Estado de naturaleza

Rousseau, en sus ensayos, ejercita su imaginación en el pensamiento de un hombre anterior a la formación de las sociedades, situado completamente en un «estado de naturaleza». Este hombre impoluto, librado de todo error del razonamiento y la pasión, es guiado por los mismos principios constantemente ya que la naturaleza le exige continuamente el ejercicio de las mismas cualidades. El contacto directo con la naturaleza es lo que le dará su fortaleza respecto del hombre civilizado y con esta fortaleza su carácter de individuo *total*.

Dejad al hombre civilizado el tiempo de reunir todas sus máquinas a su alrededor y no se puede dudar que supere fácilmente al hombre salvaje; pero si queréis ver una lucha todavía más desigual, colocadlos desnudos y desarmados uno frente al otro y pronto reconoceréis cuál es la ventaja de tener siempre todas las propias fuerzas a su disposición, de estar siempre listo para todo acontecimiento y de llevarse siempre, por así decirlo, todo entero consigo. (ROUSSEAU, 2005: 83)

Lo primero que menciona Werther respecto de la campiña a la que se ha retraído es la alegría que le genera el contacto con la naturaleza en una estación tan propicia, y agrega a continuación su deseo de: «convertirse en abejorro y flotar en este mar de aromas» (GOETHE, 2005: 6). La plenitud orgánica despierta el sentimiento nostálgico del *Sturm und Drang*.

En *Frankenstein* sucede algo distinto. Si bien la criatura es creada en el apartado laboratorio de Víctor, ésta escapa rápidamente hacia los bosques. La primera infancia de la criatura en el entorno natural está lejos de ser recordada con los colores alegres que Rousseau utiliza, y que también se encuentra en el deseo de religación de la carta de Werther. El monstruo recuerda esos días a través de las carencias: alimentos frugales, frío, miedo, frustraciones. Al contrario, al conocer las construcciones humanas, maravillado por la existencia de un suelo

completamente seco y aislado térmicamente, hará lo posible para no volver al bosque. Sin embargo, existe cierta valoración positiva *a posteriori* del momento en que vivió allí: «¡Ojalá hubiera permanecido para siempre en mi bosque natal, sin conocer ni sentir nada fuera del hambre, la sed y el calor!» (SHELLEY, 2006: 130). Esta opinión del monstruo está más cerca de la visión *ingenua* de la naturaleza de Rousseau.

Pero no es así en el caso de Goethe y el *Sturm und Drang*. Si bien Werther se deshace en halagos hacia la majestuosidad de la naturaleza y puede soñar con ser un insecto, el verdadero contacto con ella, el real y legítimo, pasa por las «vidas sencillas» y la *contemplación* de la naturaleza, donde está el germen para la formación del artista. El tipo ideal de sujeto para el joven es el artista, y éste solo puede ser formado por la armonía de la naturaleza. En una escena inicial, tras arruinar un paisaje por agregarle una cerca, Werther reflexiona: «Esto confirmó mi propósito de atenerme, en el futuro, sólo a la naturaleza. Sólo ella es infinitamente rica y sólo ella es capaz de crear a un gran artista» (GOETHE, 2005: 17). La riqueza de la naturaleza radica en su organicidad, la misma que Rousseau veía en su hombre ideal. Los escritores del *Sturm und Drang* saben que no se puede volver a esa naturaleza como la primera vez, pero sí puede volverse desde una perspectiva *sentimental*, es decir, reconociendo la distancia que los separa de esa *primera vez* del hombre, pero aun así recibiendo la armonía de la naturaleza a través del espíritu para llegar al verdadero ser:

Dicho con otras palabras, la naturaleza es la gran maestra que lejos de ser sometida a los criterios estrechos del ser humano, lo cobija en su plenitud y lo vincula con sus raíces parcialmente perdidas. El hombre está colocado dentro de un gran proceso orgánico y debe volver a escuchar la voz de lo primigenio, dejando detrás de sí o mejor aún superando «la edad de la comodidad» que es, para Herder, el siglo XVIII. (BRUGGER, 1976: 16)

Como hijo de la técnica y la ciencia, la criatura está lejos de la organicidad total que se predica de la naturaleza. Quizás por eso su primera vida ingenua no puede consolarse con el entorno natural del bosque.

2. Rechazos

En el caso del *Werther*, Lotte será otro personaje que admirará la naturaleza de una forma muy parecida a la del protagonista; sin embargo su vínculo con la sociedad del lugar es más estrecho. Sabemos que Werther no frecuenta mucha gente de su círculo social: conoce a Lotte accidentalmente, por asistir a una fiesta en una campiña a la que evitó ir por algunos días. El resto de sus encuentros se dan con los «humildes» campesinos que trata a pesar de pertenecer a un estamento superior. A propósito de ellos le escribe a Wilhelm:

Sin embargo, la gente es buena. A veces, cuando me dejo llevar por las circunstancias y comparto alguna de las alegrías que le han quedado al hombre, como divertirse abierta y francamente en una mesa bien compartida, una excursión, participar de un baile en el momento propicio, y otras situaciones semejantes, noto que me sienta bien. (GOETHE, 2005: 11)

Para la gente de su clase, Werther es tolerado como un sujeto raro, no faltan en el texto menciones a la irritación que produce en el resto de los personajes: tanto el médico, como los amigos de Lotte, Albert y la misma Lotte con frecuencia le reprochan algunas de sus actitudes. Lukács dice:

Las mismas leyes, instituciones, etc., que permiten el despliegue de la personalidad en el estrecho sentido de clase de la burguesía y que producen la libertad de *laissez faire*, son simultáneamente verdugos despiadados de la personalidad que se atreve a manifestarse realmente. (LUKÁCS, 1968: 76)

La originalidad de Werther, producto de su relación armónica con la naturaleza y del cultivo de su genio, lo pone en contradicción necesaria con las normas sociales de la clase burguesa. El rechazo a la perversión de la sociedad es lo que desarrolla el carácter monstruoso de Werther. Sin embargo, en la primera parte de la novela este carácter está matizado en cuanto el idilio de su relación con Lotte le permite ignorar el ahogo de ciertas reglas. Será con la llegada de Albert que el peso del imperativo de «no enamorarse» lo desplomará. Esa prohibición lo instará a escapar

hacia la ciudad, donde intentará darle a regañadientes una nueva oportunidad a la sociabilidad. Sin embargo, este intento de vinculación socio-política será un fracaso, pero en este caso lo que lo marginará no será tanto su oposición a las costumbres de los otros como su falta de prosapia.

Luego de esta oclusión en el acceso a la esfera política, Werther decide volver a Lotte. Pero esta vez las barreras sociales que no le permiten tener el contacto que desea con su amada se harán más insoportables. Werther se vuelve molesto para Albert y Lotte, y estos comienzan a preocuparse por la opinión pública. Werther, desencantado otra vez por la sociedad civil, vuelve a poner sus esperanzas en el amor individual hacia Lotte, pero nuevamente fracasa, esta vez frustrado por las palabras de su propia amada más que por el influjo de una prohibición social. Lotte termina reprochándole su pasión anómala e intenta convencerlo de serenarse y conformarse con la sociedad burguesa tal y como es:

–No, Lotte –dijo–, no la volveré a ver nunca más.

–Pero ¿por qué? –inquirió ella–. Usted podrá, usted deberá volver a vernos, pero modérese. Oh, ¿por qué habrá usted nacido con tanta pasión irrefrenable, con un temperamento tan vehemente por todo lo que llega a tocar alguna vez? Se lo ruego – continuó mientras le tomaba la mano–, modérese. ¡Cuántas satisfacciones tan diversas pueden llegar a ofrecer aún su intelecto, su sabiduría, sus talentos! Sea un hombre. ¡Aparte usted su aciago cariño a este ser, que lo único que puede hacer por usted es sentir compasión! (GOETHE, 2005: 123)

Las palabras de Lotte son reveladoras. Si la dama le pide que sea un hombre es porque Werther, al encender tanto su fuego, *ya no lo es*. Werther, en el clímax de su afiebrada locura no se puede reconocer entre los hombres, sólo puede reflejarse en figuras abyectas como el asesino amante de la viuda y en Heinrich, un auténtico loco de amor.

En el caso de la criatura, el recorrido es similar. Cuando aún se encuentra inmerso en su ingenuidad inicial, no comprende el rechazo:

Como la puerta estaba abierta, entré. Había un hombre viejo, sentado junto a un fuego, preparándose el desayuno. Se dio vuelta al escuchar el ruido y cuando me vio, gritó espantado y, luego de abandonar la choza, corrió surcando el campo con una rapidez que su cuerpo débil no había dejado sospechar. Su aspecto, diferente de todo lo que había visto antes, y la huida, me causaron alguna sorpresa. (SHELLEY, 2006: 115)

El monstruo no comprende el miedo del anciano. Luego, ante las pedradas e insultos de la gente del pueblo, huirá asustado, pero tampoco descifrará el sentido de su persecución. Sólo cuando acceda al dominio del lenguaje y a la lectura estará al tanto de su situación:

Las palabras me indujeron a volverme sobre mi persona. (...) De mi creación y mi creador no sabía absolutamente nada pero sabía que no tenía dinero ni amigos ni propiedad alguna. Además, estaba dotado con una figura deforme y repugnante; ni siquiera tenía la misma naturaleza que el hombre. (...) Cuando miraba alrededor no veía ni escuchaba a nadie como yo. ¿Era yo un monstruo, una mancha sobre la tierra, de quien todos huían y a quien nadie reclamaba? (SHELLEY, 2006: 130)

En consonancia con los *Discursos* de Rousseau, es el acceso a la cultura, el alejamiento de su estado de naturaleza inicial lo que le trae la verdadera infelicidad al monstruo. Una vez comprenda que no hay lugar para él en la sociedad civil, intentará encontrar, como Werther, la aceptación en una estructura más pequeña: la familia de Lacey. A pesar de su preparación, el estudio minucioso y la ejecución satisfactoria de su plan, el resultado no será distinto al conseguido anteriormente. Su esencia monstruosa se impone a sus capacidades retóricas. El monstruo reconoce su naturaleza deforme que lo aleja de todos los hombres, por lo tanto buscará el último recurso que posee para lograr algún tipo de sociabilidad: la creación de una compañera. Como sabemos, este último intento se verá malogrado por el arrepentimiento de Víctor y luego de frustrarse esta última chance el monstruo se dedicará a la venganza.

3. Empatía

Para David Marshall *Frankenstein* sería una fábula sobre el fracaso de la empatía, pero esta aseveración resulta fútil si no repasamos algunos de sus argumentos. En primer lugar, el crítico se encarga de demostrar cómo la distribución de los actores en la novela se relaciona de una forma compleja con los personajes y las ideas rousseauianas, particularmente señala el lugar de hombre salvaje del monstruo (idea que compartimos en el desarrollo de este trabajo) y los ecos de la figura de Rousseau presentes en Víctor. Esta distribución, lleva al monstruo a ubicarse en el lugar del hombre abandonado, del exiliado:

Futhermore, Mary Shelley's portrayal of the abandoned monster specifically evokes Rousseau's role as outcast, exile, and wanderer –a public and literary persona of almost mythic proportions who was well known throughout Europe and, of course, dramatized in Rousseau's own versions of his life story. We can read in the monster's eloquent lamentations and especially in the misfortunes of his life a dramatization of the conditions and sentiments that Rousseau depicts in the *Rêveries*. (MARSHALL, 1988: 190-191)

Esto revela una característica de la personalidad del monstruo que tocamos lateralmente en el punto anterior: su *conciencia retórica*. El monstruo está convencido de que mediante el uso de la elocuencia y la persuasión puede revertir su situación. Si bien falla en convencer al viejo de Lacey, sí logra contar con lujo de detalles su historia a Víctor Frankenstein, y podemos arriesgar que su relato no está exento de manipulaciones; sobre todo si consideramos que en primera instancia convence al científico de que construya a su compañera. Esta conciencia retórica nos habla del deseo de empatía que la criatura tiene, está convencida de que si llegan a comprender su situación no lo rechazarán con tanta violencia.

It is the monster, however, who is most concerned with sympathy in the course of the novel. Describing himself as «fashioned to be susceptible of love and sympathy» (F. P. 208), he displays all the characteristics of what was considered in the eighteenth century to be natural sympathy –even before he reads Goethe and learns about «sentiments and feelings, which had for their object something out of self». (MARSHALL, 1988: 196)

La lectura de *Werther*, de hecho, tiene que ver con este aprendizaje, en cuanto él mismo aprecia que ha aclarado varias cuestiones respecto de las relaciones interpersonales que antes no lograba entender, sin embargo, su impulso por aprender el lenguaje de los otros ya es producto de esta pulsión por hacerse entender.

El problema de la novela estaría dado por la necesidad de ser reconocido como un igual, atada necesariamente a la imposibilidad de comprender al otro como un semejante. Marshall, en este contexto, indaga las razones de Víctor para construir al monstruo. Frankenstein desea construir un otro igual a él y por ello se retira de la sociedad. Sólo al comprender el error de su tarea vislumbra que debe volver al mundo de la familia, pero la transgresión que ha cometido se vuelve sobre ese mismo entorno familiar.

Marshall plantea la pregunta acerca de si Víctor logró o no su objetivo de crear un ser igual a él. El interrogante es interesante, la equiparación con Víctor podría significar que la criatura es humana o que ambos son seres monstruosos. Si nos detenemos en esta última posibilidad reconoceremos que sin dudas Víctor cruza una línea al alejarse de sus seres queridos y dedicarse obsesivamente a la tarea en Ingolstadt; pero la aceptación incondicional por parte de su familia y sus colegas nos llevan a descartar esta lectura. La búsqueda de un semejante (su compañera) es para el monstruo, finalmente, la única empresa que lo puede llevar a la conciliación con la sociedad; el vínculo con un semejante es lo que atenuará su carácter monstruoso. Habrá una especie para él, no será el único espécimen.

Esta misma búsqueda de empatía la podemos leer en *Werther*. El encanto que el joven dibujante siente por Lotte aparece varias veces vinculado con la identificación:

Apoyada con los codos, su mirada recorría el paisaje, miró hacia el cielo y hacia mí, vi sus ojos con lágrimas, puso su mano sobre la mía y dijo «¡Klopstock!». Recordé de inmediato la maravillosa oda del poeta que ocupaba su imaginación y quedé sumergido en un mar de sensaciones que me invadió al escuchar esa clave. (GOETHE, 2005: 31)

La búsqueda de identificación en la amada es el motor del amor. Werther constantemente apela a la empatía de los demás. Está convencido de que es más parecido a Lotte que Albert:

¿Puedo decirlo? ¿Por qué no Wilhelm? Ella hubiera sido mucho más feliz conmigo que con él. Oh, él no es el hombre que pueda satisfacer todos los deseos de ese corazón. Cierta carencia, cierta falta de sensibilidad, llámalo como quieras, la verdad es que su corazón no late al unísono, como mi corazón y el de Lotte cuando coincidían al leer un entrañable libro o en cien otras oportunidades, cuando expresábamos nuestro sentir sobre la actitud de algún tercero. (GOETHE, 2005: 91)

Pero a diferencia del monstruo, Werther no busca nunca la empatía de los demás a través de la retórica. La empatía es de entrada igualada a la semejanza, en cuanto sólo pueden sentirse compañeros aquellos que comparten su sensibilidad. Así se siente Werther respecto del asesino de la viuda y de Heinrich, esa identificación con los dos grandes transgresores (y el pedido de su amada para que se modere) lo terminan de convencer de la distancia que lo separa de Lotte, quien es fiel a las convenciones sociales, por lo tanto nunca será de él. Lukács dice sobre esto:

La tragedia de Werther no es, pues, sólo la tragedia del amor desgraciado, sino también la configuración perfecta de la contradicción interna del matrimonio burgués; este matrimonio, a diferencia del pre-burgués está basado en el amor individual, y con él nace históricamente el amor individual mismo; pero, en cambio, su existencia económico-social se encuentra en contradicción irresoluble con el amor individual, personal. (LUKÁCS, 1968: 86)

La magnitud del individuo exacerbado en sus pasiones fracasa nuevamente en el terreno de lo social. Por eso quizás la familia sea la imposibilidad misma del monstruo, allí donde hay un semejante existe la esperanza de escapar al aislamiento del *rara avis*. Si Víctor constantemente menciona que no contaba con la capacidad de sentirse cómodo entre extraños es porque su entorno familiar lo ha apañado y acompañado durante toda su formación. Posee una serie de sujetos en los cuales reconocerse. En cambio, el abandono del monstruo y la ruptura de Werther de ese único y tenue vínculo familiar que es la madre, les impiden el encuentro con un semejante. La diferencia entre ellos dos radica en que mientras que el monstruo intenta por todos los medios encajar en ese sistema social que lo expulsa, Werther quiere transgredido los valores de una sociedad que por eso mismo lo rechaza.

En última instancia, el aislamiento de los dos es lo que los llevará al suicidio. No tanto el rechazo, como la conciencia del carácter monstruoso, esto es, el reconocimiento de la imposibilidad de encontrar un semejante; es lo que convence al joven de acabar con su vida y la razón por las que el monstruo desliza a Walton que fenecerá en el ártico.

4. Genio

¿Qué pasa cuando la condición monstruosa es producto de una exacerbación de ciertas pasiones que la humanidad debería reservarse en grados menores? ¿La moderación es una vía para evitar la monstruosidad? En el caso de *Frankenstein*, el castigo al que es sometido el científico por el cruce de ciertos límites parece indicar que la búsqueda del genio es censurada, sin embargo:

Shelley, writing *Frankenstein* in the environs of Geneva, and living with the exiled geniuses Percy Shelley and Byron, was acutely aware of the seemingly inevitable consequences of the possession of genius that did not bend to social norms, but the fact that her novel records the tragic consequences of this phenomenon does not mean that she was taking an ethical stand against the cultivation of genius. (O'ROURKE, 1989: 554)

El genio es esta condición intrínseca que permite que el individuo se pare frente a la sociedad y pretenda doblar sus reglas. El aislamiento de Víctor y su necesaria amoralidad para realizar el experimento es el gesto que pone en práctica ese sentimiento de grandeza que hace que el individuo se ponga por encima de las normas sociales.

O'ROURKE (1989: 550) señala que esta conversión gradual de la criatura benigna que no quiere robar el alimento a los de Lacey en un asesino de niños es fundamental para entender las operaciones críticas que Mary Shelley produjo a las ideas de Rousseau. El hecho de que Mary Shelley haya concebido al afecto como lo más humano, permite que pensemos al monstruo como una criatura lastimada más que como un ser naturalmente malvado. Esta idea rousseauiana llevada a la literalidad del texto crea personajes altruistas y narcisistas al mismo tiempo (O'ROURKE, 1989: 555). Víctor sueña con la felicidad y la gratitud de sus criaturas. El monstruo, por otra parte, ayuda a los de Lacey con la intención de entender su infelicidad y la esperanza de ser acogido en su seno familiar. Incluso Walton emprende su viaje al ártico con intereses similares (la gloria y el aporte a la humanidad).

Werther encaja perfectamente en este esquema. Es la preeminencia de su genio la que le impide conformarse y moderarse. Pero a diferencia de Víctor, que encuentra su raíz en el saber alquímico/científico, o de la criatura, cuyas motivaciones están dadas por el rechazo, Werther encuentra la causa de su ánimo desbordante en la naturaleza:

Lo que afecta mi corazón es esa devoradora fuerza que yace oculta en la naturaleza, que no ha creado nada que no destruya al vecino, a sí mismo. Y de esta manera deambulo angustiado, rodeado de cielo y tierra y sus envolventes fuerzas. No veo otra cosa que un monstruo, un eterno rumiante que todo lo devora. (GOETHE, 2005: 63)

Este fragmento, muy *Sturm und Drang*, revela el origen del empuje del sujeto desatado frente a las reglas de la sociedad. Las posibilidades de sobresalir están dadas en el caso de Werther por la influencia de la naturaleza.

El genio, sea cual sea su origen, produce la vanidad y el escape de los límites reglados; eleva y por lo tanto concibe al individuo por fuera de la especie.

Conclusiones

Al inicio de este trabajo planteé que los dos textos proponían dos salidas posibles para revertir el carácter monstruoso del sujeto. Sin embargo, hemos visto en el análisis que estas dos salidas imaginarias en realidad son inalcanzables, en cuanto el acceso a esas esferas (la erótica y la política) están restringidas de antemano.

Ante el rechazo inicial que lo convierte en monstruo, el sujeto intenta liberarse de esa marca mediante la empatía con otros individuos que puedan salvarlo del aislamiento. La verdadera posibilidad del monstruo para abandonar su condición es la de encontrar un semejante que conforme junto a él una suerte de especie en miniatura. La búsqueda de la criatura de una compañera y la obsesión de Werther por Lotte se explican por esta necesidad última de encontrar un semejante, una vez todo resto de sociabilidad ha sido descartado. Tras esta empresa, el monstruo sólo puede encontrar la perversión (en los crímenes de la criatura, pero también en el *Werther* tenemos al asesino de la viuda y al loco Heinrich) o la muerte (el final insinuado de la criatura en el Polo Norte, el tiro en la sien del joven dibujante).

Para mostrar la elaboración de estos monstruos ambos textos precisan situarlos en una suerte de estado de naturaleza (sea este ingenuo o sentimental) para desarrollar cómo el sujeto y la sociedad se van oponiendo paulatinamente. Un relato de esa relación individuo/ sociedad que no los enfrentara conformaría otro tipo de textualidad, como el *Bildungsroman*, que jamás nos presentaría un monstruo como protagonista.

El concepto de genio también posee una relación directa con la imposibilidad de socializar del monstruo. En los casos que analizamos, vimos como la posibilidad de conseguir empatía se debilita a medida que el genio del individuo se magnifica por encima de los valores de la sociedad

burguesa. Aunque también mencionamos que la criatura que creó el Dr. Frankenstein puede ser una excepción a esta norma.

Bibliografía

- ~BRUGGER, Ilse, «Prólogo» a *La rebelión de los jóvenes escritores alemanes en el siglo XVIII*, Buenos Aires, Nova, 1976, pp. 7-26.
- ~GOETHE, Johann Wolfgang, *Las penas del joven Werther*, Buenos Aires, Colihue, 2005.
- ~LUKÁCS, Georg, «Los sufrimientos del joven Werther» en *Goethe y su época*, Barcelona, Grijalbo, 1968, pp. 69-89.
- ~MARSHALL, David, «Frankenstein, or Rousseau's Monster: Sympathy and Speculative Eyes», en *The Surprising Effects of Sympathy*, Chicago, University of Chicago Press, 1988, pp. 178- 227.
- ~O'ROURKE, James, «Nothing more Unnatural: Mary Shelley's Revision of Rousseau» en *ELH*, vol. 56, n.º 3 (otoño, 1989), pp. 543-569.
- ~ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Discurso sobre las ciencias y las artes. Discurso sobre el origen y fundamento de la desigualdad entre los hombres*, Buenos Aires, Losada, 2005.
- ~SHELLEY, Mary, *Frankenstein*, Buenos Aires, Colihue, 2006.

Imitación y domesticación: la representación de la Naturaleza en la obra de León Battista Alberti en el contexto de la recuperación del epicureísmo

Mariano Vilar
UBA/CONICET

1. Introducción

No hay contexto histórico en el que resulte sencillo establecer una definición clara y precisa de lo que se entiende por «Naturaleza». La cantidad de significados y atributos que puede adquirir este concepto no solamente varía de acuerdo al lugar que ocupa en distintas formaciones discursivas (científicas, poéticas, políticas, etc.), sino que además contiene una dificultad adicional: su supuesta transparencia. La naturaleza es lo que vemos, o lo que somos, inmediatamente. Es lo *otro* lo que necesita ser explicado, lo no-natural. Sin embargo, cualquier análisis del uso de este concepto demuestra rápidamente que esta supuesta transparencia es el producto de una densa polisemia re-elaborada por cada época, por cada autor o incluso por cada texto de forma diferente.

La propuesta de este trabajo es estudiar cómo se conforma este concepto en tres textos de León Battista Alberti: *Della Famiglia* (de ahora en más, *DF*), *Della Pittura*¹ (*DP*) y el *Theogenius*, poniendo el acento en la relación entre naturaleza, imitación y domesticación. Ambas temáticas aparecen frecuentemente en muchos pensadores humanistas, en tanto se relacionan directamente con las preocupaciones éticas que privilegiaban en sus escritos, así como con la nueva percepción del universo que emanaba de sus lecturas de los clásicos. La posición particular de Alberti, interesado tanto por el aspecto literario como por el pictórico y técnico en general, nos permite leer en su obra un entrelazamiento particular de estos temas.

La hipótesis principal de este trabajo es que muchas de las inflexiones particulares que adquiere la definición de lo «natural» en la obra de Alberti derivan de la renovada circulación de la filosofía epicúrea, principalmente a través del redescubrimiento del *De Rerum Natura* por parte de Poggio Bracciolini en 1417 y de la traducción de Ambrogio Traversari de las *Vitae* de Diógenes Laercio. Si bien ninguno de los textos que estudiaremos se presenta abiertamente una filiación con esta filosofía (aunque tanto en *Theogenius* como en *DF* aparecen elogios a Epicuro), la concepción de la naturaleza y su articulación con las dos temáticas mencionadas (domesticación e imitación) da cuenta de una relectura atenta de esta corriente de pensamiento, liberada de los prejuicios fuertemente hostiles que predominaba desde la época de Agustín y Lactancio (GARIN, 1961; BROWN, 2010; GAMBINO LONGO, 2004) y que podríamos esperar en un pensador también ligado al estoicismo como Alberti.

Antes de comenzar a trabajar específicamente con los textos, conviene tratar de precisar algunas particularidades del concepto de «Naturaleza» en el contexto del siglo XV, en particular en cuanto a la forma en la que está relacionado con otras fuerzas de mucho peso en las distintas concepciones dominantes del período: la Providencia y la Fortuna². Desde una visión específicamente cristiana, la naturaleza no tiene ningún valor autónomo, y a grandes rasgos cae dentro de una de las dos categorías: o se trata de una entidad neutra creada por Dios y manipulada libremente por Él según sus designios, o se trata de una fuerza tentadora que nos incita al materialismo pagano y a la valoración excesiva de lo terrenal. Robert Lenoble señala que durante el Renacimiento se produce un desplazamiento de la concepción vertical-teocéntrica de la naturaleza a una *horizontal*, dominada por la diversidad de formas imprevisibles (1969: 285). La

filosofía epicúrea implica un universo sin providencia: el *clinamen* (el movimiento azaroso de los átomos) implica un cosmos esencialmente incontrolable. La escasa o nula presencia del factor providencial en los textos de Alberti que analizaremos es uno de los elementos que permite emparentar su producción con el epicureísmo en contraste con la visión estoico-cristiana.

La temática de la fortuna está muy presente en nuestro corpus albertiano, sobre todo en el *DF* y en el *Theogenius*. Hay un punto en el que la naturaleza y la fortuna se asimilan, en tanto presentan una suerte de desorden espontáneo sobre el que el hombre debe trabajar empleando la virtud, aunque en Alberti –como veremos con más detalle– se trate de un trabajo más técnico, pragmático, y no (como en Lucrecio) de una ocupación intelectual y especulativa. Además, Alberti trabaja el tema de la fortuna en relación al destino en una de sus *intercoenales*, titulada precisamente *Fatum et Fortuna*, en donde se afirma que la fortuna es un punto de partida (desdichado o feliz) desde el que el hombre debe trabajar para llegar a buen puerto. Algo similar sucede con la idea de naturaleza, que aparece como una parte ineludible y esencial de la vida humana sobre la que debe construirse todo lo demás. La diferencia central entre fortuna y naturaleza es que, al menos según los presupuestos de los que parte Alberti, la segunda se ofrece (entre otras cosas) como objeto para el conocimiento de los hombres, mientras que la fortuna, incontrolable por definición, es únicamente una fuerza contra la que debe medirse.

2. Domesticación e imitación

El principal problema que aparece en *DP* es definir la forma correcta de situarse frente a la naturaleza como un artista, es decir –según la concepción de Alberti– como el poseedor de una técnica capaz de trasladar lo observado al plano de la composición. Panofsky ha señalado que precisamente esta actitud es característica del primer renacimiento en las artes plásticas, por oposición a la mecánica del taller medieval (1989: 49). Observemos cómo aparece la problemática de la imitación en el prólogo-dedicatoria del *DP*:

Onde stimai fusse, quanto da molti questo così essere udiva, che già la natura, maestra delle cose, fatta antica e stracca, più non producea come né giuganti così né ingegni, quali in que' suoi quasi giovinili e più gloriosi tempi produsse, amplissimi e maravigliosi. Ma poi che io dal lungo essilio in quale siamo noi Alberti invecchiati (...), compresi in molti ma prima in te, Filippo, e in quel nostro amicissimo Donato scultore e in quegli altri Nencio e Luca e Masaccio, essere a ogni lodata cosa ingegno da non posporli a qual si sia stato antiquo e famoso in queste arti. Pertanto m'avidì in nostra industria e diligenza non meno che in beneficio della natura e de' tempi stare il potere acquistarsi ogni laude di qual si sia virtù. (*DP*, prólogo-dedicatoria a Brunelleschi³)

El párrafo citado arriba muestra con claridad el entrecruzamiento de dos formas de plantearse la imitación, y dos tipos de objetos a imitar. Por un lado, existe la imitación entendida como reproducir lo existente, duplicarlo. Y por otro puede imitarse la forma de plantearse un trabajo, la actitud o las fuerzas que implica más que el resultado mismo. En el caso de la naturaleza, esto puede relacionarse con la división teológica entre *natura naturata* y *natura naturans*⁴. La imitación de la primera implica su duplicación en obras que la reproducen en su aspecto visible, de la segunda, en cambio, la de las fuerzas mismas que causan los fenómenos naturales. En el caso de los Antiguos, la diferencia está en reproducir sus obras o en intentar reproducir la forma en la que llegaron producir sus obras. Las cuatro posibilidades (imitación de la *natura naturans*, imitación de la *natura naturata*, imitación de las obras antiguas e imitación de la forma en la que se planteaban las obras los antiguos) aparecen continuamente entrecruzadas en el texto de Alberti, aunque la ausencia de obras pictóricas de la antigüedad y de tratados sistemáticos sobre el tema (aparte del de Plinio, interesado en la historia de la pintura más que en su técnica) fomentaban en su caso una imitación basada en los dos tipos de naturaleza y sus implicaciones. En la supuesta autobiografía de Alberti, se nos dice que se sentía apenado por las flores porque lo hacían sentir improductivo (GRAFTON, 2001: 19), lo que expresaría de nuevo esta tensión frente a la naturaleza como objeto y como fuerza.

Aunque el entrecruzamiento de estas temáticas no es específico del epicureísmo, es posible encontrar algunos significativos puntos en común que nos permiten suponer que existen relaciones entre los elementos que hemos intentado describir y sus postulados centrales. En primer lugar, el énfasis con el que Alberti insiste en la necesidad de confiar en nuestros sentidos va en sintonía con la importancia que les asignaban los epicúreos. Recordemos que el *De Rerum*

Natura el libro IV está dedicado precisamente a la teoría de la percepción. MITROVIÆ (2004) ha señalado que la concepción del espacio en Alberti se diferencia de las teorías de Aristóteles y se acerca más a la de Epicuro tal como aparece en la carta a Herodoto incluida en el texto de Diógenes Laercio que hemos mencionado.

La vinculación con el epicureísmo puede encontrarse también a un nivel más general, en el que ya no se trata sólo de observar la naturaleza, sino reconocerse dentro de ella. Tal como enseñan Epicuro y Lucrecio, el hombre no debe solamente aprender a mirar la naturaleza externa, sino también a su propia naturaleza y a la forma en la que ésta lo determina. Así, observar la naturaleza no se vuelve sólo una cuestión de representación, sino un componente esencial en el proceso de definirse como sujeto.

De nuestro corpus, el texto que trabaja específicamente esta cuestión es el *DF*. A diferencia de lo que sucedía en el *DP*, aquí encontramos varias menciones de Epicuro, usualmente elogiosas, dando cuenta del mencionado cambio de actitud de muchos humanistas respecto a su filosofía. Por ejemplo: «Già che non si nega officio dell'amicizia servire a' comuni commodi, ove cosí sia che degli amici qualunque cosa debba essere comune, e approvasi la sentenza dello Epicuro filosofo, l'amicizia essere lodato consorzio di volontà» (*DF*, libro IV: 149).

Hay un aspecto en particular en donde la cuestión de la naturaleza adquiere una gran importancia en el *DF*: la educación. Adelantándose unos siglos al *Emilio* roussoniano, Alberti también propone una educación basada en la naturaleza. Para eso, lo principal es aprender a observarla:

E dove e' veggono el terreno tuffoso, arido e arenoso, ivi non perdono opera, ma dove surgano virgulti, vinci e mirti, o simile verzure, ivi stimano porre sua opera non indarno. E cosí non, senza indizio, si danno a seguire quanto allo edificio sarebbe accomodato, ma dispongono lo edificio a meglio ricevere quel che gl'indizii gli prescrivono. Simile adunque faccino e' padri verso de' figliuoli. Rimirino di dí in dí che costumi in loro nascono, che volontà vi durino, a che piú spesso ritornino, in che piú sieno assidui, e a che peggio volentieri s'induchino. (*DF*, libro I: 21)

A diferencia de lo que sucede con el arte de la perspectiva, aquí no encontramos un sistema de reglas rígidamente establecido, sino más bien una actitud general de indagación y apertura hacia las determinaciones naturales, con el objetivo de integrarlas productivamente dentro del esquema general del desarrollo del hombre. Así como la naturaleza puede ser comprendida en su carácter fenoménico, sus condicionamientos pueden (y deben) ser guiados para alcanzar la virtud. Pero es necesario que esa guía tome como punto de partida lo que ya se encuentra en la naturaleza del sujeto. La dialéctica naturaleza-virtud implica siempre en Alberti un fuerte compromiso con lo realmente existente, lo que lo diferencia de las exaltaciones apriorísticas de la vida virtuosa más habituales entre los estoicos.

Sin embargo, existe un punto en el que la influencia del epicureísmo encuentra un límite claro en la filosofía moral de Alberti: el problema de la vida activa por oposición a la vida contemplativa. Sabemos que toda la especulación epicúrea alrededor de la naturaleza estaba acompañada por un alejamiento de la vida civil y política, es decir, implicaba un modelo de vida contemplativa. Esta característica del epicureísmo ha sido relacionada con la decadencia de la vida política griega (HELLER, 1994: 109). Durante el primer humanismo florentino, encabezado por figuras como Coluccio Salutati, la vida civil ocupaba un lugar fundamental en las perspectivas de los intelectuales (GARIN, 1982). Si bien Alberti escribe su texto casi medio siglo después, es muy claro que su perspectiva en *DF* es eminentemente pragmática. El modelo de la vida contemplativa en el Jardín le es totalmente ajeno. Esto se evidencia en un pasaje sobre los dioses:

Né mi può non dispiacere la sentenza dello Epicuro filosofo, el quale riputa in Dio somma felicità el far nulla. Sia licito a Dio, quello che forse non è a' mortali volendo, far nulla; ma io credo ogni altra cosa potere essere a Dio di sé stessi forse meno ingrata e agli uomini, dal vizio in fuori, piú licita che starsi indarno (*DF*, libro II: 58)

A diferencia de lo que sucede en los otros pasajes, la posición epicúrea aparece aquí cuestionada. En las páginas anteriores Lionardo se dedica a condenar exaltadamente al ocio con lo que no puede sorprendernos que marque su distancia frente al ocio divino, tema que reaparece en el *Momus*. Sin embargo, la cuestión se complica algo más cuando comienza a explayarse acerca del problema de la vida contemplativa, inmediatamente después del pasaje que acabamos de citar:

Manco a me dispiace la sentenza d'Anassagora filosofo, el quale domandato per che cagione fusse da Dio procreato l'uomo, rispose: «Ci ha prodotto per essere contemplatore del cielo, delle stelle, e del sole, e di tutte quelle sue maravigliose opere divine». E puossi non poco persuadere questa opinione, poiché noi vediamo altro niuno animante non prono e inclinato pendere col capo al pasco e alla terra; solo l'uomo veggiamo ritto colla fronte e col viso elevato, quasi come da essa natura sia così fabricato solo a rimirare e riconoscere e' luoghi e cose celeste (*DF*, libro II: 58)

En un movimiento retórico complejo, y a través de una serie de citas, Lionardo rechaza el «far nulla» pero parece admitir la legitimidad de la vida contemplativa, en tanto al menos tiene un propósito. El ocio por el contrario es pura pérdida. Las vacilaciones que encontramos en esta transición entre ocio y contemplación parecen indicar que la concepción filosófica habitual entre los antiguos de que la vida contemplativa es la vida superior es incompatible con el modelo pragmático que propone Alberti para orientar la vida del hombre en el *DF*. ¿Es posible acaso sostener una vida contemplativa sin ocio?

En el *De voluptate* de Lorenzo Valla, el epicúreo Panormita sostiene una posición similar a la de Lionardo en relación a la actividad de los dioses:

Mea tamen sententia si alterum ex duobus esset eligendum mallem deos agentes inducere quam contemplantes, primum ut congressus inter se cetusque celebrarent et quasdam quasi leges custodirent et tanquam urbanis muneribus fungerentur. (*De voluptate*, libro II: 200-202⁵).

Tal como en el *DP*, la contemplación es una *actividad* que ya no es únicamente reflexiva. De esta forma el problema de la imitación de la naturaleza y de sus mandatos se reformula para convertirse en un proceso de reapropiación domesticadora y civilizatoria. A diferencia de lo que sucedía en gran parte de la tradición anterior, que ligaba la naturaleza al al esquema de la Caída (en donde una fruta y una serpiente confabulan contra la humanidad a través precisamente del carácter apetecible del pecado) o, como en el prólogo al segundo libro del *De remediis* de Petrarca (imbuido en estoicismo cristiano) que sólo reconoce su poder para condenarlo, la existencia de la naturaleza es en sí misma independiente de un plan providencial, y funciona más bien como un campo de acción libre para el impulso creativo y dominador del ser humano.

3. Conclusiones: *Theogenius*

En nuestro breve recorrido hemos visto como en el *DP* la naturaleza aparece comprendida desde una perspectiva fenoménica y no metafísica, y que por lo tanto los sentidos aparecen fuertemente reivindicados, y la forma en la que la imitación de la naturaleza y de los antiguos aparece atravesada por una tensión entre reproducir de lo existente y producir las condiciones de su emergencia. En el *DF*, estos temas aparecen ligados especialmente al problema de la educación, y de forma más general, al de la vida activa, donde encontramos un punto de quiebre con la filosofía epicúrea.

Para terminar, nos referiremos brevemente al *Theogenius*, conocido entre otras cosas por contener la primera traducción italiana de una estrofa del *De Rerum Natura* de Lucrecio (*Gambino Longo*, 2004: 34). En muchos aspectos, nos encontramos en este texto con exactamente lo contrario que aparecía en *DF*. Mientras que el primero comienza con una apasionada declaración de Lorenzo sobre la importancia y el valor de la vida, el *Theogenius* presenta una visión más pesimista. La cita de Lucrecio incluso va en ese sentido («claudica el piede e l'ingegno e la lingua / persin che manca ogni cosa in un tempo.»). Además, la propuesta general en el *Theogenius* se

acerca mucho más al modelo vida contemplativa, apartada de los vaivenes de la fortuna, en contraposición al pragmatismo del *DF*. Sin embargo, ambos textos incluyen una reflexión sobre los bienes ocultos de la naturaleza. En el *Theogenius* se nos dice:

O animale irrequieto e impazientissimo di suo alcuno stato e condizione, tale che io credo che qualche volta la natura, quando li fastidii tanta nostra arroganza che vogliamo sapere ogni secreto suo ed emendarla e contrafarla, ella truova nuove calamità per trarsi giuoco di noi e insieme essercitarci a riconoscerla. (...) Nascose la natura e' metalli, nascose l'oro e l'altre minere sotto grandissimi monti e ne' luoghi desertissimi. Noi frugoli omicciuoli lo producemmo in luce e ponemmolo fra' primi usi. (...) Nulla pare ci piaccia altro che quello quale la natura ci nega, e quello ci diletta in che duriamo fati dispiacendo in molti modi alla natura. (...) E tanto ci dispiace ogni naturale libertà di qualunque cosa procreata, che ancora ardimmo soggiogarci a servitù noi istessi. E a tutte queste inezie nacquero e crebbero artefici innumerabili, segni e argomenti certissimi di nostra stoltizia. (*Theogenius*, libro I: 20⁶)

Aunque un análisis más pormenorizado de este pasaje deberá quedar para otro trabajo, su inserción en el contexto de las reflexiones que hemos podido analizar alrededor del concepto de lo natural resulta significativa. Aunque en otro contexto, el *De rerum natura* incluye una reflexión similar que toma en cuenta el padecimiento físico de los mineros que intentan extraer de la naturaleza sus tesoros ocultos (libro VI, v. 800 y ss.). En el *DF*, por el contrario, la referencia al carácter oculto de los bienes naturales sirve para enfatizar la importancia de reconocer las señales exteriores que nos indican su presencia.

Por un lado, la recurrencia de temáticas epicúreas que encontramos en los textos que hemos trabajado ilustra el eclecticismo con el que los humanistas tomaban elementos de esta filosofía sin necesariamente involucrarse con sus postulados más generales, tal como señala Gambino Longo (2004: 10). Pero la construcción de la naturaleza como una fuerza activa y mayormente independiente de los designios providenciales y humanos nos permite establecer una conexión entre estos textos más allá de sus importantes diferencias.

Notas

¹ El *Della Pittura* fue escrito originalmente en latín (*De Pictura*), pero el mismo Alberti lo tradujo al italiano. Nosotros trabajaremos con esta traducción.

² Un tercer elemento, que no trabajaremos aquí, es la Magia.

³ Todas las citas del *Della Pittura* pertenecen al texto incluido en las *Opere Volgari*, v. III, Bari, Laterza, 1972.

⁴ Preferimos esta división a otras que se han utilizado para analizar los distintos tipos de imitación en Alberti en particular (Goldberg, 1976; Hefferman 1996) o en el Renacimiento en general (Greene 2007). Los primeros se concentran en la división entre lo material e inmaterial en la dinámica de la imitación albertiana, pero las tensiones que presentan no se vinculan específicamente con concepciones sobre la naturaleza sino más bien con la relación entre pintura y lenguaje. Greene presenta distintas formas de imitación de acuerdo al grado de separación con los originales antiguos, pero tampoco centra su atención en problemáticas ligadas a la naturaleza como concepto. Si bien la división entre *natura naturata* y *natura naturans* llega a su máxima expresión teórica en tiempos posteriores a los de Alberti (concretamente, en el sistema filosófico de Spinoza, deudor del epicureísmo en algunos aspectos clave), consideramos que puede ser más útil que las teorías mencionadas para expresar la tensión que domina el concepto de lo natural en los textos de Alberti que estamos trabajando.

⁵ La cita del *De voluptate* está tomada de la edición de M. Lorch (Abaris Books, New York, 1977).

⁶ La cita del *Theogenius* pertenecen al texto incluido en las *Opere Volgari*, v. II, Bari, Laterza, 1972.

Bibliografía

- ~BROWN, Alison, *The Return of Lucretius to Renaissance Florence*, Cambridge, Harvard University Press, 2010.
- ~DEBUS, Allen George, *Man and Nature in the Renaissance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1978.
- ~GAMBINO LONGO, Susanna, *Savoir de la nature et poésie des choses: Lucrèce et épique à la Renaissance italienne*, Paris, Honoré Champion éditeur, 2004.

- ~GARIN, Eugenio, «Ricerca sull'Epicureismo del Quattrocento.» en *id.*, *La cultura filosofica del Rinascimento italiano: Ricerche e documenti*, Florencia, Sansoni, 1961, pp. 72-93.
— *Ciencia y vida civil en el Renacimiento Italiano*, Madrid, Taurus, 1982.
- ~GOLDBERG, Jonathan, «Dematerialization: Some Paradoxes in a Conceptual Art.» *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 35, n.º 2 (1996), pp. 153-168.
- ~GRAFTON, A., «Panofsky, Alberti and the Ancient World», *Bring out your dead*, Cambridge, Harvard Univ. Press, 2011, pp. 19-30.
- ~HEFFERMAN, James, «Alberti on Apelles: Word and Image in "De Pictura"». *International Journal of the Classical Tradition*, vol. 2, n.º 3 (1996), pp. 345-359.
- ~HELLER, Agnes, *El hombre del Renacimiento*, Barcelona, Península, 1984.
- ~KRISTELLER, Paul Oskar, *El pensamiento renacentista y sus fuentes*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1982.
- ~LENOBLE, Robert, *Histoire de l'idée de nature*, París, Albin Michel, 1969.
- ~MITROVIC, Branko, «Leon Battista Alberti and the Homogeneity of Space» en *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 63, n.º 4 (Dec., 2004), pp. 424-439.
- ~OSLER, Margaret J. (ed), *Atoms, Pneuma, and Tranquility. Epicurean and Stoic Themes in European Thought*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
- ~PANOFSKY, Erwin, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid, Alianza, 1985.
— *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, Madrid, Cátedra, 1989.

