

El hilo de la fábula



Revista del Centro de Estudios Comparados. Facultad de Humanidades y Ciencias. Universidad Nacional del Litoral.

Uno

El hilo de la fábula

Revista del Centro de Estudios Comparados. Facultad de Humanidades y Ciencias. Universidad Nacional del Litoral.

Uno

Año 1, Santa Fe, República Argentina.

El hilo de la fábula

Revista del Centro de Estudios Comparados de la
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacio-
nal del Litoral

Directora

Adriana Cristina Crolla

Comité Honorario

Dr. Daniel-Henri Pageaux (Univ. de La Sorbona. París)

Dr. Jean Bessière (Univ. de La Sorbona. París)

Dra. Tania Franco Carvalhal (UFRGS. Brasil)

Dr. Vicente González Martín (Univ. de Salamanca. España)

Dra. Ana María Barrenechea (Univ. de Buenos Aires. Argentina)

Comité Científico

Susana Romano Sued (Univ. Nac. de Córdoba)

Lisa Bradford (Univ. Nac. de Mar del Plata)

Olga Steimberg de Kaplan (Univ. Nac. de Tucumán)

Blanca Arancibia (Univ. Nac. de Mendoza)

Zulma Palermo (Univ. Nac. de Salta)

Malvina Salerno (Univ. Nac. de Buenos Aires)

Gloria Galli de Ortega (Univ. Nac. de Cuyo)

María Isabel Barranco (Univ. Nac. de Rosario)

Comité de Redacción

*Silvia Calosso, Analía Gerbaudo, Dina San Emeterio y Zunilda
Manavella.*

Comité Estudiantil

Ma. Beatriz Cóceres y Ariela Borgogno

Diseño interior y tapa

martinezDiseño

Corrección

Elisabeth Strada

Coordinación editorial

Ivana Tosti



Autoridades Universidad Nacional del Litoral

Mario Barletta
Rector

José Manuel Corral
Secretario de Extensión

José Luis Volpogni
Director Centro de Publicaciones

Leonor Chena
Decana Facultad Humanidades y Ciencias

Dirigir correspondencia y colaboraciones a:

Prof. Adriana Crolla, Directora del Centro de Estudios Comparados.

Facultad de Humanidades y Ciencias.

Ciudad Universitaria. Paraje El Pozo.

(3000) Santa Fe. República Argentina.

Fax: (0342) 4560161.

E-mail: acrolla@infovia.com.ar o agerbaud@fhuc.unl.edu.ar

Suscripciones:

Centro de Publicaciones, Secretaría de Extensión, UNL.

9 de Julio 3563. (3000) Santa Fe. República Argentina.

Tel: (0342) 4571194 (int. 108) Fax: (0342) 4571194

E-mail: editorial@unl.edu.ar

Venta on line:

www.unl.edu.ar/editorial

Sumario

Las palabras andantes (Prólogo de alzada)

Adriana Crolla _____ 9

Uno, pasión intacta (un lugar para la teoría)

*Vicente González Martín (Univ. de Salamanca. España):
Lingüística y filología en la crítica de las variantes* _____ 21

*Susana Romano Sued (Univ. de Córdoba): George Steiner,
Después de Babel. La traducción vista a través de la teoría del
lenguaje y de la cultura* _____ 33

*Malvina Salerno (Univ. de Buenos Aires): Lectura compa-ra-
tista de la cita* _____ 43

*Blanca Escudero de Arancibia (Univ. de Cuyo): El "Orien-ta-
lismo": grandes teorías y grandes escritores* _____ 51

*Analia Gerbaudo (Univ. Nac. del Litoral): Pluralismo teórico
y transferencia didáctica (o la literatura en la encrucijada entre el
relativismo y la ortodoxia)* _____ 61

*Silvio Cornú (Univ. Nac. del Litoral): El traductor argentino
y el voseo* _____ 69

Dos, paseos por los bosques narrativos (un lugar para la ficción)

Uno, lecturas sobre Borges

*Assumpta Camps (Univ. de Barcelona. España): Ni externo
muro, ni secreto centro: la obsesión del laberinto, ... o el laberinto
de la obsesión en J. L. Borges* _____ 83

*Enrique Santos Unamuno (Univ. de Milán. Italia): Italo
Calvino y su lectura de Borges: historia de una canonización* _____ 91

Dos, lecturas sobre género

*Olga Steimberg de Kaplan (Univ. Nac. de Tucumán): Proble-
máticas de género. Una mirada sobre Eduarda Mansilla, mujer
del siglo XIX* _____ 111

*Ana Isabel Fernández Valbuena (Univ. Complutense de Ma-
drid. España): Sobre familia y vasallaje en la España ilustrada:
el fratricidio de Filomena* _____ 117

Tres, después de Babel (un lugar para la traducción y la traducción)

Daniel-Henri Pageaux (Univ. de La Sorbona. París): Fragmentos seleccionados del capítulo 3: "Lectures" del volumen: La Littérature générale et comparée. Colin. París. 1994 _____ 129

Tania Franco Carvalhal (Univ. de Porto Alegre. Brasil): Lugar y función en la literatura comparada en los procesos de integración cultural _____ 143

Cuatro, escenas de la vida académica (un lugar para el reencuentro con nuestros invitados)

María Inés Laboranti (Univ. Nac. de Rosario): Giros y controversias en la crítica: una mirada desde los 90 _____ 151

Cinco, glosa(s) (un lugar para el comentario y la información)

Gladis Onega: Cuando el tiempo era otro. Una historia de infancia en la pampa gringa. Reseña: Pampa O. Arán de Meriles. "Identidad, memoria y región" _____ 163

Susana Artal: Del rey Arturo a los héroes del espacio. Reseña: Beatriz Actis. "Literatura entre milenios: una alternativa metodológica en el aula" _____ 167

Silvia Calosso (Univ. Nac. del Litoral): Recientes ediciones de la Universidad de Venecia sobre estudios comparados en Lenguas y Literaturas _____ 169

Seis, la letra estudiante (un espacio joven)

Ma. Beatriz Cóceres y Liliana Chávez (Univ. Nac. del Litoral): Traducción de estereotipos del relato maravilloso: mutación y extrañamiento en "El zueco" de Marcel Schowb _____ 173

Claudia Casabella (Univ. Nac. del Litoral): El fantástico leído desde la recepción _____ 179

Normas de presentación _____ 185

El hilo de la fábula

El hilo que la mano de Ariadna dejó en la mano de Teseo (en la otra estaba la espada) para que éste se ahondara en el laberinto y descubriera el centro, el hombre con cabeza de toro o, como quiere Dante, el toro con cabeza de hombre, y le diera muerte y pudiera, ejecutada la proeza, destejer las redes de piedra y volver a ella, su amor.

Las cosas ocurrieron así. Teseo no podía saber que del otro lado del laberinto estaba el otro laberinto, el del tiempo, y que en un lugar prefijado estaba Medea.

El hilo se ha perdido: el laberinto se ha perdido también. Ahora ni siquiera sabemos si nos rodea un laberinto, un secreto cosmos, o un caos azaroso. Nuestro hermoso deber es imaginar que hay un laberinto y un hilo. Nunca daremos con el hilo: acaso lo encontramos y lo perdemos en un acto de fe, en una cadencia, en el sueño, en las palabras que se llaman filosofía o en la mera y sencilla felicidad.

J.L. Borges. Los Conjurados, 1985

Las palabras andantes

A Dina San Emeterio, in memoriam.

En la tarde del 6 de diciembre de 2001 la Profesora Dina San Emeterio nos dejó definitivamente, privándonos de su valiosísima colaboración casi en el momento culminante de la elaboración y la edición de este volumen. Por eso se lo dedicamos a ella, que generosa y desinteresadamente formó parte de todo el proceso, desde el Comité de Redacción de El hilo de la fábula.

Las palabras andantes (Prólogo de alzada)

Todos los libros de Borges, como su palabra, son una rara mezcla de unidad y pluralismo, de felices e insospechadas variaciones ejecutadas sobre unos pocos argumentos, que según alguna vez afirmó, lo hostigaron a lo largo de su vida. Fatales y falaces monotonías que sólo un gran poeta puede travestir en las infinitas posibilidades del arte.

El ejercicio de la literatura no sólo le reveló los límites, sino que también lo abrió a los otros y a la otredad, a lo extraño, lo diverso, lo lejano en el tiempo y en el espacio, a descreer de todo absolutismo y a soñar (porque la literatura es un sueño dirigido) con el imposible absoluto.

La ceguera (otro límite) fue para él, sin embargo, un secreto y expansivo umbral hacia otras dimensiones, que le hizo ver más y mejor lo que, paradójicamente, el don de la vista impide ver al común de los videntes.

Ella, como la lectura, le enseñó que es vano creer en que se pueda “alcanzar o poseer” algo, pues certeza, completud, totalidad, absoluto, finitud, son meras utopías de las limitadas potencialidades humanas.

Y la lectura, que siempre implica una colaboración y una complicidad, la traducción, que también comporta una extrañeza y una fecundación, fueron al mismo tiempo el puente y el abismo tendido hacia lo plural y lo diverso. Con ellas, por y a través de ellas, supo vislumbrar, incursionar y gozar con las maravillas y los arcanos de múltiples culturas, lenguas, tradiciones, seres y expresiones a las que supo poner en diálogo y de las que supo descubrir sus íntimas afinidades y sus insalvables divergencias.

Jorge Luis Borges, comparatista *avant la lettre* y sin él nunca proponérselo, es el más universal y al mismo tiempo más particularmente argentino de nuestros escritores.

Su nombre se ha convertido en un adjetivo que nos define hoy por hoy a los argentinos. Ser argentino es ser singularmente *borgeano*. Es experimentar la infinita fascinación de las orillas que (de)marcan y (re)marcan los ilusorios límites del inconmensurable desierto sin ayeres de la pampa y un “*mar de cinco lunas de anchura*”. Es ser al mismo tiempo autobiográfico y plural, íntimo y público, autóctono y extranjero y por sobre todo, pudorosa, agónicamente apasionado por encontrar la propia y esencial “*vereda de enfrente*”.

Maestro de ficciones, inauguró con su estilo un nuevo género literario hecho de retazos, de collages, de palimpsestos memorias donde vida y ficción, realidad e imagen, se subsumen en la tenue y casi imposible distancia que se instaura en la delicada superficie de los espejos. Símbolo borgeano por antonomasia donde reflejante y reflejo dejan de ser dos para ser eso otro, eso mismo, que la *reflexión* inaugura.

La escritura borgeana contrae en sí todas las taxonomías, es al mismo tiempo Cervantes y Menard. Una múltiple y también única entidad que ejerce funciones de autor, crítico, transcriptor, traductor, personaje y lector.

“Forma literaria que recupera la interpretación y la incluye en una mise en abyme que no descarta el espectáculo en la especulación, ni la imaginación en la teoría ni la reflexión en el reflejo”.¹

Borges elaboró un nuevo tipo de literatura auto-multi-biográfica, aquella que sí osa decir su nombre, pero no para escribirse a sí mismo como un *él* sino para soslayar(se), para desautorizar(se), proyectar(se), invisibilizar(se) en la pluralidad del otro.

A diferencia del discurso autobiográfico tradicional en que el yo se instaura en otro para mostrar(se), proponer(se) como modelo en el espacio de su escritura, Borges subvierte la ecuación nombrando(se) para jugar con la imposible y por ende siempre pospuesta “promesa” de asir el nombre.

La extrañeza de Rimbaud: “*Je est un autre*” se transforma en Borges en “*L’ autre*” que se escribe en el “*Je*” para que el otro “*moi*” se pierda en el “*autre*” de la escritura.

Y en este sentido es literatura potencial y eróticamente comparativa. Del más pudoroso y refinado erotismo, pues no habla del deseo del sujeto, no es narcisístico regodeo del yo, sino hedonístico, orgiástico y universal juego de la escritura que construye su propia autobiografía.

A este festín de la letra, a esta orgía del ser y del saber en un universo de “íntimas y paradójicas discordias” propias y ajenas² nos entregamos virginal y placenteramente.

Leer a Borges es “hacer el amor” con su escritura.

Entiéndase este largo preámbulo como un homenaje y un justificativo al nombre que damos a la revista que el *Centro de Estudios Comparados* de la Universidad Nacional del Litoral, ha decidido inaugurar con el presente volumen.

El hilo de nuestra fábula será plural y laberíntico pues pretende constituirse en un espacio abierto, inter-trans-multidisciplinario de lectura, reflexión, diálogo y goce. No destinado sólo a especialistas del comparatismo ni cerrado a la circulación de los ámbitos universitarios, sino dispuesto a brindar un lugar para la puesta en diálogo de saberes, problemáticas, disciplinas, prácticas y escrituras. Y donde especialistas y diletantes, profesionales de la enseñanza y la didáctica de los distintos niveles educativos y estudiantes, teóricos y creadores puedan leer y leerse.

Creemos firmemente que si hay algo que define al comparatismo es el afán, el deseo y la voluntad de superar lo cerrado, lo inmóvil, lo individual, para descubrir las tensiones y metamorfosis que se producen cada vez que las culturas, los textos, los saberes, las lenguas u otros dominios de la expresión y el conocimiento se ponen en contacto entre sí.

Transitar entre *lo uno* y *lo diverso*, no para eliminar la singularidad y la diferencia, sino para, en esa diferencia, descubrir el relampagueo de la otredad que fulgura en los infinitos vaivenes de la confluencia.

Ése fue el espíritu que nos llevó a proponer, a comienzos de 1995, la creación, en el seno de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la UNL, de un Centro que impulsara y promoviera estudios e investigaciones científicas sobre el comparatismo, que inaugurara un espacio de producción y reflexión inédito en el medio, aunando los esfuerzos que desde diversas cátedras, disciplinas e instituciones locales, se realizaban para indagar el “multiverso cultural” que nos circunda.

La revista que hoy iniciamos tendrá una periodicidad anual y tiene el honor de albergar un Comité Honorario y un Comité Científico integrados por especialistas y catedráticos de las más prestigiosas universidades del país y del extranjero.

Contamos también, y esperamos se incremente en futuras ediciones, con la generosa colaboración de muchos más que prometieron incrementar el número de los que inicialmente respondieron generosa y entusiastamente a nuestra convocatoria. Y, por supuesto, con el apoyo de nuestra institución y de la tarea fructificada de todos los que durante estos años adhirieron a las iniciativas del Centro, sin cuya activa presencia este emprendimiento no hubiera sido posible.

Teseos redivivos, iniciamos el periplo con el imprescindible auxilio de este hilo de Ariadna. No para buscar un centro sino para perdernos en los múltiples rizomas de un nuevo laberinto compartido.

Porque, como afirmó Borges en otro prólogo:

“Sólo podemos dar lo que ya hemos dado. Sólo podemos dar lo que ya es de otro” (Prólogo a *Los conjurados*)

ADRIANA CROLLA
Universidad Nacional del Litoral

¹ BLOCK DE BEHAR, L., Conferencia desarrollada durante las X Jornadas de Literatura Francesa, Vaquerías, Córdoba, 1997.

² Sugerimos la lectura y relectura del magnífico obituario que supo inventarse como epílogo de sus *Obras Completas*. Emecé, Bs. As., 1976.

Lingüística y filología en la crítica de las variantes.

Vicente González Martín

Universidad de Salamanca. España

Antes de comenzar con el desarrollo del tema quería hacer una aclaración sobre el título de este estudio. En realidad debería ser “Filología y Lingüística. La crítica de las variantes”, puesto que mi deseo es poner de manifiesto cómo los conceptos de filología y lingüística se han ido distanciando cada vez más en los últimos tiempos, aunque en algunos países como Italia continúan implicándose profundamente, como sucede en la crítica de las variantes.

20 21

Así pues, el objetivo primordial será poner de manifiesto cómo, dentro de la pluralidad de corrientes de crítica literaria en el mundo actual y de las profundas interrelaciones entre las metodologías empleadas en los diversos países, en Italia un importante grupo de críticos ha sabido desarrollar y dar sello de italianidad a una metodología en la que la filología y la lingüística juegan un papel armónico y equilibrado: me refiero, claro está, a la crítica de las variantes, rompiendo la tendencia cada vez más acentuada de establecer una separación estricta entre filología y lingüística.

El nacimiento de la lingüística histórica, como es sabido, está estrechamente relacionado con la actividad filológica, aunque la relevancia que ha ido alcanzando el estudio del lenguaje hablado hace que paulatinamente la lingüística se vaya distanciando de la filología, entendida en su perspectiva clásica de fijación, reconstrucción o análisis de los textos.

A partir de Saussure podemos hablar ya de la lingüística como disciplina independiente de la filología, aunque todavía íntimamente ligada a ella. La primera cobra validez e independencia en sí misma porque, en primer lugar, otorgará una gran importancia a la sincronía de la lengua hablada y, en segundo, por la diversidad epistemológica que la lingüística observa en relación a la filología. Es decir, mientras ésta recurre a la explicación lingüística como modo de acercamiento y comprensión del texto, la lingüística (denominada general) pretende establecer hipótesis interpretativas y explicativas de carácter teórico-universal. Dichas hipótesis pueden ser de orden histórico-reconstrutivo o bien de orden funcional-generativo como es el caso del estructuralismo y del postestructuralismo.

Sin embargo, no se debe olvidar que entre las dicotomías establecidas por Saussure se encuentra la radical diferenciación entre la lingüística interna y la lingüística externa. Saussure se interesa, fundamentalmente, por el estudio de los hechos internos al funcionamiento del sistema, mientras que los factores externos, que en su opinión son ajenos a la codificación lingüística, quedan fuera del estudio sistemático de la lengua y están relacionados con el habla, la historia, la cultura, etc.

Con tales presupuestos se asientan las bases del estructuralismo, corriente lin-

güística que, aunque ha dado frutos innegables, desde su óptica inmanentista, había cerrado las puertas a factores de suma importancia para los estudios del lenguaje; factores tanto de orden cultural como histórico. Las actuales tendencias de la lingüística han sabido, sin embargo, partiendo de los logros metodológicos establecidos por el estructuralismo, romper la rígida distinción entre lo interno y sistemático y lo externo y asistemático.

En un principio, la mayoría de los representantes europeos del estructuralismo continuaron en la línea inmanente de descripción y teorización lingüística. Interesaba describir la estructura y el funcionamiento del código de signos y su interrelación sintagmática y paradigmática.

Por esta razón, en los países en los que la implantación del estructuralismo ha sido más fuerte y para aquellos críticos que han centrado su interés en el estudio interno y funcional de la lengua, la lingüística está radicalmente separada de la actividad filológica; la primera goza de un status científico, mientras que la segunda es una disciplina auxiliar de la historia y de la literatura. La filología es considerada, en cierta manera, la cenicienta de la lingüística sólo por pertenecer a la rama de los estudios de la lingüística externa. Por ello, no es extraño que autores como Martinet, Dubois, Todorov, Greimas... en sus diccionarios de lingüística y semiótica establezcan una neta distinción entre una y otra actividad.

Desde tal perspectiva, pues, la filología queda reservada al estudio de los textos escritos y a su reconstrucción con miras a la preparación de ediciones críticas sobre las que posteriormente pueda realizarse una labor interpretativa.

A pesar de lo dicho anteriormente, en Italia —y también en España— las cosas no se hallan tan radicalmente diferenciadas.

Los estudiosos del lenguaje italiano han prestado desde siempre especial atención al historicismo. Éste se remonta al *De vulgari eloquentia* de Dante. Por otra parte, la “questione della lingua”, la diversidad dialectal y la propia e importante producción lingüístico-literaria de los primeros siglos han favorecido una actitud filológica.

Desde otro ángulo, Ascoli crea una escuela lingüística que, partiendo de los presupuestos historicistas, centra su interés en los testimonios vivos de las distintas comunidades alóglotas. Amplía así el concepto de texto escrito de la filología clásica. Las directrices lingüísticas que parten de Ascoli no son inmanentes ni teórico-abstractas, sino que, conectadas al terreno geográfico-cultural, pretenden describir y estudiar los diferentes dialectos románicos e italianos. En consecuencia, la lingüística románica, y en este caso concreto la italiana, diverge en su filosofía de los principales objetivos de estudio trazados por la lingüística saussuriana.

Por ésta y otras razones se puede afirmar que, en Italia, no se ha producido una neta diferenciación entre lingüística interna y lingüística externa. A la escuela de lingüística italiana, estrechamente ligada a la filología, le ha interesado continuar con el estudio y la descripción de sus propias manifestaciones lingüísticas enmarcadas en los diferentes contextos de emisión y uso. Y por la misma razón ha dedicado bastante menos interés al funcionamiento del sistema de lengua italiana. Asimismo, el diasistema italiano es tan rico y la alternancia entre variedades diastráticas y diatópicas es tan habitual que, en consecuencia, la escuela italiana no ha podido o no ha querido prescindir de conceptos clave como la historia, cultura y geografía.

Otro de los motivos por los que en Italia la filología ha seguido y sigue relacionada con la lingüística se debe al retraso con el que llegaron a este país el estructuralismo y las corrientes de la moderna lingüística; cosa que explica que antes de 1965 los estudios lingüísticos realizados en Italia guarden estrecha relación con la filología y la dialectología.

Se puede decir que en líneas generales hasta finales de los 60 la lingüística italiana era la “glottología”; esto es, la lingüística histórico-comparada, aplicada en modo particular a las lenguas románicas y al italiano. Por este motivo la escuela italiana asume un corte filológico, ligado a la dimensión geográfica y cultural de sus dialectos.

Por todo lo expuesto anteriormente, podemos deducir que la lingüística italiana no se ha desgajado en dos vertientes contrapuestas: la lingüística externa forma parte de la interna y viceversa. Como consecuencia de ello la filología, de forma conjunta a las diversas ramas lingüísticas, sigue formando parte del quehacer de la más genuina tradición lingüística italiana, trabajando con los elementos de la tradición filológica y enriqueciéndose con las aportaciones provenientes de las nuevas tendencias de la lingüística contemporánea.

Así la línea filológica y la historicista no se han opuesto en Italia al estructuralismo, porque dicha oposición, como señala D. Gambarà¹:

benché corrente è falsa, e non solo perché oggi come dieci anni fa si opera in una pluralità di orientamenti, ma soprattutto perché lo storicismo e lo strutturalismo come sono stati vissuti dal pubblico intellettuale (e soggettivamente da molti linguisti) sono etichette ideologiche. Mettere in gioco storia contro struttura significa compiacersi in un duello di fantoci. La moda culturale in un primo momento indubbiamente se ne è compiaciuta, ma il fragore di questo urto, fracassante come tutte le battaglie dei pupi, suonava falso e ha stancato presto.

Así pues, dentro de la escuela filológico-lingüística italiana debe hablarse de continuidad, aunque también de enriquecimiento de la tradición.

Por otra parte, en esta implicación de filología y lingüística ha jugado un papel importantísimo la crítica literaria italiana, abierta a la interdisciplinariedad y dispuesta a hacer converger la pluralidad de enfoques teóricos en una continua imbricación y colaboración íntima, cuyo principal punto de partida sigue siendo el texto literario. Es decir, la lengua y su formalización literaria.

En esta tarea la crítica literaria italiana se ha caracterizado y caracteriza por el esfuerzo sintético que ha logrado llevar a cabo con relación a la fusión de la actividad filológica y estilística tradicional con las nuevas corrientes y metodologías.

Los años del período de entreguerras son el momento en que mejor se delimita, dentro de la metodología y de la praxis de la crítica textual, la denominada *nuova filologia*. Es el momento en que Michele Barbi pone en relación sin ninguna reticencia la actividad filológica con la estilística y la lingüística, puesto que, según este crítico,

dare l'edizione di un testo non significa solo riassumere secondo uno schema la tradizione manoscritta, ma rendersi perfetto conto di quel testo, sotto ogni aspetto, come di una cosa viva (...) L'interpretazione non giusta, non storica, fuori fuoco d'un testo, astratta dalla perfetta conoscenza dell'uso linguistico, impedisce anche la giusta e precisa interpretazione e il retto giudizio critico².

La *nuova filologia* pretenderá, pues, ofrecer una aproximación crítica global del texto, estudiando en una red de interconexiones externas e internas al propio tejido lingüístico y mutuamente interrelacionadas. Se establece así y ya casi de forma definitiva, la unión entre la vertiente filológica, lingüística y estilística que ha caracterizado y caracteriza la mayor parte de la actividad de la crítica literaria italiana.

En el mismo espacio de tiempo encontramos un número considerable de estudiosos, ligados en su mayor parte al ámbito florentino, que participan del mismo intento crítico globalizador de Barbi. Nos referimos no sólo a filólogos como Giorgio Pasquali, sino también a lingüistas como Migliorini, Devoto, Schiaffini, Pagliaro, Terracini, etc.

En este ambiente de atención a los elementos lingüísticos que se manifiestan como texto, ocupan un puesto destacado dentro del tema que nos interesa, Giuseppe De Robertis y Gianfranco Contini.

Giuseppe De Robertis es, en realidad, sólo un precursor de la crítica de las variantes, pero sus aportaciones abrieron el camino a Contini.

Se formó entre *La Voce* de la que fue director desde 1914 a 1916 y *La Ronda*, recogiendo las teorías de Renato Serra y del postsimbolismo. Su preocupación como crítico literario fue la de reflexionar sobre el estilo, analizar sus mecanismos y poner al descubierto el secreto del hecho literario. Propugna una crítica atenta sólo a la descripción de la obra literaria, a señalar los valores expresivos, y crea el mito del crítico puro de la poesía pura.

En su manifiesto “Saper leggere”, publicado en *La Voce* el 30 de marzo de 1915, señalaba como tarea fundamental del crítico literario la de rehacer el camino de la expresión última creativa hacia la razón primera que la determinó: el llamado “fondo germinal”. Por lo tanto, lo único importante es penetrar en el secreto del arte de un escritor y para ello la metodología apropiada es aquella que analiza los mecanismos secretos con el fin de descubrir las razones más íntimas, cómo se ha hecho la obra literaria.

Su método lo expuso en su artículo titulado “Sulla critica stilistica”, publicado en *Nuovo Corriere*, el 28 de abril de 1955. En definitiva, lo que interesa a De Robertis, como interesará esencialmente a los *variantisti* posteriores, es la dinámica interna de la obra literaria, en su naturaleza *in fieri* y, por consiguiente, las relaciones que se hallan en una misma obra y entre una y otra obra del mismo autor.

Estas ideas corresponden en buena medida a la de los formalistas rusos –aparecen ya en Vladimir Vinogradov en 1922– y desembocan, después de las aportaciones de diversos críticos, filólogos y lingüistas italianos, en la crítica de las variantes que desarrollará teórica y prácticamente Gianfranco Contini, quien en su triple calidad de filólogo, lingüista y estilista lleva a cabo la síntesis interdisciplinar, a mi entender, más definitiva.

En la experiencia filológica de Contini la lectura crítica es global y su visión interdisciplinar. Todo texto es considerado como el punto de intersección de diversos procesos constitutivos (intra, inter y extracontextuales).

El método crítico de Gianfranco Contini se centra exclusivamente en la obra literaria, sin preocuparse de los antecedentes o de los factores externos. Su método tiende a poner en evidencia las relaciones lingüísticas que se establecen entre un autor y otro, entre las varias obras de un mismo autor o entre las diversas variantes de una misma obra.

Contini está convencido de que el estudio de los elementos lingüísticos usados en su obra por un autor permite alcanzar un grado de comprensión del fenómeno literario y del escritor mucho mejor que el conseguido por el análisis psicológico o de otro tipo.

Su contribución a la crítica literaria italiana hay que buscarla en su intento de esclarecer la psicología del autor a través de la filología y la lingüística y en haber puesto de manifiesto que la obra literaria funciona como un sistema lógicamente estructurado, cuyos componentes se presuponen entre sí. Con ello ha contribuido al desarrollo y superación de la crítica estructuralista en Italia.

La concepción continiana del texto, dinámica y abierta, ha dado paso al estudio de las variantes. En él la actividad del filólogo y del lingüista son inseparables. Tarea del crítico es manejar los instrumentos lingüísticos, tanto desde la perspectiva estructuralista (que favorece la sistematicidad constitutiva del texto), como desde una posición histórica. La lengua de la tradición establece una relación dialécti-

ca con la del propio escritor para llegar a constituirse, en el tiempo, como texto.

La actividad crítica de De Robertis, Contini y otros críticos italianos, que irán siendo citados a lo largo de este estudio, va a dar lugar al nacimiento de la crítica de las variantes, hecho crítico que puede considerarse en su desarrollo y en sus caracteres más específicos como algo “squisitamente italiano”, tal y como lo calificarán Maria Cortis y Cesare Segre en *I metodi attuali della critica in Italia*³, y que en realidad constituye la aportación más genuinamente italiana a la crítica literaria contemporánea, independientemente de que en otros países como Francia sus críticos hubiesen intentado análisis de este tipo, como, por ejemplo, los realizados por Leo Pierre Quint: *Comment travaillait Proust* (1928) o Albert Feuillerat: *Comment Marcel Proust a composé son roman* (1934), aunque en ninguno de ellos habrá un soporte teórico importante.

Después de tantas referencias a la crítica de las variantes, y antes de avanzar, es necesario intentar una definición que nos permita clarificar los conceptos y continuar sobre seguro, a pesar de la indudable dificultad de proponer una que sea unívoca, que abarque las características más importantes de la misma, que recoja sumariamente las dadas por otros críticos y que responda a lo realizado por sus cultivadores.

A mi entender, ésta podría ser una definición válida:

La crítica de las variantes es un método crítico que parte de la consideración de la obra literaria como un producto artístico que lleva dentro de sí las leyes de su desarrollo y definitiva constitución. Pretende descubrir el proceso poético de un autor mediante el análisis de las variantes que hay entre las obras de un autor y las de otro, entre diversas obras de un mismo escritor o entre los sistemas superpuestos que constituyen una única obra.

Esta definición es sólo una constatación de los diversos estudios de este tipo realizados por los *variantisti* —como se les llama en Italia—, y de ahí que abarque una amplia gama de posibilidades y no se circunscriba solamente al examen de las correcciones de un autor en su desarrollo diacrónico como etapas o líneas directivas de la constitución de una fisonomía estilística del escritor, ni tampoco se limite a fijar la atención del crítico en las primeras tentativas de la gestación de la obra y en sus posibles y sucesivas modificaciones.

Dentro del campo de esa definición se sitúan estudios críticos publicados en Italia, que podrían preanunciar este tipo de análisis. Así en las dos ediciones ochocentistas de *I promessi sposi* y en el comentario Carducci-Ferrari de las *Rime petrarchescas* (1899), o los más cercanos de Attilio Momigliano, “La trasformazione degli ‘Sposi promessi’” y “Le quattro redazioni della ‘Zanitonella’”, publicados en el *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, de 1917 y 1919 respectivamente, y la publicación de “Frammenti autografi dell’Orlando furioso”, preparada por Santorre Debenedetti y publicada también en el *Giornale Storico...*, en 1937.

El estudio citado de Debenedetti fue la base para el artículo de Contini “Come lavorava l’Ariosto”, publicado en *Esercizi di lettura*⁴, donde Contini realiza un estudio sobre el trabajo de corrección de Ariosto, desde una perspectiva crítica. En él, el examen de determinados ajustes o correcciones permiten al crítico discernir la *idea direttiva* del poeta. La idea se manifiesta en el desarrollo del trabajo y el poeta se acerca a ella mediante las correcciones y los ajustes, hasta alcanzar su forma definitiva.

Con este estudio nace la crítica de las variantes de forma oficial, cuyo programa teórico puede decirse que Contini elabora totalmente con sus conocidos artículos en esta línea, “Implicazioni leopardiane” de 1947 y “La critica degli scartafacci” de 1948, verdadero manifiesto de la escuela, aunque en Italia muchos verán todavía estos trabajos como ejemplares críticos insertos en la línea estructuralista.

La labor desarrollada por Contini con publicaciones como *Saggio d'un commento alle correzioni del Petrarca volgare* (hoy inserto en el volumen *Varianti e altra linguistica*)⁵ o los estudios sobre las variantes de otros autores, profundizarán en esta línea e irán creando y consolidando poco a poco una escuela que se afianzará en Italia, pero que tendrá un eco importante en la crítica de otros países.

Una aportación importante para la consolidación del método es la realizada por Lanfranco Caretti con su estudio *Filologia e critica*⁶. Este trabajo, situado en un punto avanzado de la experiencia del método, tiene el valor de ser una verificación o, si se quiere, un juicio sobre su utilidad y sobre las técnicas empleadas. Representa, pues, un momento de decantación y de valorización, protagonizado por un estudioso de amplia formación filológica y lingüística, y por ello sus propuestas servirán para hacer más fácil y sistemático el trabajo, como también para no caer en los errores precedentes.

La terminología empleada en el ensayo no es novedosa; es una puesta al día del trabajo, un intento de reorganización del mismo.

Por otra parte, Caretti se sirve de una experiencia personal, que en cierta manera puede servir de modelo, puesta en práctica en el estudio de las variantes de las *Rime* de Tasso y del *Giorno* de Giuseppe Parini y que hoy pueden consultarse respectivamente en *Perfezione e lavoro del Tasso*, en *Studi sulle rime del Tasso* (Roma, 1950) y Giuseppe Parini, *Poesie e prose*, preparado por Lanfranco Caretti en 1951.

Los logros alcanzados por los *variantisti* y la propia experiencia personal, por tanto, permiten a Caretti reclamar la experiencia y las propuestas de críticos pertenecientes a escuelas diversas y de diferente formación: desde los filólogos y lingüistas, estudiosos del estilo —unidos aquí obviamente cada uno con su propia personalidad y las reservas propias de su gusto y de su ideología personal, pero con una actitud receptiva por parte de todos, ya sea un filólogo puro como Santorre Debenedetti, un estilista como Giuseppe De Robertis, un crítico-filólogo como Contini o un glottólogo como Giacomo Devoto— a un crítico de formación croceana como Mario Fubini, a un hermético como Piero Bigongiari, a críticos de ideología marxista como Natalino Sapegno y Adriano Seroni, a críticos de formación y confesión católica.

Lanfranco Caretti, por otra parte, será el más firme defensor de las implicaciones que la filología y la lingüística deben tener en el análisis crítico de la obra literaria. Ya desde el título de su ensayo *Filologia e critica*, Caretti anuncia la incidencia de la filología y la crítica en el estudio de las variantes. Para él, el estudio de las variantes es un aspecto del retorno a la filología y un testimonio de la insatisfacción producida por los instrumentos y los métodos de la historiografía literaria italiana, predominantes en la primera mitad del siglo XX. Del retorno a la filología Caretti espera la maduración de una experiencia capaz de restituir los verdaderos valores históricos a la investigación literaria.

Así nos dirá:

Tra qualche anno, forse tra qualche decennio (...) chi avrà saputo risalire dalla tecnica all'interpretazione dell'arte, e avrà soprattutto resi duttili e fruttuosi gli inevitabili rapporti dialettici tra filologia (testuale, linguistica e stilistica) e critica, potrà forse trovarsi ad avere concretamente contribuito a quel rinnovamento della storiografia letteraria che non è se non un aspetto del rinnovamento dell'intera civiltà culturale italiana⁷.

Caretti considera ingenuo e impensable una vuelta a las viejas posiciones positivistas, es consciente también del peligro del formalismo y pone en guardia a los críticos contra la tendencia posible de sustituir la vieja por una nueva metafísica: la de la operación filológica *assaporata per se stessa, astrattamente*. De todas maneras, Caretti está convencido de la pertinencia del estudio de las variantes

como una de las vías más fructíferas –no la única– para restituir al texto *il movimento che gli è realmente implicito, il ritmo vitale che è alle fonti della sua ispirazione, l'energia che l'ha sorretto fino al suo componimento* y del papel que corresponde a la investigación lingüística en la construcción orgánica de la verdadera historia de la poesía y a la filología que aporta los datos objetivos que coadyuvan al estudio de la génesis sentimental e ideológica de la obra.

Lanfranco Caretti, pues, se nos presenta, con su amor por lo concreto, como un firme develador de las abstracciones que pululan en los estudios literarios desde el idealismo a la escuela croceana, como un ejemplo del estudioso formado en la rigurosa disciplina filológica, científicamente basada y organizada, que no en vano aprendió en la escuela de un filólogo como Giorgio Pasquali, y como aportador de una terminología clarificadora y organizadora del complejo mundo del texto poético.

A la consolidación de la teoría y la técnica de la crítica de las variantes dará su valiosa aportación Cesare Segre, con su estudio *Due appunti su Antonio Machado. 1) Le varianti di 'Soledades VI'*⁸. En él Cesare Segre lleva a cabo una defensa de la crítica de las variantes y clarifica con concreción y perspicacia algunos aspectos de su problemática y, al mismo tiempo, ofrece el ejemplo de una aplicación rigurosa y eficaz del método. Posteriormente, Segre vuelve a las *Soledades* de Machado en *Sistema e struttura nelle "Soledades" di A. Machado*⁹; estudio dirigido a poner de relieve composiciones y estructuras y sus cambios en el desarrollo del sistema, produciendo así un desarrollo nuevo dentro de la línea estructuralista del significado y de las funciones de la crítica de las variantes.

Con las reflexiones teóricas y las actuaciones prácticas de Contini, Caretti, Segre y otros, la crítica de las variantes adquiere una fisonomía particular y unas características consolidadas, que definen dicho método frente a otros de la crítica literaria. Tarea nuestra será poner de manifiesto a continuación esas características.

El examen de las *varianti d'autore*, según Contini, es manifestación y resultado de un modo dinámico de considerar la obra literaria, la cual es vista como un producto artístico *in fieri*, no como un *ergon*, sino como una *energueia*, siempre en movimiento. Esta consideración de la obra literaria la explicita de esta manera en *Come lavorava l'Ariosto*¹⁰:

Che significato hanno, per il critico, i manoscritti corretti degli autori? Vi sono essenzialmente due modi di considerare un'opera di poesia: v'è un modo, per dir così, statico, che vi ragiona attorno come su un oggetto o risultato, e in definitiva riesce a una descrizione caratterizzante; e v'è un modo dinamico, che la vede quale opera umana o lavoro in fieri, e tende a rappresentare drammaticamente la vita dialettica. Il primo stima l'opera poetica un «valore»; il secondo, una perenne approssimazione al «valore»; e potrebbe definirsi rispetto a quel primo e assoluto, un modo, in senso altissimo, «pedagogico». È a questa considerazione pedagogica dell'arte che aspetta l'interesse delle redazioni successive e delle varianti d'autore (come, certo, dei pentimenti e dei rifacimenti d'un pittore), in quanto esse sostituiscono ai miti della rappresentazione dialettica degli elementi storici più letterali, documentariamente accertati. A loro volta, queste successive redazioni e varianti possono offrire due stati ben distinti: in un caso, i rapporti dell'essere al non- essere poetico, l'inventio delle vecchie arti retoriche, la scoperta o rivelazione del fantasma in relazione allo stato d'attesa, la progressiva identificazione di esso (per lasciar da lato la triviale illusione che possa impararsi attraverso simili studi una certa tecnica evocatoria, quasi che la poesia non fosse «un valore» e perciò un dato «creato»); in un altro, le vere e proprie «correzioni», cioè la rinuncia a elementi frammentariamente validi per altri organicamente validi, l'espunzione di quelli e l'inserzione di questi.

Contini está presentando con sus palabras los puntos claves y más polémicos de la crítica de las variantes, al plantear cómo la obra poética puede ser vista como valor o

perenne aproximación al valor, como un producto completo e inmutable, o como obra siempre perfectible, como una perenne aproximación al perfecto ideal.

La consideración de la obra como “aproximación al valor” que hacen los *variantisti* choca inmediatamente con las ideas de Croce y los croceanos, que tanto influjo ejercieron en el pensamiento crítico italiano. Para éstos el estudio de las variantes no puede ser considerado una historia de la poesía y sólo podría dar la ilusión de representar la génesis de una obra poética. El estado de *attesa* del que habla Contini, y que puede ser documentado en los borradores de los manuscritos, es un momento de la historia del autor, pero no de la obra. Igualmente la ejecución y la elaboración son un momento diverso, sucesivo, se colocan después de la *intuizione*, después del acto y el momento de la verdadera experiencia poética. Las correcciones y las reelaboraciones no representan, pues, la dinámica o la historia interior de la obra de arte, sino sólo el trabajo, la sucesión de tentativas, el esfuerzo para exteriorizar la visión. Según el pensamiento croceano, el arte es un momento absoluto, puede tener una génesis atormentada, indudablemente dialéctica, pero no tiene en sí una vida dialéctica, no es un trabajo *in fieri*.

Que la consideración de la obra literaria como algo *in fieri* constituye el punto de apoyo más esencial de la crítica de las variantes es algo evidente, como lo demuestra el hecho de que la mayor parte de las críticas de los opositores se han centrado en esta cuestión. Aparte de las ya citadas, es reveladora la realizada por Giovanni Getto en su obra *Letteratura e critica nel tempo*¹¹. Getto no pone en duda que el examen de las variantes pueda constituir un punto de apoyo muy útil para lograr una profunda comprensión de la obra de arte, y cita a estudiosos que han sabido aprovechar este método sin cerrarse en los límites del mismo, como Vittore Branca y Mario Praz; sin embargo, no acepta que la crítica conceda menos importancia al *capolavoro raggiunto* que a la *genesi contingente*.

Transcribo algunas de sus palabras:

L'autentica dinamica di un'opera d'arte non è davvero quella offerta dalla sua genesi contingente, distesa nel tempo in una serie discontinua di momenti rappresentati dalle varianti, quasi strati di una tangibile geologia: la reale dinamica della poesia è invece quella che si ritrova nella sua perpetua genesi ideale, al di là della successione cronologica, tutta calata dentro la parola vivente, nella significazione poetica del capolavoro raggiunto. Si tratta insomma di tenere soprattutto conto di un tempo ideale interno, e non invece di un tempo cronologico esterno. La dimensione che deve preoccupare il critico (e per essa purtroppo non soccorre l'industria filologica) non è quella dello “spazio dietro al testo” (lo spazio cioè della successione cronologica), ma quella dello “spazio nel testo”, vale a dire quella dell'area in cui la parola si dispone e si modifica, istituendo un intreccio estremamente complesso di relazioni. Per risolvere il problema del paradiso o della intera *Divina Commedia*, occorrerà proprio impegnarsi su quel vastissimo spazio della cantica o delle cantiche entro cui si dispone, in condizioni e rapporti sfuggenti il suo sistema d'immagini. Sicché si potrebbe dire, e sia pure un po' paradossalmente, che la condizione fondamentale e le variazioni particolari di queste immagini, i termini insomma del processo dialettico figurativo, costituiscono le reali varianti che devono impegnare il critico.

Cesare Segre culpa de la polémica en torno a este punto a los *variantisti più ingenui*, a aquellos que, confundiendo la definitividad cronológica con la cualitativa, reducen el análisis de las variantes a una salmodia “in cui il brutto lascia il posto al bello, l'impreciso al preciso, e così via” (*Due appunti su A. Machado*), cuando, en realidad, las diversas fases de la elaboración de una obra son sistemas completos y la sustitución de una forma, de una palabra, de un episodio en lugar de los precedentes sólo en raras ocasiones produce un incremento localizado de belleza, sino más

bien a menudo contribuye a la institución de un sistema nuevo, a cuya perfección de conjunto cada nueva variante está destinada a dar su aportación.

Más aceptación han tenido otros aspectos caracterizadores de la crítica de las variantes. A ésta se le acepta como un medio adecuado para descubrir el proceso poético de un autor, partiendo de la consideración de la obra como un trabajo. Con esta premisa la labor de los *variantisti* es considerada como una visión explicativa, pedagógica de las vicisitudes que ha sufrido una obra literaria desde el momento en que es intuida por el escritor hasta llegar a mano de los potenciales lectores. En ese sentido, la crítica de las variantes coadyuva a la realización de una historia psicológica y cultural del autor, quien por razones internas o externas va plasmando en las correcciones sus nuevas relaciones con el entorno y consigo mismo. Para algunos este tipo de crítica es incluso un precioso instrumento para descubrir el proceso mediante el cual el autor adquiere un lenguaje poético o una norma lingüística determinados. Buen ejemplo de esta línea es el estudio de Enrico Fenzi, “*La lingua e lo stile del Cariteo dalla prima alla seconda edizione dell’Endimione*”¹², ejemplo práctico de cómo a través de las variantes lingüísticas y estilísticas se pone de manifiesto la evolución del pensamiento de Cariteo y su adhesión a una norma lingüística y literaria distinta a la que propugnará Pietro Bembo con *Le prose della volgar lingua*. Esas mismas variantes lingüísticas en las diversas ediciones del Cariteo serán también utilizadas por Maria Corti, Gianfranco Folena y Pier Vincenzo Mengaldo en sus estudios sobre la lengua literaria en Nápoles entre los siglos XV y XVI.

28 29

El aspecto negativo de dar tanta importancia al proceso poético del autor se encuentra en el hecho, que señala Giovanni Getto de forma irónica, de que podría inducir “i nuovi poeti a pubblicare non più un testo, ma addirittura con esso l’intera serie degli abbozzi e delle bozze, l’intero fascicolo dei loro privati scartafacci!”¹³.

Y, aunque la ironía es evidente, no podía prever Getto, en 1956, que pocos años más tarde, en 1961, los neovanguardistas italianos –algunos de ellos filólogos de profesión– le dieran la razón con la publicación de *I novissimi. Poesia per gli anni sessanta*, en el que el proceso del trabajo y los borradores constituyeran una parte esencial de la obra.

Muy en relación con el estudio de la formación poética del escritor, que lleva a cabo la crítica de las variantes, se encuentra la confianza en que este método restituya al texto el movimiento que se encuentra implícito en él, el ritmo vital que pertenece ya a los momentos de su inspiración, la energía que lo ha sostenido hasta su finalización. Y todo ello planteando dialécticamente, y no de forma mecánica, las relaciones entre sociedad y obra literaria, estando atento a la observación de las directrices que informan los personales métodos de corrección, y llegando así cerca del legamen intrínseco existente entre poesía y estructura.

Señaladas ya las características más relevantes de la crítica de las variantes, no nos queda sino pasar a ver la manera en que actúan operativamente los *variantisti*, en ver cómo se configura su método.

En una línea maximalista la crítica de las variantes podría abarcar tres tipos de análisis:

- a) Análisis de las variantes existentes entre las obras de un autor y las de otro.
- b) Análisis de las variantes existentes entre las diversas obras de un mismo autor.
- c) Análisis de las variantes de los sistemas superpuestos que constituyen una única obra.

Sin embargo, a pesar de que los tres tipos de análisis antes señalados caben en la crítica de las variantes y de que hay ejemplos prácticos de cada uno de ellos, la realidad es que la mayor parte de los estudios se centran en el tipo c).

Una vez elegida la obra de estudio –generalmente cuando disponemos de dos o más manuscritos de una obra o ediciones corregidas por el autor– se procede a la fijación y examen de tres tipos de correcciones:

- a) Correcciones que nos remiten a otros pasajes de la misma obra, estén éstos contiguos o distantes.
- b) Correcciones que nos remiten a pasajes del autor fuera de la obra estudiada, bien porque presenten un esquema semejante de reelaboración, o porque allí se encuentre diseñado, según los casos, el punto de partida o el punto de llegada.
- c) Correcciones que remiten, tanto por eliminación como por la adquisición, a lugares fuera de la obra del autor; es decir, a sus hábitos culturales, a sus lecturas inmanentes en la conciencia, etc.

Estos tipos de correcciones, sin embargo, rara vez son nítidos. Generalmente, se cruzan entre ellos y, por ejemplo, una compensación interna encuentra fuera compensaciones semejantes, *de manera que el estudio concreto de un pasaje deberá seguir todas las conexiones, si quiere ser eficaz.*

Gianfranco Contini, en *Implicazioni leopardiane* (1947)¹⁴, nos da un ejemplo claro de estas implicaciones entre los diversos tipos de correcciones, cuando explica la corrección que Leopardi hace de *splendeva* por *splendea*. La oposición, nos dice, posee un doble carácter: tonal, en cuanto la desinencia en *-eva* es normal en la prosa, o sea nocional pero inadecuada para la nobleza de la contemplación; fonosimbólica, en cuanto el hiato que la desinencia en *-ea* contiene a fin del verso fija la duración de la contemplación. Todo esto se refiere al pasaje aislado, la respuesta de la conciencia lingüística de Leopardi, pero se inserta en el *usus scrivendi* de Leopardi, que puede definirse así: desinencia de tipo *-ea* en el interior del verso, donde es monosilábica, cuando sigue consonante; desinencia de tipo *-ea* a final del verso, donde es bisilábica, y desinencia de tipo *-eva* sólo en el interior del verso cuando sigue vocal y por tanto hay sinalefa.

Las variantes, pues, sirven al crítico como instrumentos de investigación e interpretación de la obra literaria, poniendo en evidencia con cada una de ellas no sólo las motivaciones que llevaron al autor a realizar una corrección, sino también a darnos una interpretación más fidedigna de la obra, porque, si bien cada variante se refiere y explica un momento preciso de la creación literaria, el conjunto de ellas, las diversas redacciones de una obra, configuran subsistemas valiosos por sí mismos y para el conjunto de la obra.

Sobre el valor del método afirma Mario Puppo¹⁵:

L'interesse per lo studio delle correzioni nasce dalla persuasione che per mezzo di esso si possa...seguire e comprendere la formazione di un'opera d'arte -nasce cioè, negli studiosi più seri e consapevoli dall'esigenza di un'indagine che si svolga sul piano più concreto possibile, in riferimento a dati come quelli espressivi, linguistici, il più possibile positivi, obiettivamente controllabili.

En realidad, como señala Puppo, los críticos más serios que se dedican al estudio de las variantes, son conscientes de que la elección del instrumento de investigación, es decir del tipo de investigación crítica que hay que aplicar a un texto, está condicionada por el texto mismo, y que, dada la naturaleza prismática de la obra

de arte, es bueno y puede ser necesario investigar desde diversos puntos de vista, acercarse a ella a través de diversos tipos de investigación crítica. Sólo la interacción de varios puntos de vista y de partida y de las técnicas de trabajo respectivas permite aclarar al máximo el producto artístico.

De ahí que los estudiosos hayan considerado que la crítica de las variantes es una posibilidad válida de investigación porque, esencialmente, permite la interacción de técnicas diversas pero muy emparentadas, procedentes de la filología y la lingüística, que tienen en común el uso del dato concreto, verificable e incluso cuantificable, y que aspiran a través de esos datos a la generalización propia de toda ciencia.

¹ “Tradizione e rinnovamento della linguistica in Italia”, en *Dieci anni di linguistica in Italia (1965-1977)*, SLI, 12, Bulzoni, Roma, 1977, p. 20.

² BARBI M., *La nuova filologia e l'edizione dei nostri scrittori: da Dante al Manzoni*, Sansoni, Florencia, 1977, pp. XV y LXII.

³ ERI, Turín, 1980, p.15.

⁴ Le Monnier, Florencia, 1947, pp. 309-321.

⁵ Einaudi Paperbacks, Turín, 1970.

⁶ Milano-Napoli, 1955.

⁷ *Filologia e critica*, cit., p. 23.

⁸ En “Quaderni Ibero-Americani. Studi di Lingua e Letteratura spagnola”, XXXI, Turín, 1965, pp. 147-152.

⁹ En “Strumenti critici”, n. 7. 1968, pp. 269-303.

¹⁰ Ob. cit., pp. 311-12.

¹¹ Marzorati, Milán, 1968, pp. 383-386.

¹² “Studi di Filologia e Letteratura”, I, Genova, 1970, pp. 9-88.

¹³ *Letteratura e critica nel tempo*, cit., p. 386.

¹⁴ Reogido en *Varianti e altra linguistica*, cit., pp. 42-43.

¹⁵ “Critica e Filologia”, en *Croce e D'Annunzio e altri saggi*, Florencia, 1964, p. 152.

George Steiner, *Después de Babel*. La traducción vista a través de la teoría del lenguaje y de la cultura.*

Susana Romano Sued
Universidad de Córdoba

0.0. Liminar

Las prácticas textuales contemporáneas, soportadas inevitablemente por la fusión de escritura y tecnologías, actualizan de una manera crucial la cuestión de la traducción, de las teorías que la abordan, y de los modelos que le subyacen. La ya canónica obra de George Steiner constituye un hito ineludible en las reflexiones sobre la traducción, particularmente la literaria. De allí el presente empeño en elucidar su propuesta.

32 33

0.1. Obra-monumento

Esta obra constituye más un monumento al lenguaje y a la escritura (entendida como literatura en todos sus grados) que una teoría sistematizada de traducción. Es por ello que la intelección de su “modelo” involucra un esfuerzo lógico que vale la pena realizar, a fin de cernir una perspectiva y una reflexión cultural ejemplares como las de Steiner.

De la compleja interrogación desplegada en torno a la traducción –su complejidad le viene de involucrar todas las vías de acceso al lenguaje y a las lenguas–, interrogación originada en la tragedia de Babel por el lenguaje mismo y por la multiplicidad de las lenguas, Steiner deriva cuatro preguntas que darían cuenta precisamente de esas vías y las formula del siguiente modo: ¿Qué es la traducción? ¿Cómo pasa el intelecto humano de una lengua a otra? ¿Qué géneros de respuestas cabe esperar? ¿Qué es necesario demostrar para que estas respuestas sean verosímiles o simplemente posibles?, ante lo que responde: “Una indeterminación radical caracteriza la pregunta, las soluciones imaginables, y, es evidente, las relaciones que las crean” (págs. 318 y 319).

1. Presupuestos de la teoría del lenguaje

Lo más notable en la posición de GS es su concepción de que la teoría del lenguaje y la teoría de la traducción no son dos dominios separados sino que el uno remite al otro, es decir que, en definitiva, ambos son uno y el mismo.

Desplegada esta mirada integral, el libro es algo más que un aporte a la ciencia de la traducción en sentido estricto. Se podría decir que Steiner universaliza en forma radical el problema de Babel: cuando la traducción es concebida de manera suficientemente amplia y flexible, puede decirse que forma parte de la esencia de la lengua y de la cultura, en tanto y en cuanto las distancias sincrónicas que median entre lenguas y hablantes dentro de una lengua y las distancias diacrónicas que hay entre la comprensión cotidiana y la comprensión de la exégesis de textos se superen en forma permanente.

En lugar de entender el traducir como interpretar, según la práctica corriente en los estudios de traducción, por el contrario, Steiner concibe el comprender y el interpretar (en todas sus acepciones) como traducción, “que, entendida en el sentido apropiado, es un segmento especial del arco de la comunicación que todo acto verbal efectivo describe en el interior de una lengua determinada” (67).

El modelo “emisor/receptor”, actualizado en todo proceso semiológico y semántico, es ontológicamente equivalente al modelo “lengua fuente, lengua receptora” empleado en la teoría de la traducción. En ambos esquemas existe “en medio” una operación de desciframiento e interpretación, una sinopsis o una codificación y decodificación (...) En suma: *dentro o entre las lenguas, la comunicación humana es una traducción*. Un estudio de la traducción es un estudio del lenguaje (67 y sgtes.).

En divergencia con muchos de los abordajes de la lingüística moderna, pero también de la Hermenéutica Gadameriana que parten de la lengua y su código distribuido colectivamente, Steiner pone el acento en el elemento de privacidad y en la multiplicidad de las lenguas y sus variedades. “Todo gesto comunicante posee un residuo privado”(66); esta privacidad constituye para Steiner el puente entre una teoría de la traducción y una teoría del lenguaje. En las variedades de la lengua, los dialectos y sociolectos de los más diversos tipos, incluyendo los ideolectos de hablantes individuales, resulta evidente que la transmisión de información no es la única función de la lengua; ni siquiera la más importante. Las funciones que en la lengua son tanto o más relevantes que las otras son la generación de identidad grupal y la delimitación hacia afuera.

Introduciéndose en el fenómeno mismo de la traducción, Steiner discute el problema de la multiplicidad de lenguas a la luz de la filosofía del lenguaje y de posiciones lingüísticas explicativas. Así se postula y aborda la idea de una lengua originaria adamítica, que juega un papel especialmente importante en la metafísica cabalística y gnóstica y que sobrevive en la filosofía europea del lenguaje a través de los siglos, por ejemplo en las posiciones de Walter Benjamin. La mística del lenguaje de un Leibniz y un Hamann ha penetrado en la moderna ciencia del lenguaje y se ordena en el espectro que se abre entre el punto de vista universalista (todas las lenguas tienen un núcleo común más allá de todas las diferencias en la superficie, de donde la traducción es posible) y el punto de vista “monadista” (las lenguas son fundamentalmente diferentes y verdaderamente no pueden traducirse unas a otras). Este último punto de vista describe el arco de la tradición idealista del lenguaje que va de Leibniz al relativismo lingüístico de Whorf y Weisberger, abordado críticamente por Steiner. La vieja pregunta por los universales del lenguaje y por una gramática fundamental que con el tiempo se ha ido formulando en forma cada vez más precisa y que con la teoría lingüística de Chomsky ha experimentado numerosos y discutidos intentos de solución, tiene importancia para la cuestión de la traducibilidad de las lenguas ya que ésta se dejaría inferir y probar a partir de la existencia misma de los universales del lenguaje.

Pero dado que tanto el estatuto de los universales así como la relación entre

universales formales y substanciales no resultan claros, la posibilidad de inferencia o deducción de Universalidad a Traducibilidad, sea cual fuere el nivel estructural del que se trate, permanece incierta. Steiner sustenta incluso el punto de vista de que un modelo formal lingüístico-gramatical como el de Chomsky, que excluye en metódica idealización los contextos pragmáticos de la lengua, no tiene la posibilidad de dar cuenta de la multiplicidad intra e interlingüística. El recurso a la modelización matemática y a ideales de exactitud conduciría a falsas analogías que no se corresponden con la esencia de las lenguas naturales. A título de modelo ejemplar, Steiner discute la *poliglosia* que hasta ahora no ha sido objeto de atención exhaustiva ni de la psicolingüística ni de la traductología. Como ejemplo eminente de “reciprocidad entre gramática y concepto, forma lingüística y peso cultural” (185), introduce Steiner el rol de los tiempos gramaticales con sus diferenciaciones lingüísticas específicas que operan en la conciencia humana: las formas de pasado y de futuro son “artificios idiomáticos”, que acompañan al hombre en sus recorridos o instancias teológica, metafísica y poética. Asimismo, lo que distingue el lenguaje humano de otros sistemas formales de señales de la comunicación, es su esfera de asociaciones semántico-fonéticas, que pueden tener tanto valor privado como social. Las “lenguas” de la poesía moderna conforman el “contrapeso” de un lenguaje público, que amenaza con absorber toda privacidad. La dificultad particular que clausura los textos de la poesía moderna, su hermetismo o incomprendibilidad se explican a partir de la no divergencia entre lengua poética y lengua cotidiana, propia de los tiempos primordiales: Steiner muestra en algunos casos ejemplares, cómo se produce la fuga de la poesía moderna hacia la intraducibilidad como refugio. La lengua poética deviene hermética, como en Mallarmé, Joyce, Celan y se muestra y se nombra a sí misma amenazada por la pérdida y el enmudecimiento, tal como puede evidenciarse con Hölderlin, Hofmannsthal, Beckett entre otros; o bien se fabrica un nuevo lenguaje, como en el caso del futurismo ruso, de Lewis Carroll (yo añadiría Cortázar y su gliglico en *Rayuela*, o Anthony Burgess en *La Naranja Mecánica*). La lengua de la literatura se constituye así en la morada de la intraducibilidad: Stefan George deseaba “expresarse en una lengua inaccesible a la multitud profana” (221). No obstante, estas formas poéticas extremas no deben ocultar o hacer olvidar el hecho de que “las connotaciones privadas (...) representan uno de los ingredientes fundamentales de la lengua” (228): “una parte esencial de todo lenguaje natural es privada. Es ésta la razón de que todo acto lingüístico comporte un elemento de traducción más o menos preponderante. Todo acto de comunicación es interpretación de un dominio privado por otro” (229). Esta tendencia a la privatización y hacia el idiolecto, ha inspirado la búsqueda de códigos de comunicación universales desprovistos de ambigüedad, intentándose una y otra vez normatizaciones en forma de lenguajes artificiales, especialmente a partir del retroceso del latín como lengua general en el siglo XVII: “la decadencia del latín en la circulación general había minado la comunicación mutua, comunicación que habría de debilitarse aún más con el surgimiento de los nacionalismos lingüísticos...” y las constantes diversificaciones del saber impusieron la necesidad de formular taxonomías universales, es decir la búsqueda de una *Lingua Universalis* con sus fundamentos, tales como la propuesta de Bacon, o de Comenius, una *panglottia*, o un *Logopandecteisio* que propone una Interlingua (Sir Thomas Urquhart), (y contemporáneamente la lógica simbólica o el lenguaje de las computadoras).

Ahora bien, la lengua dispone de recursos para formular falsedades, potencialidades, ambigüedades. En esa posibilidad múltiple de mentira y de contrafactividad que abre la lengua (aquí Steiner habla de “alternidad”) hay otro rasgo esencial de la

lengua que parece sustraerse a la intervención de la lingüística en sentido estricto. Esta energía que tiende a la alternidad pone al hombre en situación de trascender creativamente la realidad dada.

Compartiendo el punto de vista de Nietzsche (*Sobre Verdad y Mentira en Sentido Extramoral*), una comparación entre las diferentes lenguas demuestra que el problema planteado por las palabras no es ni el de su verdad ni el de su justeza, de otro modo no habría tantas lenguas. Dicho de otra manera, dice Steiner, hay una relación directa y esencial entre el genio que tiene el lenguaje para el artificio y la ficción y la imponente multiplicidad de las lenguas... En ese sentido, el mito de Babel es de nuevo ejemplo de una inversión simbólica; la humanidad no fue destruida cuando se dispersó entre las lenguas; por el contrario, fue esa dispersión la que salvaguardó su vitalidad y su fuerza creadora. Por eso mismo, todo acto de traducción, en especial si es coronado por el éxito, comporta una dosis de traición. Los sueños largamente acariciados han sido obligados a pasar del otro lado de la frontera (267). Steiner ve en la multiplicidad de lenguas al menos no genéticamente consideradas, un indicio de que la transmisión o comunicación de la verdad no constituye el objetivo primario del discurso. Al contrario, “lo falso no es, salvo en el sentido más formal o puramente sistemático, una falta de adecuación a los hechos. Es un agente dinámico y creador. La facultad humana para enunciar cosas falsas, para mentir, para negar lo que es, está en el núcleo mismo del lenguaje y anima la reciprocidad entre las palabras y el mundo” (246).

La multiplicidad y diversidad de las lenguas debe más bien entenderse a partir de la compensación de estructuras profundas universales (que están ancladas biológicamente) en el nivel de la “alternidad”.

A partir de (con) estas reflexiones teórico-lingüísticas, Steiner (ha desarrollado) establece las premisas de su concepción de la teoría de la traducción en sentido estricto, estableciendo las críticas y disidencias con algunas teorías lingüísticas, especialmente la generativa chomskyana:

“un agudo *monolingüismo*, impregna las teorías generativas y transformacionales y su postulada universalidad (...) Los desórdenes que excluye, los elementos que decreta como *no aceptables*, se cuentan entre las fuentes mismas de la ‘alternidad’, de la ‘no-comunicación’ que confieren al lenguaje su papel de primer orden tanto en nuestra vida personal como en la evolución de la especie” (269).

He aquí desplegada la *teoría de la traducción* de Steiner:

traducir no es una tarea secundaria de especialistas en la tierra de nadie que se extiende entre las lenguas; la traducción es la constante y necesaria ejemplificación de la dialéctica que simultáneamente liga y separa las lenguas como tales. En la traducción la dialéctica de lo uno y de lo múltiple se hace sentir de manera dramática: en cierto sentido toda traducción se empeña en abolir la multiplicidad en su afán por reunir las distintas visiones del mundo bajo una congruencia única y perfecta, mientras que en otro sentido representa un intento de dotar a la significación de una nueva forma, un ensayo concebido para encontrar y justificar otro enunciado posible (270).

(...) De manera que el arte del traductor comporta y soporta en su propia consistencia la cualidad de la ambivalencia pues la lengua es la reconstrucción del mundo generada de la consideración de cada objeto, en tanto que el conjunto de las *proposiciones resultan ser como* los objetos a los cuales remiten (241).

2. El modelo de traducción

Steiner subdivide la historia de la teoría de la traducción en fases, a saber:

- 1) Comentarios de Traducciones;
- 2) Tematización hermenéutico-filosófica del traducir (Schleiermacher);
- 3) Corriente lingüístico-estructural y de la teoría de la información;
- 4) Recurso a las preguntas metafísico-hermenéuticas y a la investigación interdisciplinaria.

No obstante, en lugar de constatar un progreso o una evolución en la historia de la teoría, Steiner ve en ella un tratamiento circular de la pregunta por la posibilidad y por la legitimidad de la traducción. El postulado eternamente recurrente de la intraducibilidad, fundado primero sacramentalmente y luego profanamente, se ve confrontado con la necesidad del traducir en el decurso de la expansión de los Evangelios. La traducibilidad no constituye para Steiner una relación semiótica sino una función hermenéutica:

la lengua fuente y la lengua del traductor viven un doble movimiento, movimiento de cada una en relación consigo misma y en relación con el conjunto. No existe en el tiempo un eje inmutable desde el cual la comprensión pudiera ser considerada estable y definitiva (286).

El punto de vista o posición escéptica de la intraducibilidad básica permanece sin consecuencias en el terreno del espíritu: la traducción, pese a todo, se practica.

En su recorrido histórico y teórico, George Steiner aborda los modelos triádicos corrientes de la teoría de la traducción, esto es, aquellos que consignan su evolución en tres etapas, como por ejemplo el de Dryden y Goethe quienes desplegaban esquemas de tres instancias para la reconfiguración del texto de partida, del siguiente tipo:

- a. literaridad estricta;
- b. la vasta zona intermedia de la “translación”; y
- c. la categoría de la imitación, recreación, la variación o la interpretación paralela.

Asimismo, sondea las posiciones semióticas que, como la de Jakobson, distinguen sistemas de signos, entre los cuales tiene lugar la traducción (nota tres categorías de Jakobson). Lo que subyace a todos estos modelos es la vieja pregunta por la preeminencia ya de la “letra”, ya del “espíritu”, que en la reflexión idealista se convertirá en la pregunta por la distancia exacta (o correcta) que media entre el traductor y la lengua del original, y entre el traductor y su propia lengua.

A estos modelos triádicos o trípticos Steiner contraponen uno cuaternario, esto es, el concepto de un proceso, que él llama “desplazamiento hermenéutico”, que se despliega en cuatro aspectos o instancias:

1. Una confianza inicial en el texto y su capacidad de hacer sentido;
2. La incursión y apropiación del sentido de la lengua del original en la lengua receptora (el traductor invade, extrae, y “trae a casa” (341);
3. Importación y desembocadura en la literatura y cultura receptoras;
4. Como desplazamiento que repone el equilibrio perdido por fuerza de los tres desplazamientos anteriores, la “nueva paridad” o actualización de la reciprocidad (restitución del texto de partida).

La metafórica militar y biológica empleadas en este modelo cuatripartito no debería llevar a la falsa conclusión de que éste puede capturar algo más que el viejo esquema triádico (“la eterna distinción entre literalismo, paráfrasis e imitación libre” (347)).

Este modelo no está orientado, como el triádico, a la fase de la producción, sino más bien al proceso, o acaso a lo que se conoce como *transfer* o transporte. De manera que este modelo procesual conecta recíprocamente ambos textos (el de partida y el de llegada) en el marco de la equivalencia, puesto que en lugar de asignarse como meta una igualdad de texto, apunta a una *igualdad de valores* de textos. De manera que para Steiner la fidelidad en traducción “es ética, pero también en la acepción plena de la palabra, económica (347); para él, traducir no es conservar el significado sino *intercambiarlo*. En la situación ideal este intercambio ocurre sin pérdida (346).

Steiner sostiene que si se hubiera prestado oportunamente atención a este aspecto económico en lugar de atender a la crasa igualdad, entonces, se le habría ahorrado en buena medida a la nueva ciencia de la traducción el penoso debate sobre el concepto de equivalencia, así como su expeditiva resolución.

A pesar de que el primer desplazamiento se denomina “confianza”, el proceso hermenéutico no está en absoluto referido exclusivamente a la traducción. Precisamente la tercera fase, la “de la incorporación”, apunta a la relación recíproca de las literaturas y las culturas, al posicionamiento del lado receptor que experimenta en el texto traducido y a las posibles transformaciones que la literatura receptora experimenta, pues

“ninguna lengua, ningún sistema simbólico tradicional, ningún grupo cultural importa elementos ajenos sin correr el riesgo de transformarse; todo acto de importación es capaz de dislocar o de reacomodar toda la literatura nativa” (342).

El autor o el texto que se importan pueden ocupar una posición de integración en el sistema literario receptor o bien permanecer como ajenos o extraños. Aquellos factores sobre los que influyen las incorporaciones, trascienden básicamente al traductor así como a sus capacidades e intenciones. Es por eso que también algunas malas traducciones pueden, por razones de sistema, difundirse y canonizarse.

Con la cuarta fase, el modelo de Steiner se opone a la idea de traducción como actividad de menoscabo o perdidosa, en tanto y en cuanto que, luego de la apropiación y el traslado, el texto es restituido en una nueva luz:

La obra traducida se ve realizada (...) El desplazamiento de la transferencia y de la paráfrasis acrece la estatura del original...Y volvemos así al tema del espejo, que no sólo refleja, sino que también genera luz. El texto original saca buen partido de las relaciones de orden y de las distancias diversas que se establecen entre él mismo y sus traducciones. La reciprocidad es dialéctica: la distancia y la contigüidad determinan e inauguran ‘formatos’ de significación (344).

En la situación ideal surge una ‘nueva paridad’ entre el sistema de partida y el de llegada, cuando por ejemplo la validez que el texto ha adquirido como texto traducido en la literatura extranjera, tiene un efecto retroactivo en la literatura de origen. También las traducciones no adecuadas pueden fortalecer el perfil del original y el análisis de las mismas puede aportar un valor cognoscitivo retroactivo. Estas cuatro ‘fases’ del desplazamiento hermenéutico implican una realidad mucho más compleja, ya que no se trata de una mera sucesión temporal lineal, sino de un proceso de estructuración múltiple:

Confianza —————> Relación Traductor/Texto de partida
Apropiación —————> Relación Lengua de partida/Lengua de llegada
Incorporación —————> Relación Literaturas/Culturas
Paridad —————> Relación Texto de partida/Texto de llegada.

Estas relaciones y las cualidades diferenciales sostenidas por aquéllas no deberían excluir la investigación de traducción que se entiende como histórico-descriptiva.

Consiguientemente Steiner discute dos casos ejemplares de la traducción literaria: la búsqueda de Hölderlin de una interlingua comunicante entre las lenguas y su literalidad paradójica así como el ficticio alto alemán arcaico de Rudolf Borchardt en su traducción del Dante como apropiación temporal, donde la traducción se convierte en metamorfosis del pasado nacional (390).

3. La traducción como experiencia de lo otro (de la extraneidad)

Steiner ilustra asimismo las cuatro relaciones de su esquema hermenéutico a partir de numerosos ejemplos literarios. Lo que presenta y analiza más exhaustivamente es el aspecto de la “incorporación”, esto es, de las relaciones recíprocas de las Literaturas/Culturas, con lo cual se anticipa a los presupuestos ulteriores de los Estudios Literarios Interculturales. El autor despliega la tesis de que la traducción se impone estructuralmente de manera distinta según la magnitud de la ajenidad, extraneidad, o distancia cultural: mientras mayor es la distancia entre las lenguas, la traducción sufre más fuertemente los impactos de imágenes congeladas y clisés. Las reescrituras de Pound y de otros a partir de la lengua china se acercan cada una menos al original que unas a otras (a menudo se trabajó en ellas a causa de la insuficiente competencia lingüística con traducciones previas).

Mientras más alejada esté la fuente lingüísticocultural, más fácilmente se llegará en una penetración sumaria a la producción de signos estilizados y codificados.

Por el contrario, la experiencia de la diferencia en las traducciones entre lenguas y literaturas más próximas o vecinas unas de otras es una experiencia distinta: la extraneidad resulta filtrada por un conocimiento o familiaridad previos y el traductor se siente ligado al texto por una suerte de afinidad electiva. Asimismo debe articular la diferencia *específica* entre las lenguas y hacerla aparecer: un rasgo “traductoril” semejante, puede constituir una variante desviada, desorientada de una lengua, pero en ningún caso se trata de una variante sin importancia y sin consecuencias. La experiencia de la diferencia tiene un efecto claramente creativo o generador de lenguaje. Es por ello que mientras más complejo y rico en tensiones sea el campo de proximidad entre lenguas, más intenso resulta el impulso a la autodefinition defensiva, a la autoconservación de la integridad lingüística. El traductor que trabaja para traducir una lengua afín a la suya siempre está sometido a la tensión de fuerzas contradictorias: se da cuenta de que siempre sabrá demasiado poco de su texto-fuente pues en cierto modo “sabe lo que no sabe”, o sea que su pegazón con la otra lengua y cultura es tan intensa que se ve impregnado del contexto total que, sin embargo, deja asomarse al texto y a la lengua extranjera. Podría también decirse que mientras más cerca se hallan unas lenguas de otras, tanto más la lengua ha de traducir *desde o a partir de ella misma*: En casos de mayor lejanía lingüístico-cultural no se arriba a semejantes relaciones de tensión alternas de similitud y diferencia, delimitación e inmersión en la lengua de la traducción, ya que cuando la diferencia es demasiado grande, la relación resulta más bien indiferente. La traducción se consume en el marco de la correspondencia en lugar de la

equivalencia, es decir a partir de la pura diferencia y no de la diversidad o diferencia en lo común y en la transgresión de límites puesta en juego en la experiencia del traducir (414 y sgtes).

Steiner saca de ello la conclusión de que la traducción hecha entre lenguas que se hallan a grandes distancias tiene para la teoría relativamente poca importancia. Steiner tampoco disimula el hecho de que la experiencia descrita de la transposición de los límites así como el modelo procesual, sólo y solamente pueden ser observados en traducciones logradas, de manera que no puede imputársele un déficit metodológico. Aun aquellas investigaciones sobre traducción que no se orientan sólo por obras únicas y significativas, requieren un modelo típico ideal de la transferencia de traducción para poder evaluar también aquellas traducciones mediocres.

4. La cultura como un acontecimiento de traducción

En el último capítulo de su obra Steiner procura, con la traducción como modelo de transferencia de significación, esclarecer el proceso de la cultura. En ello se incluyen y tematizan tanto la traducción intersemiótica (puestas en escena de textos dramáticos, sonorización de poemas) como todas las posibles formas intertextuales de recurso a lo precedente: “una cultura progresa en espiral a través de las traducciones de su propio pasado canónico” (501), y es este movimiento o proceso lo que constituye la matriz de la cultura. La cultura entera se funda en el continuo proceso de apropiaciones y transformaciones de significación que configuran la tradición, un proceso que Steiner designa en el sentido matemático de una invariancia transformada como “topológico”. Las investigaciones de topos e iconologías estudiaron siempre este proceso. Y la traducción en sentido estricto ha servido y sirve de modelo: “Las relaciones entre *invariancia* y *transformación* son en mayor o menor medida las mismas que en la traducción”; (...) vista ‘topológicamente’, una cultura es una secuencia de traducciones y transformaciones de constantes: la traducción tiende siempre a la ‘transformación’” (490-91 *passim*).

Esta extensión del concepto de traducción, hay que decirlo, redundante en la pérdida de especificidad del mismo, ya que el acontecimiento de traducción deja de distinguirse finalmente del acontecimiento de transmisión y de tradición y de la “historia de los efectos” gadameriana, puesto que de hecho no existe un *agente de la traducción formador de cultura* (Steiner mismo habla de un tradicionalismo dinámico). Por el contrario, el autor se encuentra en una posición diametralmente opuesta a Gadamer en cuanto al abordaje del objeto, al partir de las lenguas en lugar de la lengua y al concebir el traducir de una manera diferente a la de Gadamer en su hermenéutica del lenguaje que la entiende como modo deficiente del comprender: allí donde tiene lugar la comprensión no se traduce realmente, sino que se habla. Comprender una lengua extranjera significa no tener que traducirla a la lengua propia (*Verdad y Método*, Tübingen 1960). Para el concepto hermenéutico-existencial gadameriano del *Verstehen* (comprender), el abismo entre los hablantes es superado siempre por la lengua común y la cosa común, así como el abismo entre las épocas es superado siempre mediante la conciencia histórica que se actua-

liza en la fusión de horizontes (*Horizontenverschmelzung*); el problema de la traducción entre dimensiones de privacidad es el único que se halla en la situación anómala de la función del intérprete (entendido como el que ejecuta la traducción simultánea). En la descripción de la situación de traducción (por oposición a la de interpretación) ambos autores coinciden en insertar traductor e intérprete: la tarea de reconstrucción del traductor no es cualitativamente distinta de la tarea hermenéutica general que cada texto presenta. Se trata de una diferencia de grado.

La tesis de Steiner de que todo comprender e interpretar es en definitiva una traducción, ha puesto en evidencia que las distinciones categoriales no pueden ser omitidas sin más. Aparentemente, Steiner se ve estimulado por el doble sentido del término *intérprete* en francés y español y el *intepreter* en inglés que respectivamente quieren decir tanto traductor como intérprete en sentido de músico, actor y exégeta, aunque daría la impresión de que le seduce más esta última acepción. Puede parecer trivial, pero al sentido esencial del traducir pertenece la producción de un texto sobre la base de otro texto, sea cual sea la dimensión o concepción que se tenga de esta relación: sea que se la entienda como equivalencia de sentido o de efecto, sea que se piense la transferencia como una adecuación a otro fin. La traducción dice de nuevo algo bajo las condiciones de una lengua distinta (otra). Quien *interpreta* no dice lo mismo otra vez en otra lengua sino que habla sobre el texto, lo cual es funcionalmente diferente. El que interpreta produce un metatexto que no se ubica *en lugar* del texto interpretado sino *junto* a él. Así, *mutatis mutandi*, quien *comprende* un enunciado oral o escrito, no lo repite internamente en su lengua privada, sino que, mirándolo a la Wittgenstein, adquiere una determinada disposición entre los enunciados propios. Si bien un criterio correcto para considerar el haber comprendido puede ser decir con palabras propias la formulación receptada, esto es, traducirla igualmente con la paráfrasis, ambas cosas no son lo mismo.

40 41

De hecho, se parafrasea siempre que el comprender inmediato tropieza con dificultades, como en el caso de los textos filosóficos: para comprender mejor su pensamiento (no su lengua), traducimos sus conceptos en los que nos son corrientes, lo cual sin embargo no debe ser una reducción única, sino que se trata de una aproximación en círculos. Si la reconstrucción traductiva de los textos discursivos tiene por objeto sustituirlos en su lugar, por el contrario la interpretación de textos ficcionales que no tratan de una cosa que es independiente de ellos, sólo hace sentido cuando funciona como su cotexto o metatexto. Steiner no piensa sin embargo en este caso especial de la traducción y/o paráfrasis para esclarecer el pensamiento, sino que para él el solo hecho del retroceso de lo privado en toda comunicación ya justifica hablar de traducción. Esta suspensión o retirada, que se produce gracias a la individualidad del significar y el comprender, no hace de la comunicación una traducción entre lenguas privadas. Sólo la comunidad de significados, es decir un código compartido, y los actos individuales del significar que él posibilita y que a su vez lo impregnan, hacen posible la comunicación. La lengua privada de Wittgenstein y la situación de la traducción radical de Quine son modelos heurísticos *construidos* y por ello hipotéticos. La principal distancia entre significar y comprender, situada ya en el nivel sincrónico, ya en el diacrónico, es en realidad una distancia necesaria, pero no constituye una condición suficiente para el traducir en el sentido estricto de la reformulación de lo dicho en otro medio.

Sin embargo (si bien), una traducción presupone una interpretación más o menos consciente, que junto al saber lingüístico incluye un saber cultural del mundo, al menos cuando se trata de textos poéticos, no es desacertado afirmar que un traductor, sobre todo un traductor simultáneo (intérprete) puede traducir bien

(correctamente) un texto sin haber comprendido lo que en él se ha transmitido. Por otra parte, una traducción en el sentido de una interpretación puede presentar, en tanto lo revela en el texto-fuente, algo que sólo por su medio, y desde la lengua de llegada o receptora, puede ser puesto en evidencia.

Esta aclaración no implica que el esquema de George Steiner pierda necesariamente su carácter de evidencia. Al proceso de la cultura, a la transmisión de la tradición pero también a la apropiación de la extraneidad pertenecen esencialmente las transformaciones hermenéuticas de los fundamentos de los textos transmitidos. Ellas trazan un arco que se extiende desde las *realizaciones* intermediales de las artes bifásicas (performativas) (“interpretaciones” de textos musicales mediante ejecución de partituras, escenificaciones y actuaciones de textos dramáticos, pasando por formas intermedias de adaptación y dramatización y filmaciones de textos épicos, que a su vez deben ser de nuevo “realizados”), hasta las transformaciones intermediales (reformulaciones de sujetos literarios, parodización de textos, etc.) que deberían ser descriptos más cercanamente en sus respectivas propiedades hermenéuticas y semióticas. Una ventaja de la concepción steinerana de Traducir e Interpretar consiste en que ésta es neutral frente a la tendencia o corriente diacrónica (esto es, la comprensión de textos anteriores o precedentes de la lengua y cultura propias) y sincrónica (comprensión de enunciados de lenguas y culturas extranjeras). Es precisamente aquí donde se distingue del concepto existencial-hermenéutico gadameriano del comprender con todas sus implicaciones. Así, tanto el comprender enunciados dentro del propio círculo de educación, que para Gadamer constituye exclusivamente el paradigma, y el concomitante tradicionalismo son posiblemente un marco demasiado estrecho para una hermenéutica intercultural del comprender la extraneidad.

* STEINER, G. *Después de Babel. Aspectos del Lenguaje y la Traducción*. Fondo de Cultura Económica. México, 1980. Traducción del inglés de Adolfo Castana, 581 páginas.

Lectura comparatista de la cita.

Malvina Salerno

Universidad de Buenos Aires

El enfoque comparatista se define cada vez que se dibuja una línea de división y de encuentro entre dos culturas y se establece un diálogo entre ambas, momento de diferenciación y de encuentro a la vez. El comparatismo muestra las fronteras de un texto y nos obliga a cruzarlas para ampliar y comprender su sentido. Daniel Henri Pageaux (1994) considera que el análisis comparatista se confunde con la lectura de un texto e implica el descubrimiento de ciertos materiales, de ciertos principios de su producción. El estudio de los mitos nos permite trabajar sobre las estructuras del texto, sobre los problemas de la intertextualidad y sobre las cuestiones de las formas y géneros literarios en relación con un esquema mítico subyacente. Si la intertextualidad nos autoriza, dice Pageaux, a hacer lecturas comparatistas a partir de un solo texto, la cita exige nuestra atención, pues no es más que uno de los aspectos del trabajo intertextual. Antoine Compagnon (1979) dice en el Prólogo de *La seconde main* que escribe un libro sin objeto identificado, bífido como la lengua de la serpiente que tentó a la primera mujer. El primer objeto es la cita, un clavo de olor que corrompe los alimentos, según dijo Hobbes; el segundo es “el trabajo de la cita”, la apropiación, “el producto de la fuerza que capta la cita por el desplazamiento al que la somete”. Toda escritura, sentencia Compagnon, es glosa y “entreglose”, toda enunciación repite.

42 43

Su enfoque es fenomenológico, semiológico y genealógico: describe el comportamiento de la cita en una experiencia inmediata de la lectura y de la escritura y destaca los episodios notables en la diacronía de la función o de la práctica institucional. Utiliza metáforas quirúrgicas y corporales: la cita es una forma de la ablación, pues se mutila una parte del texto a partir de una lectura que no es monótona sino libre, vuelve sobre sus pasos, retiene, descompone, altera. La segunda metáfora, la manducación, tomada de Quintiliano, no se refiere a un texto-cuerpo sino al sujeto de la manducación, pues la lectura se basa en una operación inicial de depredación y de asimilación: “lo que leemos, lejos de entrar completamente crudo a nuestro espíritu, debe ser transmitido a la memoria y a la imitación sólo después de haber sido molido y pulverizado” dice Quintiliano en *Institutionis oratoriae*.

Nos proponemos reflexionar sobre la práctica citacional a partir de la presencia de un verso de Guido Cavalcanti en la novela de Michel Butor, *La Modification* (1957), y estudiar el pasaje y la transformación del sentido de un texto a otro.

La obra de este escritor es una suma de relaciones dialógicas, transtextuales o transformacionales, según distintas terminologías. La obra en la obra, las relaciones especulares, los personajes narradores, son procedimientos repetidos que comprometen una teoría de la literatura. En una entrevista reciente Michel Butor ha dicho que se escribe siempre en el interior de una literatura. Escribir es un intento de abrir ventanas nuevas que dan a otra cosa, pero “se escribe siempre en el interior de un lenguaje que se transforma”. Cécile o Roma parecían guiar al protagonista de *La Modification* en el laberinto, pero el laberinto es mucho más oscuro que lo que la gente cree habitualmente, dice el escritor, y “mis libros, hilos de Ariadna, intentan iluminarlo”.¹

***La Modification* o “rêves d’ amour perdus”.**²

En una mañana de noviembre, Léon Delmont, parisino, cuarenta y cinco años, casado con Henriette y padre de cuatro hijos, vendedor de una casa exportadora de máquinas de escribir, emprende un viaje a Roma, en vagón de tercera clase. No un viaje más, como los que acostumbra a hacer por sus tareas, no es un viaje profesional sino privado: va a reencontrarse con Cécile, empleada de la Embajada Francesa en Roma, para decirle que ha encontrado para ella un empleo en París y que va a separarse de su esposa para iniciar una nueva vida. Pero durante ese trayecto de menos de 24 horas, Léon Delmont modifica esa decisión aparentemente firme. El lector, encerrado en el compartimiento con el protagonista, entra también en su conciencia. El personaje ve, siente e interpreta; recuerda también viajes anteriores: su viaje de bodas con Henriette a Roma, en 1936, y un segundo viaje en 1952, también con ella; los distintos encuentros con Cécile desde 1953 y su último viaje a Roma en noviembre de 1955.

Léon sueña, se abre a todos sus fantasmas y trata esforzadamente de unir esas dos ciudades, es decir, de no perderlas, ciudades que son entrevistas y recordadas por el viajero ansiosamente. A través de la descripción de París, que identifica con Henriette, con su matrimonio ya derrumbado, expresa su disgusto, su cansancio, su miedo, su violencia abortada, en las evidentes alusiones a la sangre coagulada y a las mujeres de Barba Azul: las ventanas de hierro del departamento presentan puntos de herrumbre “como sangre coagulada” y en el ropero Luis Felipe las ropas son sombras “despiadadamente irónicas en su silencio, que se balancean como las anteriores mujeres de Barba Azul”.³ La edad quiere convencerlo de que ya no domina su cuerpo, aunque acaba de cumplir cuarenta y cinco años; la sensación de culpa lo golpea y le hace ver, una vez más, “la grieta que se acentúa, mes tras mes en el techo de la habitación”.⁴ En sentido totalmente opuesto, Roma es Cécile, y como ella, luminosa, seductora y prometedora. Hacia ella va, hacia su cielo claro y bello, el espléndido aire romano, que le dará las manos y el espíritu libres. Este viaje debería ser no sólo de liberación sino también de “rejuvenecimiento, una

gran limpieza del cuerpo y de la mente”. Se pregunta por qué no siente ya sus efectos bienhechores.⁵

Henriette resume para él la imagen de la vejez, del cansancio moral y físico, de la culpa; ve en ella “un cadáver inquisidor”, todas las grietas acumuladas, la alienación: “toda esta semivida, que se cerraba en torno de usted como una pinza, como las manos de un estrangulador, toda esta existencia larvada, crepuscular”,⁶ viaje-huida, a la manera del soñado por Mme. Bovary, viaje-escape de un matrimonio que impide la respiración.

Sin embargo, “una metamorfosis oscura”, un trabajo que destruye poco a poco su personaje, un cambio de perspectiva y de sentido, modifican su decisión original y renuncia a su proyecto.

La referencia al aspecto formal es necesaria. La novela está dividida en tres partes, cada una de las cuales tiene tres capítulos y en cada uno compiten tres tiempos diferentes: el presente, el pasado y el futuro. El presente, lo que Léon ve y escucha en el compartimiento del tren, se complica con la dimensión de las pesadillas y de los textos visionarios, porque el viaje material es a la vez un viaje iniciático; el autor reescribe otros descensos infernales anteriores: el de Homero y especialmente el de Virgilio, cuya *Eneida* es uno de los libros preferidos por Léon, y el de Dante, cuyo texto dialoga con los anteriores.

El futuro se instaura como la felicidad anticipada, junto a Cécile. Y en esta atmósfera de ensoñación, de ilusión, en la segunda parte de la novela la figura de la amada se envuelve en el prestigio del verso de Guido Cavalcanti, cuando la evoca en el momento del primer encuentro, cerca de la Fuente de los Ríos: “y si usted hubiera conocido en esos momentos los poemas de Cavalcanti se hubiera dicho que ella hacía temblar el aire de claridad”.⁷

Esta cita aparece en la segunda parte de la novela, en el capítulo IV, cuando aún el protagonista no ha atravesado la frontera, cuando cree que podrá detener el peligroso “revolver y rumiar recuerdos”.⁸ Y aunque en el capítulo cuarto se celebra el amor de Léon por Cécile, amor recordado en sus comienzos y en el último viaje de Léon a Roma, también aparece el montero mayor, “le Grand Veneur”, figura del desdoblamiento, con sus interrogaciones implacables y unido a otro espacio, Fontainebleau:

...le parecía ver aparecer (...) la silueta de un caballero de muy alta estatura, vestido con los harapos de un traje soberbio cuyas cintas y galones metálicos sueltos le hacían como una cabellera de llamas declinantes. (...) usted tenía la impresión de oír la célebre canción de ese montero mayor: ¿Me escucháis?⁹

Para Michel Butor los lugares están cargados de historia, tanto de acontecimientos universales como de otros ligados a la biografía de una persona y todo desplazamiento en el espacio implica “una reorganización de la estructura temporal, cambios en los recuerdos y en los proyectos”, dice en *Repertoire II*.

Fontainebleau es un lugar eje, ligado a la imagen del bosque legendario donde se le aparece la figura del Grand Veneur como espejo, el héroe mismo, perseguidor y perseguido a la vez.

El crítico George Raillard cree que la figura del caballero perdido en el bosque cambia la afirmación de Descartes: “Je pense, donc je suis”, dictada por la prudencia, por una pregunta impuesta por la urgencia: “Où suis-je” (“¿Dónde estoy?”) que señala en el texto, por un lado, la imposibilidad de organizar el mundo alrededor de un centro, y por otro, el surgimiento de un espacio, el bosque, inestable y misterioso, donde los cuestionamientos se acumulan: “¿Me escuchas?, ¿Qué esperas?, ¿Dónde estás?, ¿Estáis locos?”

En el final del capítulo VI, Léon ya sabe que si Cécile se traslada a París, la

pierde, porque lejos de Roma se vuelve como las otras, pierde sus poderes de “intermediaria” que la identificaban con la mujer-ángel de los stilnovistas.

En el capítulo VIII, agitado, con el cuerpo hormigueante de fatiga, aguijoneado bruscamente hacia regiones de recuerdos y de proyectos que quiere evitar, se siente arrastrado a una transformación cuyos límites desconoce y carece de control sobre un trabajo que se cumple en él y destruye la decisión que creía poseer. Cambia su visión de Cécile y cambia su visión del mito romano, pleno de ambigüedades cuando se encarna en ella:

Tan poderoso durante siglos en todos los sueños europeos, el recuerdo del Imperio es actualmente una figura insuficiente para designar el futuro de este mundo, que se ha vuelto mucho más vasto para cada uno de nosotros y distribuido muy de otra manera.¹⁰

Con lágrimas de decepción se pregunta “cómo podía hacer comprender a Cécile y hacerse perdonar la mentira que fue este amor, sino quizás, por ese libro en el cual ella deberá aparecer en toda su belleza, adornada con esa gloria romana que sabe reflejar tan bien.”¹¹ En el final de *La Vita Nuova* también Dante promete escribir un libro, *La Commedia*, en el cual espera decir de Beatriz lo que nunca de nadie se ha dicho:

...se me apareció una maravillosa visión en la cual vi cosas que me indujeron a no hablar más de aquella bendita mujer hasta tanto que pudiese tratar de ella más dignamente (...) Así pues, si le place a aquél por quien toda cosa vive que mi vida dure algunos años, espero decir de ella lo que nunca de nadie se ha dicho.¹²

El viaje ha terminado. El tren entra en Stazione Termini, León recoge su valija y el libro que compró antes de partir y que nunca leyó; abandona el compartimiento del tren y proyecta al lector hacia ese “libro futuro y necesario cuya forma sostiene en la mano” donde intentará revivir, como Dante, “ese episodio crucial de su aventura”.¹³

Citar

La cita se presenta como una de las formas del trabajo intertextual e importa señalar el aporte específico de esta manera particular de evocación de los textos.

Para Gerard Genette (1982) la transtextualidad o trascendencia textual del texto es “todo lo que pone al texto en relación manifiesta o secreta con otros textos”. La cita está incluida en una de las cinco relaciones transtextuales y se la define como “la relación de copresencia entre dos o más textos,” presencia explícita y literal, con comillas o sin indicación de origen (Este último caso lo denomina Julia Kristeva “prélevement”). En la misma clasificación citada, Genette incluye el plagio, préstamo no declarado, y la alusión, la menos explícita de las tres, cuyo reconocimiento depende de la competencia del lector.

Por su parte, Julia Kristeva (1970) ve la intertextualidad (a ella debemos el nombre) como “un cruce de enunciados, tomados de otros textos.” En *Le texte du roman*, la autora organizó su definición de intertextualidad alrededor de la noción de relación y la precisó con la de la naturaleza transformacional de esa relación: “El cruce y la modificación recíproca de las unidades pertenecientes a textos diferentes” (en la vulgarización pedagógica, la idea de relación se vio privilegiada con respecto a la de transformación). El libro de Antoine Compagnon, ya citado, *La seconde main ou le travail de la citation*, continúa la perspectiva señalada por Kristeva y define la cita como “répétition d’une unité de discours dans une autre discours”.¹⁴

Pierre Brunel (1989), en su artículo “Le fait comparatiste”, incluido en *Précis de Littérature comparée*, enuncia tres leyes: emergencia, flexibilidad e irradiación, que sistematizan la presencia de “elementos extranjeros” y esta presencia “constituye el hecho comparatista”. La palabra “extranjero” hace referencia a un “ailleurs”, a la presencia de “un autre” en el texto, que puede darse como una palabra en otro idioma, como presencia artística o literaria o como elemento mitológico. En la ley de flexibilidad se refiere a las modificaciones, causales o no, con que aparece el elemento citado, y al juego voluntario sobre las prácticas de la ambigüedad.

Para Pierre Brunel nunca se produce una asimilación total: “Chacun des éléments est lourd de la signification du contexte dont il est arraché”. Lo que Julia Kristeva denomina “insistencia del sentido”, Pierre Brunel prefiere llamarlo “la resistance” del elemento citado, porque “l’élément étranger est pourtant résistant dans le texte: il arrête le regard, il pose une question, il maintient une présence autre”.¹⁵ El derecho a la modulación es el derecho a “porter sur le texte un regard singulier”. Roland Barthes lo expresó así en su *S/Z*: “Des sens peuvent bien être oubliés, mais seulement si l’on a choisi de porter sur le texte un regard singulier”.¹⁶

46 47

En cuanto a la irradiación puede ser intensa, evidente, secreta, latente o destructora, amenazadora, en el texto y para el texto.

La cita tiene marcas que la aíslan por diferenciación visual: diferencias en el tipo, el formato de los caracteres tipográficos, subrayados, comillas, paréntesis. Esas marcas, cuando existen, agregan un efecto de estructuración de la página impresa.

Según Bruno Gelas (1978), en los textos de vanguardia la cita no funciona como autorización de la palabra citante, sino como autorización para hablar, y la compara con la invocación a las Musas en la poesía tradicional; la denomina “citation-appel”, cita-invocación, cuyo rol no es parafrástico sino inaugural y de producción de nuevos significados.

Otras funciones tradicionales de la cita son la producción y la evaluación. El discurso citante puede evaluar positiva o negativamente al texto citado, demostrar su validez, adherir a él o desautorizarlo, como en la parodia.

Conclusión

Por la cita, el texto funciona como una vasta operación de recuerdo, se abre a otra cosa. Tomada de otro contexto, la cita del verso del soneto de Guido Cavalcanti irradia desde una herencia cultural, pertenece a un conjunto de vastas lecturas formadoras del mundo occidental, en este caso desde la poesía del amor cortés, los stilnovistas, Petrarca y sus continuadores, inevitablemente reelaborados en la conciencia del lector a través del amor romántico y las posteriores relecturas del siglo XX.

La figura de este maestro del “dolce stil nuovo” está rodeada de fascinación singular. Boccaccio lo presenta para la posteridad como “uno de los mejores líricos del mundo y óptimo filósofo natural”. En su lírica amorosa, en la que el éxtasis ante la “donna” se tiñe siempre de la condición dramática y dolorosa del conflicto y la tensión espiritual, el amor es:

tormento disperato e fero

che strugg’ e dole e ‘ncende e amareggia. (Balada XXXIV)

En su obra poética es evidente que “la transfiguración de la mujer queda enclaustrada en un silencio meditativo”, dice E. Momigliano, en una melancolía casi premoderna. El soneto del cual Michel Butor ha tomado la cita es “Che è questa che ven, ch’ ogn’ om la mira”, poesía de la luminosa aparición de la mujer, de aquel temblor de claridad que vibra en el aire, “donna” como fulguración de luz, que sin embargo culmina, en el terceto final, con una de las claves del sentimiento dramático de Guido Cavalcanti: la insuficiencia de la razón para alcanzar los vértices del conocimiento. La suya es poesía del sentimiento que hace “tremar la mente di paura” (Soneto XXXIII), poesía del presentimiento de la muerte.

Extraído de este contexto, destruido parcialmente, al insertarse en el capítulo IV de la novela de Butor produce una atmósfera de admiración y de alabanza de Cécile, débil momento de ilusión confrontado luego con la figura martilleante del montero mayo, “Le Grand Veneur”, en el espacio marginal e incierto del bosque de Fontainebleau.

¹ Magazine Littéraire, No. 306. 1993.

² Título del libro de A. Goldmann, *Rêves d’amour perdus*. Paris: Denoel-Gonthier, 1984.

³ BUTOR M. *La modification*. Paris: Minuit, 1957. “des ombres impitoyablement ironiques dans leur silence et leurs balancements des précédents femmes de Barbe Bleu.” p. 18.

⁴ Id. p. 18. “de cette lézarde s’ accentuant de mois en mois.”

⁵ Id. p. 26. “un rajeunissement, un grand nettoyage de votre corps et de votre tête; ne devriez-vous pas en ressentir déjà les bienfaits et l’ exaltation?”

⁶ Id. p. 41. “toute cette demi-vie se refermait autour de vous comme une pince, comme les mains d’ un étrangleur, toute cette existence larvaire, crépusculaire, à laquelle vous alliez échapper enfin.”

⁷ Id. p. 120. “et si vous aviez connu à ce moment-là les poèmes de Cavalcanti, vous auriez dit que’ elle faisait trembler l’air de clarté.”

⁸ Id. p. 157. à ce dangereux brassage et remâchage de souvenirs.”

⁹ Id. p. 116. “et il vous semblait voir apparaître (...) la figure d’ un cavalier de très haute stature, vêtu des lambeaux d’ un habit superbe dont les rubans et les galons métalliques lui faisaient comme une chevelure de ternes flammes (...) la figure de ce grand veneur dont vous aviez même l’impression d’ entendre la célèbre plainte: M’entendez vous?”

¹⁰ Id. p. 277. “Si puissant pendant tant de siècles sur tous les rêves européens, le souvenir de l’Empire est maintenant une figure insuffisante pour désigner l’avenir de ce monde, devenu pour chacun de nous beaucoup plus vaste et tour autrement distribué.”

¹¹ Id. p. 279. “... comment pourai-je jamais lui faire comprendre et me pardonner le mensonge que fut cet amour, sinon peut-être par ce livre dans lequel elle devrait apparaître dans toute sa beauté, parée de cette gloire romaine qu’elle sait si bien réfléchir.”

¹² ALIGHIERI, D. *La Vita Nuova, A cura di N. Sapegno*. Firenze: Sansoni, 1931. “...apparve a me una mirabile visione, ne la quale io vidi cose che mi fecero proporre di non ire più di questa benedetta, infino a tanto che io potesse più degnamente trattare di lei (...) sì che, si piacere sarà di

colui a cui tutte le cose vivono, che la mia vita duri per alquanti anni, io spero di dicer di lei quello che mai non fu detto d' alcuna.”

¹³ BUTOR M. Op. cit. p. 283. “vers ce livre futur et nécessaire dont vous tenez la forme dans votre main.”

¹⁴ COMPAGNON, A. *La seconde main*. Paris: Seuil, 1979. p. 16.

¹⁵ BRUNEL, P. et CHEVREL, I. *Précis de Littérature Comparée*. Paris: P.U.F. 1989. p. 38.

¹⁶ BARTHES, R. *S/Z*. Paris: Seuil, 1970. P. 57.

¹⁷ CAVALCANTI, G. *Poeti del dolce stil nuovo*. Firenze: Le Monnier, 1969.

Bibliografía

ALBÉRES, R. M.: *Michel Butor*. Paris: Albin Michel, 1964.

BRUNEL, P. et CHEVREL, I.: *Précis de Littérature Comparée*. Paris: P. U. F. 1989.

COMPAGNON, A.: *La seconde main*. Paris: Seuil, 1979.

DALLENBACH, L.: *Le récit spéculaire*. Paris: Seuil, 1977.

GELAS, B.: “Éléments pour une étude de la citation.” en: *Linguistique et Sémiologie*. No. 6, 1978.

GENETTE, G.: *Palimpsestes*. Paris, Seuil, 1982.

JANVIER, L.: *Une parole exigeante. Le nouveau roman*. Paris: Minuit, 1964.

KRISTEVA, J.: *Le texte du roman*. Paris: Mouton, 1970.

PAGEAUX, D-H.: *La littérature générale et comparée*. Paris, A. Colin, 1979.

RICARDOU, J.: *Le nouveau roman*. Paris: Seuil, 1990.

SPITZER, L.: Quelques aspects de la technique des romans de M. Butor” en: *Archivum Linguisticum*, No. 13, 1962.

VAN ROSSUM-GUYOM, F.: *Critique du roman*. Paris: Gallimard, 1970.

El “Orientalismo”: grandes teorías y grandes escritores.

Blanca Escudero de Arancibia
Universidad de Cuyo

Cuando nos preguntamos para qué sirven las grandes teorías, podríamos decir que todas tienen dos facetas. Una de ellas es proveer un marco terminológico que deja aparecer un campo nuevo, u ordenar y legislar lo que hasta entonces aparecía ocasional o disperso. Como marco vacío que comprende maneras de interrogar un tema, puede ser extrapolado. La otra faceta, menor pero no despreciable, es el hecho de convertirse, más tarde o más temprano, en una grilla, un molde cómodo, una nueva *doxa* de aquellas que aborrecía Barthes.

50 51

El Orientalismo, en tanto que práctica crítica, es un ejemplo suficiente de las precedentes afirmaciones, y si los argumentos de Said resultan convincentes porque supo rodear su práctica de estrategias propias del discurso erudito (hipótesis de trabajo, marco teórico y metodológico, límites, corpus...), el primer problema se plantea en relación con el nombre de tal práctica o disciplina. En efecto, “Orientalismo” designa tanto un campo de estudios (“una suma canónica de generalizaciones, un sistema de verdades, acumulativo, cerrado y autorreferencial, que sigue una lógica regida por un conjunto de deseos”; en términos de Marie-Claire Huot¹) –campo que preexiste al estudio de Said–, como la mirada crítica (entendida como contra-discurso) que proyectamos sobre ese campo de estudios (el examen “de la producción del discurso por el dispositivo ideológico”, en palabras de Todorov²). Este último aspecto sería en realidad una práctica *meta*, un meta-orientalismo, como la metacrítica o la metaescritura.

Por otra parte, el éxito del paradigma lo ha convertido en una moda; basta con revisar la cantidad de publicaciones destinadas ya sea a corregir a Said, ya sea a descalificar en su libro lo que se considera eclecticismo teórico, ya sea a repetir sus análisis sobre otras prácticas culturales y artísticas. La lista de tales publicaciones es abrumadora. Recordemos también a Thierry Hentsch (*L’Orient imaginaire*); Albert Mudimbé (*The Invention of Africa*)... Lo mismo sucedió no hace mucho con las teorías de Lejeune sobre la autobiografía, y parece que Homi Bhabha está provocando ahora la misma coqueluche discursiva, una similar multiplicación apasionada de discursos epigonales.

Said define al Orientalismo como “un modo de tratar con el Oriente, fundado en el particular lugar que éste ocupa en la experiencia de Europa Occidental” (Said, 13); una manera de entenderse con su “rival cultural”, con su medio de “contraste” (*id.*, 14). El Orientalismo se expresa “con la forma de un discurso”. Said dará varias definiciones del campo. Así, es:

1) una tradición universitaria (lo que hoy compone el campo de los “Estudios Orientales”;

2) “un estilo de pensamiento fundado en la distinción ontológica y epistemológica entre ‘Oriente’ y (...) ‘Occidente’, que sirve para organizar teorías elaboradas (...), descripciones de la sociedad y disertaciones políticas (...). A este último lo llama ‘orientalismo del imaginario’” (*id*, 15);

3) desde fines del siglo XVIII, “una institución global que trata de Oriente (...) [o] un estilo occidental de dominación, de reestructuración y de autoridad sobre Oriente” (*id, ibid*)³.

También se puede definir el Orientalismo negativamente (y casi resulta más claro): no es ni “simple tema o campo político reflejado pasivamente por la cultura” ni la expresión de “algún infame complot imperialista” (*op. cit.*, 25). Podemos precisar aún más: en tanto que poder, opera

“la *distribución* de cierta concepción geoeconómica (...), la *elaboración* (...) de una distinción geográfica (...) [y] de una serie de ‘intereses’ (...), cierta *voluntad* o *intención* de comprender, a veces de dominar, de manipular (...) lo que es un mundo manifiestamente diferente (...); un discurso [en relación por lo general indirecta] con el poder político en bruto (...) [pero] formado [en el intercambio entre poder político, poder intelectual, poder cultural y poder moral]” (*id*, 25, el autor subraya)⁴.

Para caracterizar este Orientalismo, Said se sirve de la noción foucaultiana de discurso (cf. p. 15), ya que es el discurso lo que “producirá el Oriente” (*id*, 15). El autor se propone mostrar fundamentalmente dos cosas: primero, que Oriente se encuentra en el centro de una “red de intereses” (p. 15); segundo, que “la cultura europea se afianzó y precisó su identidad marcando su separación [respecto de Oriente]” (p. 16).⁵ El corolario de Said es que Occidente fabricó una *ficción* sobre Oriente, ficción llamada “Orientalismo” y comprendida como un “cuerpo de doctrinas y prácticas”, un “sistema de conocimientos” (p. 19); que esta ficción fue muy útil en lo que él considera “una relación de poder y de dominación” (*op. cit.*, 18). Así, el valor del Orientalismo es el de ser un “signo del poderío europeo y atlántico (...) en tanto que discurso verídico sobre [Oriente] (...)” (*id*, 18). Más aún: “[su] tesis es que el orientalismo es (y no sólo representa) una dimensión considerable de la cultura (...) moderna y que, como tal, tiene *menos relaciones con Oriente que con ‘nuestro’ mundo*” (*op. cit.*, 25, yo subrayo).

“Este deslizamiento, en apariencia incidental, servirá para todas las ‘apropiaciones’ del método saidiano, y particularmente para las asunciones de Lisa Lowe sobre la relación entre acontecimientos europeos y escritura orientalista, así como otras estrategias de Said le son útiles para buscar en los textos ‘certain generic and rhetorical features of travel literature (...) as well as the requisite description of the foreign people as incomprehensible (...)’” (Lowe, 188).

Pero ¿qué reprochar, si yo también caí alguna vez bajo la seducción de la teoría de Said? En una investigación de equipo ya terminada, quisimos servirnos de ella para verificar si la institución de la Francofonía era una reinvención de la vieja estrategia imperialista: prolongación al modo romántico-idealista de un modo de dominación, aunque éste sea espiritual (en efecto, nada impide desembarcar más tarde los cañones de la guerra económica en una tierra abonada por el *amour de la langue*). La implicación geopolítica de una formación discursiva como ésta es evidente; ella se propone no tanto comprender como “hacerse amar” con el objetivo de dominar; en primer lugar, como paradigma prestigioso. La cuestión de la diferencia se vuelve aquí un tanto vaporosa, en parte porque al no tener un centro preciso, la Francofonía se propone tanto (re)conquistar las comunidades que se le parecen (sea por el origen, sea por mimetismo cultural) como seducir aquellas que le son totalmente diferentes.

Tal propósito habría debido, no obstante, para ser aceptablemente científica,

servirse no sólo de ficciones, de representaciones artísticas, sino seguir la vía del *Orientalisme* de Said, apelando a documentos fundacionales, los que construyen el discurso en cuestión –entre otros, el de la administración–, “actas” que diseñan un campo y que establecen sus objetivos, identificación de un centro emisor, cualquiera sea, y de sus políticas. En cierto modo, sólo secundariamente siguen las prácticas artísticas, cuya tarea consiste en tejer la red de seducción del imaginario, afirmar la imagen de la cultura hegemónica o discutirla en oposición a otros modelos culturales. Durante nuestra investigación (más cercana, por cierto, del poscolonialismo más tarde abordado por Said que del orientalismo, ya que éste es la invención del Otro como Otro absoluto en una lógica binaria de reconocimiento y conocimiento, mientras que el colonialismo es una empresa de asimilación sobre el modelo –también absoluto– de lo Mismo como único paradigma digno de imitación), en varias oportunidades nos vimos ante la evidencia de una acción concertada entre las fuerzas que emanan del centro hegemónico y algunos intelectuales y artistas asimilados por la seducción del Centro.

Pero ante la imposibilidad inmediata de acceder con facilidad a los documentos fundadores –sin contar el hecho de que la investigación debía completarse en un año–, debimos rediseñar nuestro objeto y contentarnos con un estudio de la construcción identitaria en el interior de una lengua poscolonial. Y allí fueron más bien los conceptos de Bhabha sobre la ambivalencia y la *mimicry*, sus planteos de la hibridez, lo que se mostró más productivo.

El reconocimiento de este “revés” sólo es una remisión parcial; sigo tentada por un enfoque de este tema que, según creo, aún no se ha hecho. Es ciertamente llamativo que todo el mundo siga beatíficamente repitiendo en ese campo el discurso “resueltamente moderno” de la Ilustración, a esta altura del siglo. En mi opinión, la Francofonía sigue siendo el único gran relato que subsiste, inalterable, impermeable a los cambios del mundo y al desmoronamiento de todos los idealismos. Ella administra directamente el modelo hegemónico de una cultura a través de las representaciones colectivas asumidas en torno a una lengua, o a través de ella, pero el centro de emisión de dicho discurso es difícil de aprehender; no tiene un lugar o bien ese lugar se desplaza, cambia. Y aun si el consenso sobre el prestigio del francés se ha debilitado, quizá sea más difícil resistir a la alienación cultural con una estrategia tan aparentemente difusa y constante.

El orientalismo, el colonialismo y el eurocentrismo son tres modos de pensamiento que descansan sobre la voluntad de poder y que se concretan a través de representaciones (sólidamente coherentes y tanto de sí como del otro). Las tres se sirven de la mirada⁶ y de la voz (hablar del otro, hablar por el otro)⁷.

En este momento, el Orientalismo –discurso canónico– descansa, en mi opinión, más bien sobre una *doxa* relativamente petrificada que sobre la activación verdadera de estrategias de análisis. Se ha convertido en una formación discursiva (aunque esté tergiversando el concepto) que, una vez que apareció en América del Norte, ha seguido la vía de otros paradigmas exitosos, sin escapar al poder de las hegemonías culturales.

El riesgo del lecho de Procusto es cierto e incómodo. No porque niegue (¡lejos de ello!) los aspectos inéditos que desprende de algunos textos ya canónicos (sacrosantos, entonces) este conjunto de estrategias; el malestar nace del ejercicio mecánico, epigónico y sin más aderezo que una cierta agresividad “política” que viene a punto para ocupar el lugar de la creatividad, en el pensamiento o en el estilo (salvo de esta generalización a la escritura de Spivak, que tiene elegancias literarias).

Entre los aspectos positivos de este campo de estudios, rescataría su poder desestabilizador y desencializante (si existe la palabra). Camus, por ejemplo, petri-

ficado en la lectura que induce un determinado horizonte teórico e ideológico, paralizado en la imagen que él mismo construyó y que su época aceptó y hasta contribuyó a edificar, recupera una turbadora *mouvance*, pierde su fijeza mítica y deja leer algo nuevo: no ya la certidumbre sino la huida perpetua del *sentido* “verdadero” de su vida y su escritura. Se revela escurridizo, política e ideológicamente débil –blando– detrás de su escritura marmórea y asertiva, evasivo e indecible en el plurilogismo de sus ensayos, ficciones, carnets, artículos, proyectos novelescos y novelas abortadas. *L'Étranger*, *La mort heureuse*, *Le premier homme* son tres tentativas (fracasadas, en los dos primeros casos, enigmática en cuanto a su resultado la tercera) de comprender el colonialismo. *L'Étranger* está atravesado por significantes que Meursault rehúsa leer (los integrantes del grupo árabe; la amante de Raymond Sintès), que se rehúsan por sí mismos a darse a leer (la enfermera árabe de la velada fúnebre).

La teoría saidiana me mostró un Camus que nunca había sospechado. Sigo creyendo que la posición de este escritor ante el colonialismo (aunque comulgue por completo con las convicciones imperialistas francesas a través del paradigma de la Modernidad), al menos en relación con Argelia, no fue resuelta. Ese tipo de conflicto se deja ver, sobre todo, en la ficción. En *L'Étranger*, por ejemplo, hay tanto “indecible” que personalmente sólo me siento capaz de asistir a la inestabilidad del sentido y a registrarla: en el plano simbólico, ese extranjero (ese colono) lo es respecto de la tierra, pero no parece pertenecer por completo a ninguno de los dos grupos sino más bien mantenerse en el entre-dos, en una especie de grieta. Es marginal a los árabes, cuya ineptitud a la palabra comparte, sin embargo, como comparte esa mirada casi inasignable. Es marginal a los colonos, a su lógica y, sobre todo (lo irresoluble), a su discurso. Por otra parte, los colonos tampoco tienen conciencia de su sino trágico: sólo entran en la Historia como masa innominada, masa sin rostro y sin historia (personal). Ése es el drama que continúa en *Le premier homme*: ¿cómo dejar un rastro, cómo dar un sentido a la apropiación? Para Camus, la solución está en el ingreso al mundo del excedente de cultura; en la salida del mundo de la naturaleza bruta al que pertenecen todos los que no saben leer, los que no pueden hablar. Es, en suma, adoptar el viejo proyecto de la Ilustración y la “elevada misión civilizadora” de Francia. Numerosas notas en el borrador de su última novela (inconclusa) parecen autorizar esta interpretación. Pero ¿quién sabe qué habría hecho finalmente? ¿Quién sabe qué camino habría tomado el sentido? ¿El minimalismo de *L'Étranger*, tan propicio a la ambigüedad, habría cedido al estilo decidido y firme de la aserción? A falta del texto verdadero (firmado, autorizado, dado: definitivo); creo que no estamos en condiciones de dar una opinión seria y en esto nos acercamos a Meursault que, con su negativa a juzgar, a saber (todo el tiempo declara que “no se puede saber”; v. entre otros ejemplos, pp. 46-47, 53), a reducir al mundo por medio de la comprensión supuestamente lógica, rehúsa domesticar el sentido del mundo.

Los aspectos innovadores del paradigma confirman otra vez la vieja “verdad” hermenéutica de la lectura inagotable que ofrecen los grandes textos (ese río heracliteano de Borges), al tiempo que los anclan en una historia, tanto evenemencial, a la manera de Lisa Lowe, como literaria; les devuelven la carne rosada del acontecimiento.

Revisitar los lugares de la cultura occidental: tal es el objeto y el efecto de esta práctica, que de hecho no deja de ser un *mea culpa* al que se abandonan alegrementemente los intelectuales occidentales. ¿Restos de un complejo judeocristiano? (Camus,

tan mediterráneo, advertía que Francia no era el único país imperialista, y se negaba a asumir para ese país la *falta*). ¿Basta que un palestino (un oriental) arroje la acusación al rostro de Occidente para que lo siga el tropel? ¿Qué cierto es aquello de que el lenguaje impide decir, que fuerza a decir! Pues si se quiere discutir las posiciones “orientalistas” (en el segundo sentido anotado), nos arriesgamos a caer en paradigmas hoy abominados –engañosos– como la homogeneizante “universalidad”... A menos que sigamos el camino de Roland Barthes.

Barthes escribió sus dos textos sobre Oriente en los años setenta. Francia –y casi lo mismo se podría decir del resto del mundo occidental– salía bastante magullada de lo que luego se consideró la última utopía: la revolución de mayo del 68. En ella se había concentrado no sólo la esperanza de transformar el mundo con la imaginación y la libertad –una libertad que armonizara lo individual y lo colectivo– sino también, en sus aspectos negativos, otras ilusiones que rápidamente se revelaron fugaces, como la “primavera de Praga”. Para comprender más exactamente la significación de esos acontecimientos, habría que releer una novela escrita en ese decenio, *L'irrévolution*, de Pascal Lainé, o las conversaciones de éste con Jérôme Garcin, en los ochenta.

El desencanto que siguió a la exaltación parece haber marcado profundamente a los intelectuales de izquierda. Así lee Lisa Lowe los dos textos barthesianos: *L'Empire des signes* (1970) y *Alors, la Chine?* (1975). El primero es un conjunto de veintiséis fragmentos con títulos y de más de cuarenta reproducciones gráficas (fotos y dibujos), lleno de prevenciones (“El texto no ‘comenta’ las imágenes. Las imágenes no ‘illustrent’ el texto”, etc; p. 745)⁸, que juega con conceptos de la lingüística: el signo, el significante, el significado, el sentido... El segundo, “núcleo de un libro que no existirá”, es casi un opúsculo (catorce páginas); se compone también de fragmentos, separados esta vez por blancos; notas, o más bien anotaciones; persecución de una lectura (desciframiento, penetración). Es precisamente esta inexistencia tematizada por el libro que no será escrito el signo mediante el cual China se exprese; signo de un fracaso y de un nuevo desencanto donde la vivencia y lo ideológico dejen lugar a la retórica. Japón: allí todo es signo. China: allí, nada *fait signe*.

No es, sin embargo, la primera vez que Barthes se interesa por Oriente. Éste es en su obra, según Lisa Lowe, “object and topos” (Lowe, 152); desde *Mythologies* había examinado críticamente la mirada que echa Europa sobre esa otra parte del mundo. Pero esta vez es diferente, y si el estilo sigue siendo más o menos el mismo el contexto histórico nos informa de que algo había cambiado.

La diferencia en el tratamiento dado a Japón y a China también es contextual: Japón parece el mundo del *replenishment* no angustiante; China, por su parte, ¡es de una chatura tal! Sigamos en el texto las expresiones que apoyan esta última afirmación: los “interlocutores” que pertenecen a “ese inmenso pueblo”⁹ son “aplicados”; en vano los europeos que partieron hacia ese paraíso sacuden “el árbol del saber” en cuya búsqueda fueron: “...nada cae”. Barthes insta una distancia irónica respecto del proyecto que los conducía hasta allá: lo sentimos intuitivamente en la enumeración de las preguntas que querían plantear a China: “¿Qué sucede (...) con la sexualidad, la mujer, la familia, la moral? ¿Qué sucede con las ciencias humanas, la lingüística, la psiquiatría?”. La respuesta (la “nada” con la que se regresa de *allá*) es múltiplemente significativa. Ese “rien” significa no sólo que no lograron “descifrar el secreto” de estas prácticas en China; significa también que no es que China esconda sus secretos sino que no hay ningún secreto por descifrar. ¿Tiene también la convicción de que Europa es superior *porque* es capaz de plantearse esas preguntas? No estoy segura, si tenemos en cuenta el tratamiento de Japón: la superioridad estaría más bien en la beatitud del *no questions*, la supera-

ción de las inquietudes metafísicas y ontológicas de esos “seres del desciframiento”, de esos “sujetos hermenéuticos”: el “satori”. La anulación del sentido –la anulación de los sentidos–, la paz.

China, por el contrario, se ha negado a dar las respuestas que los europeos buscaban con su viaje, pero la causa de ello es “la insipidez”¹⁰, la falta de colores, la chatura geográfica (metáfora de una revolución no exaltante), la ausencia de “objeto[s] historique[s]”, la “desorganización del campo semántico” que impide “la turbulencia de los símbolos”, la “asimetría” (otra forma de la desorganización), la “liviandad” de los cigarrillos (otra manifestación de la insipidez), la “uniformidad” y “la prosa” de la vida cotidiana, en fin: todas “esas multiplicadas ausencias”¹¹ que no logran satisfacer, como sí lo hace Japón, el deseo tendido hacia el objeto. Nace entonces “ese sentimiento (...) quizá desgarrador: que el cuerpo ya no tiene que ser comprendido, que allá él *se empecina* en no significar (...)”¹². El exceso de la *significancia* se resiste, como también el de los significantes.

Luego, tras el desborde del despecho, un intento de ser “más justo”; si existía aún la posibilidad de una respuesta, es en la política. La política es el *texto* tan buscado que da el texto (inter)nacional, el país-texto, el país-prosa “sin pose”¹³. Esa política, para Barthes, produce efecto de cuerpo, efecto de objeto del deseo. Pero no es lo bastante poderosa como para reemplazar ese otro deseo más vasto y más profundo. Ese texto está, además, cubierto por una “*croûte rhétorique*” (¿Qué romanticismo izquierdista o qué ironía lo hace maravillarse por la “diferencia entre el discurso rígido de ese responsable de una Comuna popular y el análisis vivo (...) de ese obrero (...) de Shanghai!”?). Sin mencionar que para alcanzarlo (para adivinarlo, o para inventarlo) “es preciso atravesar una vasta extensión de repeticiones”: la chatura que conspira contra el deseo, que lo amenaza con la extinción, que se tiende en superficie, sí, pero sin la calidad de la superficie japonesa. La de China es una superficie ilegible en el sentido del deseo. Es la transparencia, contra la opacidad, la materialidad, deseada. ¿Qué decir entonces sobre la caracterización que hace Lisa Lowe (art. cit., 137) de la China como “espacio materno”? Habría que creer que de vez en cuando las madres incomodan. Qué buen texto para una lectura psicoanalítica.

Si la China nos deja insatisfechos, el Japón por el contrario nos colma: no es que sea consumible, agotable, describible, nombrable; es que ofrece el espejismo (el espejo) de la perpetua *différance* del deseo (como el “plural deferral of meaning” que señala Lowe, 157); la esperanza, de un “otra parte” aún posible, de una provocación al imaginario y, mientras tanto, de una proliferación de la escritura. Aquí, los significantes abundan: en China, “son escasos” (ni espejismo, ni espejo). Si aún queda algún espacio para el sueño, es sobre todo la escritura y, haciéndose eco de las aspiraciones mallarmeanas, Barthes canta (brevemente, es cierto) la tarea del “grafista anónimo”. Sólo la escritura (sin origen, cuerpo sin cuerpo emisor) acepta darse a la mirada fisgona del extranjero. La escritura: dibujo, espacialidad, traza/trazo y sentido ocultado, puede encubrir ese cuerpo (esa materialidad) que no se ha encontrado en los cuerpos reales. Aunque “el abceso” siga agazapándose.

Pero las expectativas frustradas que parecen desestabilizar la seriedad de los intelectuales franceses, la falta de respuestas a los interrogantes que se fue a buscar allá, parecen desencadenar una cierta imbecilidad. ¿Quién otro que Barthes habría podido escribir que el nombre de la campaña contra Lin Piao y Confucio “tintinea como un alegre cascabel” porque se la denominaba Pilim-Pikong, y seguir siendo considerado un pensador respetable?

Ciertamente, la China “no excluye la invención”, pero ésta no es homologable a la ficción. La ficción es, por un lado, Japon¹⁴, pero Japón es, por otra parte, el

que crea la ficción¹⁵, así como es el que, con el mismo gesto, se ve ratificado por esta misma ficción. No hay nada que decir sobre la China (el título mismo, con su rastro de oralidad, parece burlarse de la expectativa de los que reclamaban un “texto” sobre ese país); por ende no se puede hablar por ella; ella no se deja *decir, discurrir*. El Japón es otra cosa. Él permite “fundar una nueva Garabaña” (y el Gato con Botas, o al menos sus botas de siete leguas están ahí por algo, como la connotación del cuento de hadas y de todo su mundo de imposibles maravillas). Y ese “objeto novelesco”¹⁶ debe ser por supuesto imaginario¹⁷ para que Barthes, que se ha burlado del “orientalismo” europeo y que sigue precaviéndose de él¹⁸, pueda construir un discurso sobre él. Discurso que se derrama, se dilata, crece como una excrescencia monstruosa en torno al solo hecho de que Japón está lleno de signos, y que esa plenitud de signos *no significa nada*. Para un occidental, por supuesto; un occidental que, además, quiere *leer* el otro país¹⁹ *por amor*: Raymond Bellour le dice a Barthes en 1970: “Me parece que este amor por Japón ampara otro amor (...): el de la reserva respecto del sentido”²⁰.

¿“Oriente me es indiferente”²¹? ¿Quién podría creerlo? El orientalismo barthesiano, si existe, está todo entero en esa erótica que lo tiende hacia Japón (¿No miro amorosamente (...)?) como hacia ese “juego inventado” del “sistema simbólico inaudito, enteramente desprendido (dépris) del nuestro” que ha “formado deliberadamente como quien *flirtea* imaginariamente con alguien que nos atrae”. Si la Revolución (si la utopía) acariciada se revela irrealizable, aún queda “la posibilidad de una diferencia, de una mutación, de una revolución (...)” y ella se encuentra en ese país que representa “la fisura misma de lo simbólico” (Barthes, 748).

Pero si se quiere escapar a los “gestos mayores del discurso occidental” y a “la compacidad de nuestro narcisismo” (*id*, 747), no podemos “representar” ni “analizar”. Queda ese discurso amoroso, el “cortejo” del objeto deseado.

El rechazo de representación conducirá a Barthes a la presentación, a la “presentificación”, la mostración, la puesta a disposición “simple”: *étalage*; exhibición. Con todo el voyeurismo que esto último implica.

La estética del fragmento (*L'Empire...*) y la de la brevedad (*Alors...*) impiden la totalización de un discurso que conduzca a cualquier conclusión o a cualquier umbral hermenéutico. ¿Dónde está entonces el orientalismo? En que los escritos de Barthes sobre Japón y China son *eróticos*, en que expresan, como dije más atrás, el deseo.

Ese deseo nos hace volver a la escena originaria (el disparador del texto, es decir el fracaso de mayo del '68). Lowe (que habla de “poetics of escape” en Barthes) observa que el “peregrinaje”²² a China fue una manera de adherir a un pensamiento político que no podía ser recuperado por Francia²³. Como para *L'Empire des signes*, Lowe descubre en *Alors, la Chine?* “[an] ironic use of exoticism as a critical strategy” (Barthes, 140-141) que finalmente fracasa pues hace un eco “orientalista” y “utopista” paradójico y contradictorio, sostiene, a la “critique of orientalism as an ideological text” de las primeras obras (*id*, 141). Precisamente las figuraciones de ese “espacio utópico”, “emblem of this ‘poetics of escape’” (*id*, 142), que la molestan, es lo que da respuestas al “desire to escape his own subjectivity, history and language (...)” (Lowe, 159). La fuga, el *ailleurs* y el exotismo componen una sola cosa; Baudelaire podría decir algo al respecto. Doble instrumentalización (orientalización, pues) de Japón (“*utopia*”) y de China (“*atopia*”; Lowe para los dos términos): refugio para las decepciones políticas y terreno de pruebas para las nuevas teorías barthesianas sobre el sentido²⁴.

La China ya no es “the sign under which Barthes’s ‘poetics of escape’ is written” (Lowe, 166). Diría más bien que es el lugar donde la escritura se niega. Lo que

Lowe deplora, es decir el hecho de que el añadido en *itálicas* vuelve al texto “divided, troubled” (*id, ibid*), es exactamente lo que, a mi juicio, evita –por la alteración del “cronotopo” de enunciación, si puedo decirlo así–, la parálisis ideológica, la fijación de Oriente en un *discurso* sobre él. Desde ese punto de vista, no comprendo la creencia de Lowe en una visión esencialista de la China en Barthes (*art. cit.*, 167). Por el contrario, el pequeño pasaje final afirma, me parece, la decisión inicial de emitir sin decir “de suspendre son énonciation, sans, pour autant, l’abolir” (Barthes, texto en *itálicas*).

¹ Comunicación personal. Marie-Claire Huot es profesora en el Departamento de Literatura Comparada de la Universidad de Montreal, y especialista en estudios de cultura china. Dicta el seminario *Orientalismos* en los cursos avanzados.

² “Préface”; *L’Orientalisme*, Paris: du Seuil, p. 7 (todas las citas que aparecen en el trabajo pertenecen a esta edición). Traducción de la autora.

³ El original dice, para cada una de las citas anteriores: “une manière de s’arranger avec l’Orient fondée sur la place particulière que celui-ci tient dans l’expérience de l’Europe Occidentale”; “rival culturel”; “contraste”; “sous forme d’un mode de discours”; “un style de pensée fondé sur la distinction ontologique et épistémologique entre “l’Orient” et (...) “l’Occident”; “composer des théories élaborées (...), des descriptions de la société et des exposés politiques (...)”; “orientalisme de l’imaginaire”; “une institution globale qui traite de l’Orient (...)”; “un style occidental de domination, de restructuration et d’autorité sur l’Orient”. Remito a las pp. citadas.

⁴ A los que sostienen que Said no definió suficientemente el Orientalismo habría que remitirlos a esta “Introduction”. Agrego que sigue precisando cada vez más su propósito, aun de manera repetitiva: el orientalismo sería “une dimension considérable de la culture populaire et intellectuelle moderne (...), un fait culturel et populaire (...), un cadre (...)” (*op. cit.*, 25); “un échange dynamique entre les auteurs individuels et les vastes entreprises politiques formées par les trois grands empires (...)” (*id*, 27).

⁵ El original dice *se démarquant*.

⁶ Es también Marie-Claire Huot quien me hace notar la frecuencia del léxico de lo visible y de las parejas *sight / site, scene / seen* en los textos orientalistas.

⁷ Gayatri Spivak corrige: hay que “hablar *al* otro”, introduciendo el dialogismo elemental que permita establecer un verdadero intercambio de culturas. *Art. cit.*, 135.

⁸ En este caso también las traducciones son más.

⁹ No hay mejor manera de anular la identidad; en cuanto a la China, es un “immense objet”...

¹⁰ Término fuerte: “la fadeur”; Lowe habla de “tedium”; p. 161.

¹¹ Salvo advertencia, las palabras entre comillas provienen del texto de Barthes. Se omite el número de página porque la edición no está paginada.

¹² Se destaca porque la elección del verbo es poderosamente sugestiva.

¹³ Más tarde anotaré, como un hallazgo, la aparición del “Texto, la teo-

ría del Texto”, citado en Lowe, p. 157.

¹⁴ “Si je veux imaginer un peuple *fictif*...”; 747; el destacado es nuestro.

¹⁵ “Si *je veux* créer un peuple *fictif*...”; id., el destacado es nuestro.

¹⁶ Las dos citas vienen de *Oeuvres complètes*, II, p. 747.

¹⁷ Es “[*su*] Japón”; v. entrevista con Raymond Bellour, p.1013.

¹⁸ “Je ne regarde pas amoureuxment vers une essence orientale (...)”; 747.

¹⁹ “He creído leer, en numerosos rasgos de la vida japonesa, un cierto régimen de sentido (...)”; p. 1014.

²⁰ Entrevista cit., p. 1014.

²¹ *L'Empire...*, 747.

²² La expresión es nuestra.

²³ V. Lowe, pp. 139, 140.

²⁴ V. también Lowe, pp. 160 ss.

Bibliografía

BARTHES, R.: L'Empire des Signes. *Dans Oeuvres Complètes*, T.II (1966-1973). Éd. établie et présentée par Eric Marty. Paris: du Seuil, 1994.

Alors, la Chine? Paris: Christian Bourgeois éd., 1975.

“Sur S/Z et L'Empire des signes”. Propos recueillis par Raymond Bellour. “Entretiens 1970”. *Dans Oeuvres Complètes*, t. II (1966-1973).

Éd. établie et présentée par Eric Marty. Paris: du Seuil, 1994.

LAINÉ, P.: *Si j'ose dire*. Entretiens avec Jérôme Garcin. Mercure de France, 1981.

Pluralismo teórico y transferencia didáctica (o la literatura en la encrucijada entre el relativismo y la ortodoxia)¹.

Analía Gerbaudo

Universidad Nacional del Litoral

Liminar

¿Qué es “conocer literatura”? ¿Existen métodos para acceder al objeto? ¿Cómo se relacionan los campos de la literatura, la teoría y la crítica, por un lado, y la enseñanza de la literatura, por el otro? ¿Qué enseñamos cuando decimos que “enseñamos literatura”? En esta presentación pretendo defender la necesidad de una revisión de las conexiones que se establecen entre los trabajos de investigación en teoría, metodología y didáctica de la literatura, especialmente desde los espacios de formación de formadores. En primer lugar consigno un conjunto de interpelaciones enunciadas por pensadores que comparten una preocupación: desentrañar cómo las dimensiones política e ideológica atraviesan el debate teórico contemporáneo. Luego desarrollo una perspectiva teórica actual que estimo demoledora pero pertinente para pensar las relaciones que se fijan entre las construcciones de los objetos disciplinares y la fuerza de las institucionalizaciones. Finalmente concluyo con un conjunto de preguntas formuladas a partir de un trabajo de investigación que estoy realizando en el campo de la didáctica y con nuevas interpelaciones lanzadas hacia el espacio de este cruce interdisciplinar configurado por la teoría, la crítica y la transferencia educativa.

60 61

1. Interpelaciones

En *Is there a text in this class? The authority of interpretative communities* (1980) Stanley Fish relata una anécdota interesante: en una de sus clases escribió en la pizarra una lista de sustantivos y los presentó a sus alumnos como un poema. Tan pronto como les dijo esto, los jóvenes comenzaron a mirar al objeto con “ojos de búsqueda” de elementos poéticos, es decir, activaron sus saberes y convocaron un conjunto de expectativas acerca de lo que un poema es y de lo que con un poema se puede hacer: sus praxis habituales funcionaron como “recetas” de lo que había que buscar y de cómo había que operar, y en ese proceso, encontraron para el texto distintos sentidos.

Este relato de Fish nos obliga a preguntarnos respecto del papel de los supuestos teóricos y epistemológicos en la configuración de los saberes disciplinares: cómo

impactan estos supuestos en la construcción de los objetos, en la fijación de las prácticas legítimas, en el establecimiento de una creencia.

En el prefacio a *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas* (1966), Foucault nos comenta que ese libro nace de un texto de Borges:

De la risa que sacude, al leerlo, todo lo familiar al pensamiento –al nuestro: al que tiene nuestra edad y nuestra geografía–, trastornando todas las superficies ordenadas y todos los planos que ajustan la abundancia de seres, provocando una larga vacilación e inquietud en nuestra práctica milenaria de lo Mismo y lo Otro. Este texto cita ‘cierta enciclopedia china’ donde está escrito que ‘los animales se dividen en a) pertenecientes al Emperador, b) embalsamados, c) amaestrados, d) lechones, e) sirenas, f) fabulosos, g) perros sueltos, h) incluidos en esta clasificación, i) que se agitan como locos, j) innumerables, k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, l) etcétera, m) que acaban de romper el jarrón, n) que de lejos parecen moscas’. Es el asombro de esta taxinomia, lo que se ve de golpe, lo que, por medio del apólogo, se nos muestra como encanto exótico de otro pensamiento, es el límite del nuestro: la imposibilidad de pensar esto. Así, pues, ¿qué es imposible pensar y de qué imposibilidad se trata? (1968: p. 1).

¿Qué estudiante de letras no se maravilló cuando leyó este texto? ¿Pudo alguien vivir igual después de haberlo leído, pudo alguien pensar igual?

En *Presencias reales* (1989) George Steiner, a pesar de rechazar la postura deconstruccionista a la que opone como salida alternativa la filología, dice:

...Sólo podemos imaginar una teoría sistemática del significado en un sentido metafórico. El significado, en término de prueba, no es más decidible, no está más sujeto a la suspensión de la demostración experimental, que el propósito –si es que hay alguno– o ‘sentido’ de nuestras vidas en la ilimitada escritura del tiempo y del mundo. No podemos, en ningún modo teórico o experimental, hacer explicable mediante prueba analítica nuestro llegar a ser o nuestra muerte. Esta inexplicabilidad es la esencia de la libertad. Es la irresistible liberalidad de la imaginación y el pensamiento. La literatura, el arte y la música son las condensaciones voluntarias de esa libertad... Cuando permitimos la entrada en nuestro ser de la poesía, la música y el arte (cuando les otorgamos el ‘derecho de ciudadanía’ en nuestra ciudad), contemplamos la presencia desnuda –puede tener un semblante inhumano– de la propia libertad. Por lo tanto, las dudas radicales y metódicas, como la deconstrucción y la estética de las malas lecturas, están justificadas cuando niegan la posibilidad de una hermenéutica sistemática y exhaustiva, cuando niegan cualquier llegada de la interpretación a una singularidad demostrable y estable del significado; pero entre este absoluto ilusorio, esta finalidad que de hecho negaría la esencia vital de la libertad, y el juego gratuito, despótico en sí por su arbitrariedad, del sinsentido interpretativo, se encuentra el fértil y legítimo terreno de lo filológico. (1989: p. 201-202)

A pesar de que creo que la postura de Steiner es demasiado eufórica en relación a la perspectiva filológica y que vehiculiza una mala lectura de la deconstrucción, es interesante por su relativización de los criterios cientificistas a partir de los cuales se justifican algunas operaciones de interpretación.

En *Benjamin o hacia una crítica revolucionaria* (1981), en “Universidad y Estudios culturales” (1996^a) en *Las ilusiones del postmodernismo* (1998), en *La función de la crítica* (1996b) Eagleton repite sus tesis centrales: el cuestionamiento de la función social de la crítica y de la teoría literaria actuales. Estas actividades no serían sino el producto de la parálisis política y del fenómeno postmoderno: el postmodernismo subvierte los valores absolutos y algunos fundamentos metafísicos pero no repara en que las diferencias, las transgresiones, las multiplicidades a las que apela son tan nativas del capitalismo como “*el pastel de manzana a los Estados Unidos*” (1996: p. 19). Bajo la lógica de una aparente anarquía (lógica de placer y pluralidad, de lo efímero y lo discontinuo) no reina sino un orden político,

ético e ideológico bastante menos flexible que la sustenta. Para Eagleton la revisión del papel de la teoría no es una cuestión solucionable en el mismo plano en que se la plantea: lo que resulte de esta crisis será una cuestión de política, no de teoría.

Si la fuerza crítica de la obra de arte moderna se perdía a causa de su distancia respecto de la vida social, la de muchos artefactos modernos lo hace por su complicidad con ella. La tendencia juguetona, populista, democrática de la cultura postmoderna constituye un justo reproche al frío elitismo de sus padres modernistas, pero a veces, y a veces al mismo tiempo, es la última e incondicional rendición a la mercancía de la que el modernismo se defendió con uñas y dientes, espesando las texturas y distorsionando las formas a fin de no ser fácilmente consumido (1996^a: p. 20).

La resistencia a la teoría (1982) de Paul De Man gira en torno a la posibilidad/imposibilidad de la teoría literaria como disciplina: las preguntas centrales del texto de De Man obligan a una revisión de los supuestos y las categorías a partir de los cuales la teoría se había consolidado como saber académico legalizado: el problema inicial con el que se enfrenta la teoría literaria es que parte de concepciones apriorísticas más que de un examen del objeto literario mismo (si es que ese objeto existe realmente). A partir de ese primer cuestionamiento replantea la relación entre “verdad” y “método” en el campo de los estudios sobre la literatura: ¿hay algo en la literatura que permite una discrepancia entre verdad y método? Según el decir de De Man un método que no pueda acoplarse a la verdad de su objeto pareciera que sólo puede enseñar ilusiones:

vale la pena examinar si éste es el caso [de la literatura] y por qué. Porque si es así realmente, entonces es mejor fracasar enseñando lo que no debería ser enseñado que triunfar enseñando lo que no es verdad. (1982: p. 13).

La teoría literaria debiera reflexionar respecto de los métodos de investigación sobre la literatura. Ahora bien, si los métodos no sirven para alcanzar verdades acerca de lo literario ¿en qué se basan las derivaciones de la didáctica? Y, retomando el problema anterior ¿cómo se diseñan las investigaciones para un objeto empírico antes de conocerlo?

Otra pregunta que corroe el edificio teórico existente tiene que ver con los recortes que le permitieron fijar su objeto de estudio: De Man se pregunta qué hay en Occidente detrás del proyecto que privilegió la tradición estética o la lógico-gramatical en detrimento de los estudios retóricos, los únicos que permitirían una lectura teóricamente sostenible:

La resistencia a la teoría es, de hecho, una resistencia a la lectura, una resistencia que tiene quizás su forma más eficaz, en los estudios contemporáneos, en las metodologías que se llaman a sí mismas teorías de la lectura, pero que, sin embargo, evitan la función que proclaman como objeto. (1982: p. 29)

La teoría obstaculizaría los procesos de investigación, por un lado, y de enseñanza, por el otro, al exhibirle a ambas prácticas el carácter incierto de los conceptos a partir de los cuales construyen sus marcos.

Estos fragmentos no hacen sino interpelarnos desde diferentes ángulos al mostrarnos cómo en muchas ocasiones la teoría no hace sino obstaculizar las operaciones que predica: nos exhiben con descaro que nuestro seguro ordenamiento no es sino uno de los tantos posibles; relativizan los éxitos de algunas disciplinas en sus praxis cotidianas en tanto suponen *aprioris* que se sustentan en discursos que se aproximan más a las verdades del dogma que a las de la ciencia (cuyo nombre invocan para configurarse dentro de las formaciones discursivas aceptadas).

2. Stanley Fish desafía a la comunidad desde la comunidad: ¿mero amague o gesto deconstruccionista?

2.1. Fish: primera provocación

Si como supone Fish (1980) no habría “obras” sino únicamente la historia de sus lecturas por parte de comunidades interpretativas, como mínimo es necesario considerar la dimensión epistémico-institucional como variable en el estado de la producción y circulación de los discursos críticos.

Otro concepto sobre el que Fish pone la atención es el de “desacuerdo institucional”: es llamativo que, existiendo desacuerdos institucionales, no obstante, sean discutidos y resueltos de modo regular. Los acuerdos no obedecen a la estabilidad de los objetos ni de las teorías sino, más bien, a la estabilidad de la comunidad interpretativa y al buen funcionamiento de sus reglas. La discusión, a veces, más que una actividad de demostración es una actividad de persuasión, necesariamente negociada:

The facts emerge only in the context of some point of view. It follows, then, that disagreements must occur between those who hold (or are held by) different points of view, and what is at stake in a disagreement is the right to specify what the facts can hereafter be said to be. Disagreements are not settled by the facts, but are the means by which the facts are settled. (1980: p. 338).

Esta postura de Fish impacta en la noción clásica que se sostiene de la “teoría” en tanto enfrenta los criterios en función de los cuales se configuraron los saberes respecto a este objeto, domesticado a través de las categorías que en algún momento sirvieron de sustrato a diferentes líneas: texto, períodos, géneros, cánones, estándares, cambios, etc.. Stanley Fish habla de “comunidades interpretativas” y de “instituciones”, no de “tradiciones” y de “métodos de interrogación”: pensar la teoría desde esta formulación supone observarla teniendo en cuenta su carácter de actividad social y supone también que deba constantemente volverse sobre sí misma, rebelando (y revelando) cualquier intento por imponerse dogmáticamente. Este texto de Fish problematiza toda idea “ingenua” respecto de la teoría. Cualquier intento por fijar una concepción aséptica, transparente, objetiva de su metalenguaje, queda descartada: cualquier intento de naturalización aparece como un acto fascista que impone por la fuerza aquello que culturalmente construye.

2. 2. Fish: segunda provocación

En *Práctica sin teoría: retórica y cambio en la vida institucional* (1989) Fish nos arroja de lleno en el contexto epistémico-institucional en que se desenvuelven las disciplinas.

Para este autor la teoría (en ciertas condiciones) carece de consecuencias: tal como la define, no sería sino el nombre de un conjunto de principios, reglas o procedimientos que no se relacionarían con ningún campo particular de actividad, pero que, no obstante, sería lo suficientemente general como para ser pensado como una explicación de todos los campos de actividad. Como no existen tales principios, no puede haber cosa semejante a una teoría, y algo que no existe no puede tener consecuencias.

Siguiendo el razonamiento de Fish, encontramos una diferenciación entre “teoría” y “discurso teórico”: la inexistencia de la teoría (pensada en los términos expuestos más arriba) no impide que el discurso teórico funcione, es decir, que tenga consecuencias de tipo no teórico.

La distinción entre teoría y discurso teórico es la que se da entre un discurso alejado de todas las prácticas (y tal discurso no existe) y un discurso que por sí mismo es una práctica, y, por

lo tanto, tiene consecuencias, al punto de ser influyente, respetado o difundido. Es la distinción entre lo que reclama con frecuencia la teoría –estar en una relación de autoridad o de independencia con respecto a la práctica– y la fuerza que al hacer tales afirmaciones (que son imposibles de asumir) puede haber adquirido como resultado de las condiciones existentes en una institución. Es decir, puede darse el caso de que, en una disciplina en particular, el incurrir en discurso teórico y el afirmar sus imposibles pretensiones, sean ambas estrategias eficaces e incluso obligatorias. En esa disciplina la presencia de la ‘teoría’ tendrá ciertamente consecuencias, pero no serán diferentes ni más predecibles que las consecuencias de cualquier forma de discurso que haya adquirido cachet y prestigio. Para decirlo con brevedad, cuando la teoría tiene consecuencias, éstas son retóricas, no teóricas; una posición teórica presentada con éxito (entiéndase, persuasivamente) nunca tendrá el efecto de modificar o revolucionar la estructura básica del pensamiento, no logrará descentrarlo con más firmeza o descentrarlo con más determinación (lo que sueña la derecha y la izquierda) pero puede tener el efecto de modificar los recursos que emplea el pensamiento para seguir su curso contingente (aunque ordenado). (1989: p. 30)

Lo que Fish expone no es sino cómo, muchas veces, en nombre de una teoría se proclama deshacer los efectos del poder y la fuerza, mientras se producen nuevos efectos por medio de una capacidad retórica que no es sino más fuerte y poderosa que la anterior (en el caso de que la teoría logre instalarse). Para Fish, cuando esas teorías logran establecerse en una comunidad de modo que todas las cuestiones que se presentan e incluso las que se conciben son pensadas dentro de sus términos:

...la producción de discurso teórico se convierte para esa comunidad en una prolongación del sentido común. (1989: p. 43)

3. ¿Datos menores? ... y algunas preguntas

¿Será un dato menor recordar que Paul De Man tuvo que sortear varios inconvenientes para poder publicar su artículo “La resistencia a la teoría”? El título del volumen ya citado aquí procede de este trabajo (el primero) que llevaba, en principio, un título diferente (“La teoría literaria: objetivos y métodos”).

Este artículo fue encargado por el Comité de Investigación Literaria de la Asociación de Lenguas Modernas (MLA) para su volumen *Introduction to Scholarship in Modern Languages and Literatures*, donde tenía que figurar como sección de teoría literaria.

A De Man le resultó difícil escribir ese trabajo, según el encargo (pedagógico), y en su lugar escribió un ensayo en el que intentaba determinar la naturaleza de la resistencia que la teoría plantea para su propia definición. El ensayo que escribió también encontró una resistencia: se lo juzgó inapropiado para el volumen que la MLA estaba preparando, por lo que le fue encargado a Paul Henardi un ensayo completamente diferente. De Man no se quejó: simplemente cambió el título del ensayo para ofrecerlo como conferencia en el Amhest College en la primavera de 1981 y decidió poco después que ése sería el título para el volumen sobre teoría que estaba proyectando entonces².

¿Será un dato menor revisar que en el discurso inaugural de la cátedra “Literaturas Comparadas” de la Universidad de Oxford en 1994 George Steiner no pudo dejar de expresar su alegría ante el hecho de que esta cátedra se formara? Por un lado, se expidió respecto a cómo las dimensiones éticas y políticas atraviesan esta metodología de lectura y, por el otro, cuestionó, irónicamente, las críticas que

recibe el abordaje comparado de textos literarios. Steiner se preguntaba:

Pero, ¿es esto una materia? (...) Las breves respuestas que quiero proponer a este insistente interrogante no pueden ser sino tentativas... En el campo de las humanidades (palabra orgullosa y triste), las aspiraciones de encontrar definiciones sistemáticas terminan casi siempre en una estéril tautología. La 'teoría' tiene su significado exacto y criterios de adulterabilidad en el terreno de las ciencias. No es éste el caso de las humanidades, donde las demandas de lo 'teórico' generan como sabemos bien a nuestra costa, una jerga arrogante. En relación con la experiencia y con el juicio literario y estético, la 'teoría' no es sino una intuición objetiva o una narración descriptiva que se ha vuelto impaciente. (...)

Un compromiso persistente con las lenguas naturales, una investigación constante sobre la recepción e influencia de los textos, la conciencia de las analogías y variantes temáticas forman parte de todos los estudios literarios. En la literatura comparada, estas preocupaciones, así como sus interacciones creativas, son objeto de un énfasis especial. (...)

La generosidad que ha servido para instituir esta cátedra, la colaboración de este programa de literatura comparada y de otras ramas de estudios europeos es señal de una resolución positiva. La historia de las relaciones orgánicas entre Gran Bretaña y el continente, la historia de las relaciones —ahora decisivas para nuestro futuro— entre la Europa del Este y del Oeste, el estudio de los cimientos espirituales sobre los cuales podría levantarse una potencial comunidad europea deben tener un espacio en Oxford.

Hay en este proyecto una esperanza modesta pero auténtica. Y si existe una enfermedad crónica de la que debiera estar contagiado todo profesor, ciertamente se trataría de la esperanza. (1996: pp.131-145)

¿Y en Latinoamérica? ¿Y en el tercer mundo? ¿Qué espacio podría tener el estudio de determinados temas centrales para ser debatidos desde el contexto de nuestras universidades? ¿Qué relaciones de poder, subordinación o dominio podrían leerse a partir de los estudios comparados que Steiner avala?

¿Será un dato menor comentar que los manuales para la actual EGB, que dicen ajustarse a la nueva currícula y que parecen articular un discurso actualizado, salvo contados casos³, sostienen aún perspectivas básicamente estructuralistas? El estructuralismo fue la panacea de la pedagogía y de la despolitización: las metodologías estructuralistas no sólo confieren un conjunto de procedimientos fijos que permiten acceder a las interpretaciones legítimas sino que confían en que es posible extraer la verdad del texto, delimitada por los límites del sistema a analizar. Sistema que, por otro lado, no necesitaría la inscripción en el contexto de las relaciones sociales en las que se produce, circula o se receptiona. En nombre de la ciencia, se abortan las capacidades subversivas del texto. Se acomoda el texto igual que el cuerpo al lecho de Procusto. Mientras tanto, los docentes, tranquilos (y las instituciones también).

4. Interpelaciones 2

En la lección inaugural de la cátedra de Semiología Lingüística del Collège de Francia (1977) Roland Barthes rescata la importancia de suavizar las oraciones en indicativo cuando de postulaciones metodológicas, respecto a la literatura, se trata:

El método no puede referirse aquí más que al propio lenguaje en tanto lucha por desbaratar todo discurso consolidado. Por ello es justo decir que también este método es una Ficción, proposición ya adelantada por Mallarmé cuando pensaba en preparar una tesis de lingüística: 'Todo método es una ficción'... Lo que quisiera yo poder renovar en cada uno de los

años que me sea dado enseñar aquí es la manera de presentar el curso o el seminario en pocas palabras, 'sostener' un discurso sin imponerlo: ésa será la postura metódica, la *quaestio*, el punto por debatir. Puesto que lo que puede resultar opresivo en una enseñanza no es finalmente el saber o la cultura que vehiculiza, sino las formas discursivas a través de las que se lo propone. Ya que esta enseñanza tiene por objeto —como he tratado de sugerirlo—, al discurso tomado en la fatalidad de su poder, el método no puede realmente referirse más que a los medios apropiados para desbaratar, desprenderse o por lo menos aligerar dicho poder. (1978: pp. 146-147)

Yo me pregunto entonces ¿Por qué no recogemos el guante que la teoría literaria hoy nos arroja y revisamos las cerrazones desde las cuales intentamos domesticar, normalizar (en términos foucaultianos) a nuestro subversivo objeto?

No existe aproximación alguna a la literatura ajena a la teoría: existen sí, principios teóricos más o menos expuestos o mantenidos de forma más o menos consciente. ¿Por qué no asumimos este límite y esta posibilidad?

Una de las críticas que con mayor frecuencia los estudiantes de literatura plantean a la hora de estudiar teorías es precisamente la tendencia de algunas a desligarse del estudio de las obras literarias para dedicarse exclusivamente al mundo de los conceptos. Atención: puede que aquí no se estén produciendo sino algunos malentendidos. En primer lugar, cabría preguntarse si lo que problematizan los estudiantes son las operaciones de la crítica o las de la teoría. Por otro lado, es importante aceptar que la teoría, si de algo debiera ocuparse, sería de “arrojar luz” sobre el carácter construido de toda aproximación al objeto: las prácticas institucionalizadas del conocimiento tienen reglas y protocolos para determinar los objetos. Una de las funciones de los debates teóricos y metodológicos es, precisamente, la de fijar y revisar los parámetros de construcción.

Peró el debate sobre la redefinición de los parámetros o la crisis de los paradigmas teóricos existentes no implica, de ningún modo, ni un anarquismo epistemológico ni un escepticismo didáctico ni la negación de las operaciones de la crítica: es sólo un llamado de atención que intenta que se acepte la naturaleza construida del objeto y el carácter también construido de la disciplina teórica y, por lo tanto, del carácter también variable de sus verdades.

Postular que la teoría funciona de un modo autónomo no es sino otra manera de evitar la aproximación al objeto. Negarla por escéptica no es sino una forma de alejarse del debate. Afirmar que sobre los textos nada puede decirse que no los deforme no es apelar sino a los conceptos kantianos que Paul De Man (1996) caracterizara como una de las más fuertes resistencias a la teoría: la que se deriva a partir de la ideología estética que concibe a los juicios sobre el arte más allá de la esfera de la razón o del entendimiento. La ausencia de un paradigma fuerte en la teoría literaria hoy (señal de salud más que de fractura de la disciplina) se contrapone a la hegemonía editorial en el ámbito de la transferencia educativa (al menos, en nuestro país).

El consenso editorial no debiera ser el criterio a través del cual se evalúa lo pertinente y lo no pertinente a la hora de decidir qué hacer cuando se dice que se enseña literatura: los éxitos medidos a partir de la mayoría no siempre son confiables.

¿O será, tal vez, que nuestro problema es el que descaradamente plantea Barthes? Lo permanente no existe más que gracias a nuestros groseros órganos que resumen y reúnen las cosas en planos comunes, mientras que nada existe bajo esta forma. El árbol es a cada instante una cosa nueva; afirmamos la forma porque no aprehendemos la sutileza de un movimiento absoluto. (Nietzsche)

El texto sería también ese árbol cuya nominación (provisoria) debemos a la grosería de nuestros órganos. Seríamos científicos por falta de sutileza.” (1978: p. 99)

¹ Este trabajo es una síntesis del escrito expuesto en la Clase Abierta “La literatura, la teoría y la crítica en el fin de siglo” (actividad de extensión realizada en el marco de las propuestas del Centro de Estudios Comparados (FaFoDoc, UNL)).

² Datos extraídos de Godzich, W.: (1998) *Teoría literaria y crítica de la cultura*, Valencia, Frónesis, p. 197.

³ En la investigación ya mencionada (Tesis Maestría Fhuc, UNL) estamos trabajando con una muestra para mapear el estado de situación de las propuestas editoriales para la EGB (relación con las líneas de la teoría sobre la literatura, articulaciones, desarticulaciones, recortes epistemológicos, incorporaciones, exclusiones, etc). De un total de 5 editoriales seleccionadas para la muestra (Santillana, Estrada, Ediciones del Eclipse, Cántaro, Aique), sólo una presenta aspectos que abordan al texto literario más allá de las fronteras del estructuralismo (Cántaro).

Bibliografía

- BARTHES, R.: (1978) *El placer del texto y lección inaugural*, México, S.XXI, 1993.
- BOURDIEU, P.: (1992) *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995.
- DE MAN, P: (1982) *La resistencia a la teoría*, Madrid, Visor, 1990.
- (1996) *Ideología estética*, Madrid, Cátedra, 1998.
- EAGLETON, T.: (1981) *Benjamin o hacia una crítica revolucionaria*, Barcelona, Paidós, 1998.
- (1996a) “Universidad y Estudios culturales” en *Página 30*, nro. 30, La Página, Bs. As.
- (1996b) *La función de la crítica*, Bs. As., Paidós, 1998.
- (1998) *Las ilusiones del postmodernismo*, Bs. As., Paidós, 1998.
- FISH, S.: (1980) *Is there a text in this class? The authority of interpretative communities*, Harvard University Press.
- (1989) *Práctica sin teoría: retórica y cambio en la vida institucional*, Madrid, Destino, 1992.
- FOUCAULT, M.: (1966) *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, S. XXI, 1991.
- GODZICH, W.: (1998) *Teoría literaria y crítica de la cultura*, Valencia, Frónesis.
- PALTI, E. J.: (1998) *Giro lingüístico e historia intelectual*, Universidad Nacional de Quilmes, Bs. As.
- STEINER, G.: (1989) *Presencias reales. ¿Hay algo en lo que decimos?*, Bs. As., Destino, 1991.
- (1996) *Pasión intacta*, Madrid, Siruela.

El traductor argentino y el voseo.

Silvio Cornú

Universidad Nacional del Litoral

“¿Qué es poesía?”, *decís* mientras *clavás*
en mi pupila tu pupila azul.
“¿Qué es poesía? ¿Y *vos* me lo *preguntás*?
Poesía... *sos vos*.”

68 69

Hace algunos años un matrimonio argentino y su hija de trece años debieron ausentarse del país. Fueron a vivir a los Estados Unidos. En la escuela a la que ingresó, la chica debió realizar para la materia “Español” un ejercicio de traducción. El profesor distribuyó una versión en inglés de la rima XXI de Bécquer y los alumnos, la mayoría norteamericanos, debieron pasarla (nuevamente) al español. La muchacha, sin dudarlo, retrotrajo la rima de Bécquer al castellano argentino que conocía. Un mejicano, por su parte, produjo una versión tan cercana al original que hasta resultaba más “castiza” que la del propio Bécquer. Estas versiones obligaron al profesor a entrar en detalles sobre las variedades del español hablado en las distintas partes del mundo. En sus versos, dirigidos a una segunda persona singular, Bécquer sabía lo que quería expresar y hacía quién los dirigía. El poeta no tuvo que dudar acerca del pronombre que usaría. Algo similar ocurre con los escritores de países hispanoparlantes donde sólo se usa el tú. En algunas zonas del continente americano el escritor se halla ante una elección: el tú o el vos.

Esto ocurre especialmente en la Argentina, donde el voseo¹, luego de atravesar períodos de aceptaciones y de rechazos según las circunstancias históricas, se extendió a todos los estratos socioculturales. Los argentinos, si bien se desenvuelven la mayor parte de su existencia en los ámbitos dados por esa variedad del español, tienen competencia en otra variedad centrada en el tú y, consciente o inconscientemente según los casos, resuelven situaciones de “traducción” entre ambas esferas cada vez que el contexto lo requiere. Este fenómeno, que suele presentar obstáculos para las actividades de creación mediante la lengua –incluidos la traducción a nivel profesional y el subtítulo de películas–, constituye, según consideramos, una riqueza más que una limitación.

Desprestigio (mancha negra)

En los años cuarenta el profesor español Américo Castro expresa que “el idioma, a orillas del Plata presenta rasgos de desorden y hasta de desquiciamiento”. Rechaza de plano el “voseo”. Desprecia el “lunfardismo” –“el argot de la chusma”– y la “mística gauchofilia”, y lo alarma “la corrupción del habla es-

tudiantil”. Cita, prolijamente, a autores que corroboran sus temores; a Herrero Mayor, por ejemplo, quien había escrito:

Podría parecer una exageración el hecho de querer reducir a términos patológicos el fenómeno normal de la inexpresividad de la lengua en labios de innumerables jóvenes estudiantes; pero no sería raro que un estudio de ese carácter diera por resultado el probable descubrimiento de una dislogia congénita en las novísimas generaciones... (Castro, 1961, pág. 65)²

Castro da razones históricas que explicarían el fenómeno. México y Lima, y sus zonas de influencia, adoptaron el tú gracias a su relación más estrecha con la Metrópoli. Las zonas alejadas o descuidadas por la política imperial quedan abandonadas a la influencia negativa del voseo, que evolucionaba a partir del vos traído por los conquistadores.

También alrededor de 1940, Arturo Capdevila refiere a ese “horrendo voseo” y expresa que

los argentinos (estamos) enfermos de este sucio mal, que ojalá no resulte incurable (...) Si en un mapa de la América española señaláramos con rayas negras –y es lo menos que podríamos hacer: señalar de negro tan negra cosa–, las extensiones en que se emplea el vos, y rayáramos de rojo aquellas en que domina el tú las dos terceras partes del continente quedarían bajo una sola ‘mancha negra ...’ (Capdevila, 1945, pág. 96)

La legitimación literaria

Aparentemente, el problema del voseo en la literatura argentina queda resuelto antes de concluir la primera mitad de nuestro siglo. Cambaceres o Martel, en novelas situadas en contextos histórico-geográficos que requerían la utilización del vos (el ambiente campestre de *Sin rumbo*, 1885, o el ciudadano de *La Bolsa*, 1891) usan el tú en los diálogos. Pero a partir de cierta literatura costumbrista y gauchesca de fines del siglo pasado el voseo se afirma en la transcripción naturalista del lenguaje literario. Todavía existen, sin embargo, en las décadas siguientes, escritores que persisten en el uso del tú. Lo usarán, incluso, escritores contemporáneos, como Jorge Masciangioli y Olga Orozco.

Aparecen, entre tanto, posturas ambivalentes como la de Mallea, que teóricamente preconiza en sus ensayos una expresión acorde con la peculiaridad de la realidad lingüística de los personajes argentinos (en *Sobre la irrealidad de nuestro lenguaje*, por ejemplo, de 1943) y que después elige el tú en sus novelas. José Luis Vítтори en su ensayo *Por una literatura del voseo* (Vítтори, 1964) decía que para los escritores que empezaron a escribir en la década del cincuenta la duda entre el uso del tú y el vos carecía de relevancia y que a ninguno de ellos se le ocurriría escribir como Mallea: “¡Pero no puedes hacer eso ahora!”.

Los personajes creados por Sabato en *El túnel* (1948), emplean el tú en sus diálogos. Más tarde, en *Sobre héroes y tumbas* (1961) se comunican a través del vos. Esto coincide, seguramente, con un afianzamiento de la postura de Sabato a favor del uso del voseo en nuestra literatura. En *El escritor y sus fantasmas* (1964) expresa que “El voseo está hecho sangre y carne en nuestro pueblo (...) ¿Cómo no emplearlo en nuestras novelas o en nuestro teatro?”

No resulta difícil verificar en esta última década del siglo veinte³ las apreciaciones de estos autores en cuanto a la narrativa y el teatro argentinos se refiere. Sin

embargo, el problema planteado desde una perspectiva ya no centrada sobre la legitimidad o no del uso literario del voseo sigue vigente. Baste considerar el problema que plantean las traducciones y el subtítulo de películas, y la constatación de que la mayor parte de la producción poética argentina, incluyendo a las últimas vanguardias, son proclives al uso del tú.

La poesía

Respecto de la poesía el fenómeno del voseo se presenta como ambiguo: ¿por qué el poeta argentino, aun el poeta de vanguardia, usa preferentemente el tú, incluso en poesías de gran intimidad, dialógicas, apelativas? ¿Indica esto un extrañamiento en la zona expresiva de su lenguaje, aun cuando ideológicamente esos poetas rechazan plenamente el concepto alado y afectado, o despojado de realidad de la poesía? ¿Se trata de una búsqueda de universalidad a través del lirismo o de que la lírica supone una universalidad?

Juan L. Ortiz: Oh tarde, / tarde que *eres* y no *eres*, / ...me lo dirás *tú*...⁴

Alejandra Pizarnik, *Poema*: Tú eliges el lugar de la herida / en donde hablamos nuestro silencio. / Tú *haces* de mi vida / esta ceremonia demasiado pura.

Alberto Girri: ...y lo que *acabas* de probar / retorna entonces a lo cotidiano... /y *tú* / azorado, conjeturando / qué habrá dentro de *ti*...⁵

Néstor Perlongher: Y *tú*, en esa baja profundidad? / ...Te *contorsionas* en el / espasmo de la greda, ...⁶

La carga de lo concreto que lleva el vos se corresponde con la acentuación (generalmente aguda) de los verbos que lo acompañan, que nos suena a imperativo. Los matices de ruego, pedido, que, junto a la idea de orden, envuelven al tú se desdibujan en el vos, cayendo todo el peso sobre el valor de orden, mandato, sentencia, recriminación.

En las líneas centrales de *El amenazado*⁷ Borges escribe: “*Estar contigo o no estar contigo es la medida de mi tiempo*”. “Estar contigo”, no necesariamente con tu presencia, pero contigo. “Estar con vos”, acaso hubiera implicado estar con vos acá a mi lado.

En ocasiones, el poeta puede atenuar esta carga demasiado concreta que transmiten los verbos característicos del voseo y usar sólo el pronombre vos, acompañado de verbos comunes al tuteo y al voseo:

De la montaña hasta el río / viene una piedra rodando; / así se viene hasta *vos* / mi corazón, despeñando⁸.

Traducciones y doblajes

Para considerar el uso del vos en las traducciones es importante tener en cuenta una cuestión extralingüística: la de que la traducción de una obra extranjera al castellano se rige, en general, por la concesión de un derecho para todo el ámbito de la lengua española. Dejemos de lado las obras que por tener en su lengua original características dialectales o de uso de slang

o de experimentación lingüística requieran una correspondencia equivalente en la lengua a la cual se traducen. Pensemos en las novelas negras norteamericanas o en *La Naranja Mecánica* de Burgess, en las obras de Gadda o en las de Guimarães Rosa. En estos casos es obvio que se impone una transcripción naturalista o verosímil de ese habla, aunque después la traducción sea ilegible en otro país hispanoparlante. Así, la reciente traducción de los poemas de Raymond Carver, entre ellos “*Vos no sabés qué es el amor —una tarde con Charles Bukowsk—*”:

Vos no sabés qué es el amor / dijo Bukowski / ...pero no te preocupés / ella también está enganchada...⁹

Más allá de estos casos específicos (sólo que cada obra a traducir es un caso específico) consideremos la circunstancia dada por la actual disminución de la producción editorial argentina y la difusión de libros traducidos en otros países de lengua española, aparte del intercambio de programas televisivos de amplio consumo popular —teleteatros producidos en otros países latinoamericanos o series norteamericanas dobladas a un español que prescinde del vos.

No es raro escuchar que los chicos en sus juegos se tratan “ficticiamente” de tú o ver que los adolescentes se envían cartas en las que utilizan este mismo trato. Cuentan que en un velatorio, en el momento de despedirse de su hijo fallecido, la madre se dirigió a él en voz alta tratándolo repetidamente de tú y usando las formas verbales que acompañan al tú.

Hechos como los anteriores hacen pensar que, de alguna manera, se ha revertido una situación que Sabato daba por concluida cuando decía en *El escritor y sus fantasmas* (1964):

¿Y quién en Buenos Aires, que no sea un personaje apócrifo o mal educado por gobernantes imbuidos de una falsa idea del idioma va a emplear el tú y sus conjugaciones en una auténtica carta de amor, en un momento de muerte o en un ruego dramático?

Paradójicamente, ocurre en el cine una actitud algo contraria conectada con el subtítulo de algunas películas que actualmente se realiza en nuestro país. La costumbre de haber visto siempre el tú en la pantalla (junto al usted, claro está) ha creado en los argentinos la expectativa de encontrar invariablemente ese trato. La situación de una pareja que discutía o hacía el amor interperándose en inglés, era entendida por nuestra mente de “voseros” como “vos de aquí”, “vos de allá”; mientras tanto en sus palabras transcritas en los subtítulos leíamos “tú de aquí”, “tú de allá”. Los primeros contactos con el vos, decíamos, chocaron un poco. Así, una chica le decía a su amiga a la salida del cine: “¡Pero cómo se van a tratar de vos, si son yanquis!”.

En los subtítulos en castellano se presenta, además, el problema del cambio de formalidad en el tratamiento entre los protagonistas cuando la relación entre los mismos ha avanzado en la intimidad de tal manera que el tratarse de usted resulta, más que un tratamiento de respeto, una ironía. En la versión original se usa desde el comienzo hasta el final el *you* como pronombre de segunda persona; en castellano, en cambio, se hace necesario pasar del usted al tú o al vos. El punto clave, de transición, para este paso resulta siempre conflictivo: ¿En qué momento ubicar este traslado? ¿Cuando se dan el primer beso, el segundo...? ¿O antes del primer beso, porque cómo se van a besar si se tratan de usted?

Imaginemos una escena:

-*Usted*, Linda, siempre ha ocupado en mi corazón un lugar único.

-Y *usted*, Jorge, siempre ha hecho que me sonrojara ante su presencia. ¡Oh, Jorge!

(Beso, en el primer plano de la pantalla)

-No *sabés*, Linda, las ganas que tenía de abrazarte, de apretarte. Llegabas *vos* y todo era distinto.

Elecciones

El inglés antiguo distinguía entre los pronombres de segunda persona *thou, ye* (caso nominativo, singular y plural, respectivamente) y *thee, you* (caso objetivo, singular y plural, respectivamente). *Thy* o *thine*, y *your* eran formas posesivas. Durante la Edad Media las formas plurales pasaron a usarse para dirigirse a una sola persona como fórmula de respeto, primero hacia un superior, luego entre iguales y, finalmente, sin distinción de rango. En un momento de la evolución, para el caso nominativo, pasó a usarse el *you* como fórmula de respeto hacia un superior y el *thou* quedó reservado para un trato más familiar (el *thou* también se usaba para dirigirse a Dios).

Así, en *La Tempestad*, de Shakespeare, Próspero se dirige a su hija Miranda utilizando el *thou*, y ésta a su padre, el “verdadero” Duque de Milán, usando el *you*:

72 73

“Próspero: ‘Tis time / I should inform *thee* further. Lend *thy* hand, / And pluck my magic garment from me.- So; / Lie there, my art.- Wipe *thou thine* eyes; have comfort...”

“Miranda: ...And now, I pray *you*, sir, / (For still ‘tis beating in my mind,) *your* reason / For raising this sea-storm?”...¹⁰

Con el correr del tiempo se perdió esta posibilidad de diferenciación y actualmente en todos los casos se usa el *you*, sin implicancias de número, caso o tipo de tratamiento. En el alemán moderno esta diferencia de tratamiento persiste. Se usa el pronombre sujeto *Du* para el trato familiar y *Sie* para el tratamiento de respeto. Este último pronombre acompañado de verbos en tercera persona plural.

El latín no marcaba formalmente la distinción de tratamiento. Sí lo hacen, en cambio, las lenguas romances o neolatinas. En italiano se da entre *tu*, para el trato familiar, y *Lei*, para el trato formal. *Lei*, pronombre personal de segunda persona singular, se usa, entonces, tanto para el masculino como para el femenino, con el valor de usted. Se suele usar también el pronombre personal *voi*, equivalente al vosotros español, con verbos de segunda persona del plural, para dirigirse respetuosamente a una segunda persona del singular, con el sentido en que se lo usaba en los escritos clásicos. En el portugués, al menos el hablado en Brasil, existe el *tu* y el *você*. Este último, forma de respeto, se ha generalizado, siendo utilizado en casi todas las circunstancias. El francés distingue entre *tu* (o *toi*), trato familiar, y *vous* acompañado de verbos de segunda persona plural como tratamiento formal para uso singular.

Veamos qué ocurre con un escritor que ha tratado magistralmente el tema de la pampa y el de su habitante, el gaucho, aun cuando escribió toda su obra en Inglaterra y en inglés:
Guillermo Enrique Hudson.

En el cuento *El Niño Diablo*, cuando todos los gauchos jóvenes son alistados en el ejército para pelear contra el indio, es el Niño Diablo el único que queda en libertad, sin pertenecer ni a un bando ni al otro. Una familia: Don Gregorio Gorostiaga, Magdalena –su mujer–, Ascensión –la hermana solterona–, la madre anciana, las hijas e hijos pequeños. Magdalena se queja a Gregorio de que sus hijos varones hayan sido alistados, mientras que el Niño Diablo, “un muchacho sin ocupación y sin madre que lo lloré”, no. Discuten acerca del Niño Diablo. De pronto, éste aparece frente a ellos. Veamos qué ocurre en el original y a continuación en tres traducciones distintas del mismo al español:

“‘The Niño Diablo!’ all cried in a breath, the children manifesting the greatest joy at his appearance. But old Gregory spole with affected anger. ‘Why do you always drop on us in

this treacherous way, like rain through a leaky thatch?’ he exclaimed. ‘Keep these strange arts for your visits in the infidel country; here we are all Christians, and praise God on the threshold when we visit a neighbour’s house. And now, Niño Diablo, what news of the Indians?’ ” (Hudson, 1926, págs. 148-149).

-¡El Niño Diablo! –gritaron todos al mismo tiempo, y los chiquilines manifestaron una gran alegría al verle. Pero, el viejo Gregorio, afectando enfado, dijo:

-¿Por qué *caes* siempre así, de sorpresa, como lluvia a través del techo? *Guarda* esas extrañas habilidades para tus visitas a la tierra de los infieles. Aquí somos todos cristianos, y alabamos a Dios cada vez que llega una visita a la casa. Y ahora, Niño Diablo, ¿qué se dice de los indios? (Hudson, 1953, págs. 118-119).

-¡El Niño Diablo! –fue la exclamación unánime de los chicos, manifestando su gran alegría ante la aparición. Mas el viejo Gregorio habló con pretendido enojo:

-¿Por qué *caes* siempre así, en forma traicionera, como la lluvia que se cuela por las hendiduras? *Guarda* esas formas para tus visitas al territorio de los infieles; aquí todos somos cristianos e invocamos a Dios al acercarnos a una morada, y ahora Niño Diablo, ¿qué noticias hay de los indios? (Hudson, 1987, pág. 73).

-‘El Niño Diablo’ –gritaron todos a la vez, y su apariencia produjo entre los niños el más vivo placer. Pero el viejo Gregorio, fingiendo estar enojado, exclamó:

-¿Por qué te *dejás cair* siempre de esta manera tan a escondidas, Niño, como la lluvia que pasa por un techo que se llueve? *Guardá* esas cosas pa tus visitah’ al país de los infieles; aquí semos todos cristianos y alabamoh’ a Dios cuando llegamoh’ a la tranquera del rancho’e un vecino. Güeno, Niño, ¿qué noticias tenés de los indios? (Hudson, 1959, pág. 92).

Borges

El problema lingüístico a nivel literario sigue, entonces, vigente y resulta interesante estudiar cómo se presenta en un escritor que ha sabido, intuitiva o racionalmente, utilizar todas estas posibilidades: Borges.

En los cuentos de orilleros y de arrabales Borges, obviamente, utiliza el vos en los diálogos. En los poemas, en cambio, usa generalmente el tú. Pero es en ciertas variaciones y alternancias donde se manifiesta la conciencia del uso de recursos que le ofrece el idioma de los argentinos. Por ejemplo en la morfología del paradigma de la segunda persona del singular entre el vos informal y el usted formal con el valor del impersonal uno:

...Felizmente el señor Marforio, que es más flaco que la ranura de la máquina de monedita, es un antiguo de esos que mientras usted lo confunde con un montículo de caspa, está pulsando los más delicados resortes del alma del popolino, ...¹¹

En cuentos situados en realidades histórico-geográficas que le vedan la posibilidad del uso del vos y donde introducir el tú hubiese sido afectado, Borges escapa sutilmente recurriendo al tratamiento formal del usted. El aprovechamiento de estas posibilidades condice con sus reflexiones sobre las lenguas en relación con la traducción:

¿Existen lenguas más o menos adecuadas para la traducción? Las lenguas germánicas, el alemán, el inglés, las lenguas escandinavas o el holandés tienen una facilidad que no tiene el español: la de las palabras compuestas. En Shakespeare, por ejemplo: ‘From this world-weary flesh’, sería un español: ‘De esta carne cansada del mundo’. ‘Cansada del mundo’ es una frase pesada en español, mientras que la palabra compuesta ‘world-weary’ no lo es en inglés. Estos defectos tienen que perderse en una traducción. Imaginemos una expresión

muy común en español: ‘estaba sentadita’. Eso no puede decirse en otros idiomas. Ahí, ‘sentadita’, da la idea de una chica sentada y al mismo tiempo abandonada ¿no?, bueno, ‘solita’. Tanto en inglés como en francés hay que buscar una variante. En inglés puede decirse ‘all alone’, que literalmente es ‘toda sola’¹².

Si en prosa usa el tú es para valerse del carácter fatuo o afectado que éste tiene para los argentinos. Como aparece en boca del pomposo y a la vez campechano poeta de cantos augurales y ambiciosos de *El Aleph*, Carlos Argentino Daneri, quien mezcla todas las variaciones, incluyendo el vocativo che:

-Tarumba habrás quedado de tanto curiosear donde no te llaman –dijo una voz aborrecida y jovial-. Aunque te *devanes* los sesos, no me pagarás en un siglo esta revelación. ¡Qué observatorio formidable, *che* Borges!¹³

En *La trama*, después de aludir a las palabras pronunciadas por César: “*¡Tú también, hijo mío!*” al descubrir la cara de su protegido entre las de quienes lo apuñalaban, Borges refiere:

Al destino le agradan las repeticiones, las variantes, las simetrías; diecinueve siglos después, en el sur de la provincia de Buenos Aires, un gaucho es agredido por otros gauchos y, al caer, reconoce a un ahijado suyo y le dice con mansa reconvencción y lenta sorpresa (estas palabras hay que oír las, no leerlas): Pero, *che!* Lo matan y no sabe que muere para que se repita una escena¹⁴.

74 75

Convivencia

La alternancia en el uso de los pronombres tú y vos, de sus formas asociadas y de los verbos que los acompañan, en función de los matices que se quieran lograr, es frecuente en el ámbito del folklore, del tango y del rock nacional. El vos aparece muchas veces asociado con la expresión del lunfardo, como en el tango *Margot*.

Sólo basta que me *mires* / para poder ser feliz; / pero cuando te atropello / *tú escapás* como perdiz.

Si *vos* fueras la perdiz / y yo el perro perdiguero, / me rasparía las narices / por saber tu paradero¹⁵.

La novia ausente: A veces repaso mis horas aquellas / cuando era estudiante y *tú* eras la amada¹⁶.

Guitarra, guitarra mía: ¡Guitarra, guitarra criolla, / *dile* que es mío ese llanto!¹⁷

Madreselvas: Yo junto a *vos* / ...*hacé* que no muera / mi primer amor¹⁸.

Margot: ...*vos* rodaste por tu culpa y no fue inocentemente. / ...*hoy usás* ajuar de seda con rositas rococó. / ...ya no *sos* mi Margarita, ahora te llaman Margot¹⁹.

En *Muchacha (ojos de papel)* Luis Alberto Spinetta ha usado las formas verbales correspondientes al tú. No obstante, el ritmo de la canción hace que los verbos *quédate*, *corras*, *hables* tengan una acentuación neutra entre *quédate/quédate*, *corras/corrás*, *hables/hablés*. No quedan dudas, sin embargo, con los verbos *sueña* (que poéticamente permite el juego sonoro con *un sueño*, que le sigue en el verso) y *duerme*.

Muchacha pequeños pies / no *corras* más, *quédate* hasta el alba. / *Sueña* un sueño despacito entre mis manos / ...Y no *hables* más muchacha / ...*Duerme* un poco y yo...

Pero es muy frecuente que los mundos del vos y del tú entrecrucen sus órbitas y complementen sus usos en una misma estrofa. Lo vemos en la propia *Cumparsita*, o en las letras de Charly García, respectivamente:

Sin embargo yo siempre te recuerdo / con el cariño santo que tuve para *tí*, / y estás en todas partes, pedazo de mi vida, / *sos* la ilusión querida que nunca olvidaré...²⁰

Yendo de la cama al living: ...*si* no *quieres* verme. / ...y no *tenés* ni un poquito de amor / ...*sientes* el encierro / ...*Podés* saltar de un trampolín / ...*Puedes* ser un gran campeón / ...y no *tenes* un poquito de amor / ...

La aparente dificultad que presenta el castellano hablado en la Argentina cuando se tiene que dar cuenta de contextos donde no se usa el voseo, se vuelve recurso disponible al abrir posibilidades de comunicación y expresión mediante el uso estratégico de variedades distintas del español: la de mayor extensión y uso continuo, asentada en el vos, y la menos manifiesta y ocasional, que remite al tú.

Recordemos, finalmente, a un autor argentino que ha sabido captar esta riqueza que nuestra lengua le presentaba: Oliverio Girondo, *Yolleo*¹:

Eh vos
tatacombo
soy yo
di
no me *oyes*
tataconco
soy yo sin vos
sin voz
aquí yollando
con mi yo sólo solo que yolla y yolla y yolla
entre mis subyollitos tan nimios micropsíquicos
lo sé
lo sé y tanto
desde el yo mero mínimo al verme yo harto en todo
junto a mis ya muertos y revivos yoes siempre siempre
yollando yoyollando siempre
por qué
si *sos*
por qué *di*
eh vos
no me *oyes*
tatatodo
por qué tanto yollar
responde
y hasta cuándo

¹ Voseo refiere al uso del pronombre personal vos con formas verbales características para dirigirse familiar o informalmente a una segunda persona singular. Este pronombre vos evolucionó a partir del vos usado antiguamente en España con verbos de segunda persona plural para dirigirse a una segunda persona singular como valor formal o informal según las épocas. En cuanto a las formas verbales características del voseo dice Alonso Zamora Vicente (*Dialectología española*, 1967) que: “En Argentina y Uruguay (y Paraguay) se emplean con el sujeto vos tres tipos de formas verbales: las del singular; las del plural, coincidentes, unas veces, con las normales castellanas (*reís, vivís*) y, otras veces, con las normales castellanas (*reís, vivía*) y, otras veces, con las formas arcaicas en las que falta la *i* de los modernos diptongos de la última sílaba (*pensés, tenés, querés*) o la *-d* final (*mirá, llegá, vení, poné*); y, por último se emplean formas antiguas que pueden considerarse bien como formas simplificadas (*estabas-estabais*), bien como formas del singular, porque lo son en la lengua culta (*estabas, estarías*,

estuvieras) o en la lengua popular de regiones donde el vos es desconocido: mirastes, estuvistes.”

² De ahora en más, tres puntos separados por un espacio representarán una supresión nuestra, y puntos suspensivos –no separados por espacios– indicarán puntos suspensivos tal como figuran en el original citado. Asimismo, aclaramos que todos los subrayados son nuestros.

³ Este artículo es una síntesis de un ensayo escrito en 1991.

⁴ De *De las raíces y del cielo*, 1958.

⁵ *A un lector de Keats*, de *Envíos*, 1967.

⁶ *El mangle*, de *Hule*, 1989.

⁷ De “El oro de los tigres”, 1972, en *Obra Completa* de J.L. Borges, 1974.

⁸ De “Literatura y folklore”, Vol. 1: *El folklore literario*, Colección Capítulo, N° 71, recopilac. De Augusto Raúl Cortazar, C.E.A.L., Bs. As., 1980.

⁹ De *Vos no sabés qué es el amor –una tarde con Charles Bukowski–*, Bs. As., Edic. de la Aguja, 1991.

¹⁰ SHAKESPEARE, W.: “The Tempest”, Acto I, Escena II, en *The Complete Works of William Shakespeare*, The Hamlyn Publishing Group Ltd., Feltham (Middlesex, England), 1978, págs. 2 y 4.

¹¹ BORGES, J. L. y BIOY CASARES, A.: “La fiesta del monstruo”, en *Nuevos Cuentos de Bustos Domecq*, O.C. en Colaboración, Emecé, Bs. As., 1979.

¹² BORGES, J. L.: De una encuesta aparecida en *La Opinión Cultural*, Bs. As., 21-9-1975, en revista *Sur*, *Problemas de la traducción*, Bs. As., 1976.

¹³ BORGES, J. L.: “El Aleph”, en *Obra Completa*, Emecé, Bs. As., 1974, pág. 624.

¹⁴ BORGES, J. L.: “El hacedor”, en *Obra Completa*, Emecé, Bs. As., 1974, pág. 793.

¹⁵ De *Literatura y folklore*, obra citada, pág. 70 (de *Animales, leyendas y coplas*, por Jorge W. Abalos).

¹⁶ Tango, de Enrique Cadícamo (letra) y G. Barbieri (música).

¹⁷ Estilo, de Alfredo Le Pera (l.) y Carlos Gardel (m.).

¹⁸ Tango, de Luis C. Amadori (l.) y Francisco Canaro (m.).

¹⁹ Tango, Celedonio Flores (l.) y Gardel-Razzano (m.).

²⁰ Tango, de P. Contursi y E. Maroni (l.) y Matos Rodríguez (m.)

²¹ De *En la masedula* (1954). Puede escucharse en grabación discográfica por la voz del propio Gironde, con su “yeísmo” característico.

Bibliografía

AGUIRRE, R. G.: *Antología de la poesía argentina*, Bs. As., Ediciones Librerías Fausto, 1979.

BORGES, J. L.: *Obras Completas*, Bs. As., Emecé, 1974.

Obras Completas en Colaboración, Bs. As., Emecé, 1979.

BORGES, J. L. y CLEMENTE, J. E.: *El lenguaje de Buenos Aires*, Bs. As., Emecé, 1963.

CAPDEVILA, A.: *Babel y el castellano*, Bs. As., Ed. Losada, 1945.

CASTRO, A.: *La peculiaridad lingüística rioplatense*, Madrid, Taurus Edic., 1961.

DE GREGORIO DE MAC, M. I.: *El voseo en la literatura argentina*, Cuadernos

- del Inst. de Letras - Fac. de Filosofía y Letras, Santa Fe, U.N.L., 1967.
- COSERIU, E.: "Alcances y límites de la gramática contrastiva", en *Gramática, Semántica, Universales*. Estudios de lingüística funcional, Madrid, Gredos, 1978.
- FONTANELLA DE WEINBERG, M. B.: *Analogía y confluencia paradigmática en formas verbales del voseo*, Bogotá, BICC (Boletín del Inst. Caro y Cuervo), XXXI, 1976.
- El voseo en Buenos Aires en las dos primeras décadas del siglo XIX*, Bogotá, BICC, XXVI, 1971.
- La constitución del paradigma pronominal del voseo*, Bogotá, Thesaurus, XXXII, 1977.
- La lengua española fuera de España*, Bs. As., Paidós, 1976.
- La oposición "cantes/cantés" en el español de Buenos Aires*, Bogotá, Thesaurus, XXXIV, 1979.
- GUTIÉRREZ, E.: *Un viaje infernal*, Col. Capítulo, N° 178, Bs. As., CEAL, 1982.
- HUDSON, W. H.: *El ombú*, Bs. As., Ed. Tor, 1953. V. cast.: E. M. S. Danero.
- El ombú y otros cuentos rioplatenses*, Bs. As., Ed. Espasa-Calpe Arg., 1959. V. esp.: Eduardo Hillman.
- Páginas luminosas*, Bs.As., Edic. Orión, 1987. Tr.: V. Shinya.
- Tales of the Pampas*, New York, Alfred A. Knopf, 1926.
- JESPERSEN, O.: *Essentials of English Grammar*, London, George Allen & Unwin Ltd., 1974.
- KANY, C. E.: *Sintaxis hispanoamericana*, Madrid, Gredos, 1969.
- LAPESA, R.: *Historia de la lengua española*, Madrid, Gredos, 1980.
- LAVANDERA, B.: *Variación y significación: se / uno / usted*, Bs. As. CIAFIC, CONICET, s/f.
- MENÉNDEZ PIDAL, R.: *Manual de gramática histórica española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1966.
- ROSENBLAT, A.: *El castellano de España y el castellano de América. Unidad y diferenciación*, Cuadernos del Inst. de Filología "Andrés Bello", Caracas, Univ. Ctral. De Venezuela, Fac. de Humanidades y Educación, 1962.
- SABATO, E.: *El escritor y sus fantasmas*, Bs. As., 1964.
- SHAKESPEARE, W.: *The Complete Works of William Shakespeare*, Feltham (Middlesex, England), The Hamlyn Publishing Group Ltd., 1978.
- VÁZQUEZ, M. E.: *Borges, sus días y su tiempo*, Bs. As., Javier Vergara Ed., 1984.
- VIDAL DE BATTINI, B. E.: *El español de la Argentina*, Bs. As., Cons. Nac. de Educación, 1964.
- VITTORI, J. L.: *Por una literatura del voseo*, Santa Fe, El Litoral, 1964.
- VON HUMBOLDT, W.: *Sobre el origen de las formas gramaticales y sobre su influencia en el desarrollo de las ideas*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1972.
- ZAMORA VICENTE, A.: *Dialectología española*, Madrid, Gredos, 1967.

Ni externo muro, ni secreto centro: la obsesión del laberinto, ... o el laberinto de la obsesión en J. L. Borges.

Assumpta Camps
Universidad de Barcelona

Todo lector de Borges sabe que el laberinto constituye uno de los *topoi* literarios más recurrentes en su obra, una de sus constantes. Analizar cómo se presenta y cómo utiliza el autor dicho motivo, fundamental en su universo literario, será nuestro propósito en este artículo.

82 83

Lo infinito y sus múltiples posibilidades

El laberinto borgiano alude, en primer lugar, a lo infinito, por englobar todas las múltiples posibilidades existentes. Se relaciona con las variaciones y permutaciones en sus diferentes formas, con la multiplicación prolija, con la imagen de un entramado de bifurcaciones, y con ese laberinto causal de un efecto que es a su vez causa de otro efecto, en una progresión que ejemplifica un verdadero *regressus ad infinitum*. El tema apunta ya en *Discusión* (1932), pero es probablemente en *Ficciones* y *El Aleph*, es decir en los años 40, cuando alcanza más protagonismo hasta convertirse en elemento estructural del relato borgiano¹. Tal noción se acostumbra a desarrollar en dicho autor vehiculando una reflexión de carácter metafísico, lo que será una de sus constantes en lo sucesivo: lo infinito se halla, precisamente, en esta *mise en abîme*, semejante a la que descubrieron los griegos cuando concibieron la eternidad en el interior mismo, infinitamente divisible, de la línea temporal². Del mismo modo, se relaciona con ese otro laberinto de los antecedentes (“La escritura de Dios”), que derivará, más adelante, en la noción de los precursores literarios, en *Elogio de la sombra*, como veremos. Algo parecido ocurre con el laberinto de las variaciones musicales, potencialmente infinitas, ejemplificado en el sonar de la guitarra de un gaucho (“El fin”).

Esa misma noción de laberinto causal sirve para argumentar en *Otras inquietaciones*, precisamente, contra la absurdidad y presunción de toda creación *ex nihilo* (“La creación y P. H. Gosse”), de un modo que los poemas “Al iniciar el estudio de la geometría”, y “Otro poema de dones”, de *El otro, el mismo*, vienen sin duda a completar. Son los laberintos de la razón, que hallarán en el juego del ajedrez una imagen excelente de su combinatoria y, desde luego, de su inutilidad³. Pero ahí

donde tal concepción laberíntica alcanza quizá una expresión más alta es cuando se convierte en la expresión del destino humano, al ser concebido éste como resultado de una serie de decisiones que se ramifican, a su vez, en otras tantas posibilidades existenciales, siendo el deambular humano siempre a ciegas, sumido en la pura contingencia. Tal imagen, que se halla subyacente en la “Biblioteca de Babel”, de *Ficciones*, se verá retomada en múltiples ocasiones por Borges, hasta el final de su vida⁴.

El laberinto de las infinitas posibilidades, entendido como prolijidad multiplicatoria que uno no alcanza a concebir en su totalidad, tiene un soporte imaginífico de importancia igualmente capital en el conjunto de la obra de Borges: el espejo, ese elemento que permite el juego multiplicatorio *ad infinitum* de los reflejos especulares. Éste es un tema que ya apunta en la “Historia universal de la infamia”, que se desarrolla en *Ficciones*, en torno a la increíble prolijidad del mundo especular de Tlön, y que alcanza su ápice al relacionarse magistralmente con la noción de paternidad (“La secta del Fénix”, de *El Aleph*), en una visión de la reproducción —esa puerta por la cual el ser humano alcanza a rozar la eternidad y a superar la contingencia de su destino— que no deja de presentar tintes de horror metafísico y angustia vital.

La prolijidad alcanzada por la multiplicación gracias a la acción de los espejos será, por otra parte, una característica muy frecuente en la imagen del laberinto borgiano. Así se nos muestra la casa-laberinto del final de “La muerte y la brújula” —lugar, por otra parte, donde el protagonista encuentra la muerte—, o aquel otro laberinto espléndido de carácter especular presente en “La busca de Averroes”, donde Borges se acaba confundiendo con su propio personaje⁵.

Dicha concepción de la infinitud se entremezcla con otro rasgo crucial en la obra de Borges, rasgo que se manifiesta, asimismo, a través de la imagen del laberinto: la noción de lo incomprensible para el hombre, que lo es, precisamente, porque éste, en su limitación, no alcanza nunca a conocer la totalidad del universo. Dicho de otro modo, la incomprensibilidad del entorno que lo circunda, de nociones como el tiempo, el espacio o Dios, deriva, en última instancia, de la misma limitada condición humana, cuya sabiduría es siempre, necesariamente, parcial. Tal visión del mundo ya se halla presente, por ejemplo, en *Discusión*, donde se presenta como manifestación de la angustia metafísica⁶, y donde esta noción se acaba vinculando a la idea misma de divinidad, impenetrable para el intelecto humano. De un modo tal que, por cierto, ya se insinuaba en *El otro, el mismo*, en concreto en “E. Swedenborg”, al presentar a Dios como ese “laberinto cristalino”. Se trata siempre y en cualquier caso de ese laberinto impenetrable contra el que se estrella el saber, siempre parcial y siempre incompleto⁷.

No es otro el laberinto donde el hombre conoce sus propios límites (y que, con la edad, se tiñe en Borges de toda su amargura, como en “Nihon”, de *La cifra*), y donde se manifiesta esa angustia, propia del hombre moderno, que ha perdido los puntos de referencia certeros, al hallarse desorientado, desamparado en medio de un universo incomprensible, de “corredores sin fin, y puertas que se cierran” a imagen y semejanza de ese laberinto real de Cnosos que Creta nos ofreció y que la tradición recoge. El propio universo resulta ser, a sus ojos, ese laberinto⁸. Coincide, asimismo, con la imagen simbólica del Palacio, construcción inabarcable para la mente humana, en Borges, por su complejidad arquitectónica y su irracionalidad de diseño —¿o bien deberíamos decir, por su lógica inhumana?—. Algo similar sugiere la contemplación en sueños de esa representación del laberinto cretense llevada a cabo por Piranesi, como ocurre en “There are more things”, de *El libro de arena*. La característica de este laberinto real y simbólico, en todos los casos, es la coincidencia dolorosa para el Yo de hallarse perdido, solo, sin puntos de referencia —ni físicos, ni filosóficos ni existenciales— ..., y sin objetivos vitales.

El laberinto del tiempo: una imagen de la angustia existencial

En general podemos afirmar que toda reflexión metafísica sobre el tiempo tiende siempre a expresarse en Borges a través de la imagen del laberinto, en la medida que éste se utiliza siempre, en su caso, para connotar angustia y ese sentimiento de hallarse perdido, como hemos visto. En este sentido, ya se trate del tiempo como sucesión lineal, o bien del tiempo circular, en ambos casos se observa el afán por dar expresión a una visión angustiante y opresiva del mundo: el ser en el tiempo es siempre, para Borges, un ser agobiado, perdido, sujeto a las leyes de la contingencia⁹, a diferencia del animal, que vive en la libertad que le concede el tiempo presente, y de Dios, que se sitúa en la eternidad de lo atemporal. Dicha eternidad se halla concebida en Borges casi como arquetipo platónico (*Historia de la eternidad*), en una verdadera apología de lo genérico, es decir de aquello que no está sujeto a la esclavitud del tiempo, que es, por el contrario, propia de la condición humana.

84 85

Tal laberinto sin salida que retoma, a su modo, la noción heraclitana del tiempo como un eterno fluir¹⁰, se entrelaza con aquella de los infinitos laberintos del saber¹¹, hasta relacionarse íntimamente con el íncubo¹², o con aquel otro laberinto metafísico, sin duda angustiante, de “La esfera de Pascal” (*Otras inquisiciones*). En “El forastero” (*El otro, el mismo*), éste se conecta al tema del Otro que, como veremos, es un modo diferente de evocar el centro del laberinto, así como al mismísimo Minotauro que en él habita.

Lo cierto es que no tan sólo el tiempo es una noción laberíntica para el hombre, desde este punto de vista, sino que su vida, hecha de la sustancia del tiempo, se convierte en un infierno por el carácter irreversible de todo destino humano. Así se conectan dos temas clave en Borges: el metafísico y la reflexión en torno al destino humano, siendo en ambos el laberinto no tan sólo un elemento clave en la interpretación sino una verdadera matriz literaria en muchos casos.

Ésta no es, sin embargo, la única concepción del tiempo presente en la obra de Borges. La noción de la circularidad del tiempo, y del eterno retorno de lo idéntico, ciertamente contrapuesta a una infinitud de lo temporal motivada por una ramificación del *infinitum*, vehicula sin embargo la misma sensación de angustia, constituyéndose a sus ojos, quizá, en la forma más terrible de la eternidad¹³. Dicha concepción del tiempo concuerda con la imagen del laberinto como delirio circular a la que se alude en la obsesión de Kubín de “El milagro secreto”, *El Aleph*, y que se retoma, sin duda, en esa progresión en espiral que Borges asimila al laberinto sin fin de la literatura: la imagen del Texto que se compone de las citas de otros muchos textos anteriores. Es esa misma circularidad angustiante, evocadora del infinito, que se percibe en el poema “El laberinto” de *Atlas*.

El Palacio sin fin

El laberinto, en su más estricta física, más allá –o más acá– de todo simbolismo, es, asimismo, un motivo recurrente, fundamental en el universo literario borgiano. Lo hallamos representado por un gran palacio, lleno de escaleras y galerías, y

puertas que dan a otras tantas galerías, en una progresión sin fin, con terrazas, jardines, gradas, cercas intrincadas, curvas tan extensas que parecen rectas, patios, antecámaras, torrales, salas hexagonales ... y bibliotecas¹⁴. Es el laberinto de “Las ruinas circulares” de *Ficciones*, que reencontrarnos en “La ciudad de los inmortales” de *El Aleph*, o en “La casa de Asterión” –y que al final descubrimos que se trata del mismísimo laberinto del Minotauro–. O bien el de “El palacio” de *El oro de los tigres*, y de “La parábola del palacio” de *El Hacedor*. O incluso el de “Abenjacán, el Bojarí, muerto en su laberinto”.

A veces se nos presenta claramente como el laberinto de Cnosos –ese anfiteatro con grietas que aparece en *Siete noches*, por ejemplo, y que connota un espacio de horror, con el que se compara la abadía de “The Cloisters”, en *La cifra*. A veces se insinúa, a veces incluso se oculta y ni siquiera se menciona en ningún caso al minotauro, convirtiéndolo en una tácita evidencia. Puede hallarse representado, llegado el caso, mediante el edificio que ocupa una inmensa biblioteca (como en “La biblioteca de Babel”), en una imagen que conecta de modo evidente el tema del laberinto físico con el del laberinto del saber y el de la infinitud de la Tradición Literaria, donde el hombre se halla inmerso y a la vez perdido, para Borges. La sensación de angustia, y la soledad –tremenda, en algunos de los ejemplos que hemos dado–, insisten en la visión del laberinto como una verdadera cárcel¹⁵, de “redes de piedra”¹⁶: ya sea cárcel física, desde el punto y hora que no tiene salida, ya sea cárcel simbólica, por hallarse atrapado en él por las leyes de lo contingente. Una cárcel que, sin embargo, puede incluso carecer de muros y ser tan vasta como el inmenso desierto –quizá porque toda cárcel es tan sólo interior–; o incluso puede constituir una verdadera trampa construida para atrapar al Otro, tal como descubrimos al final en la historia de Abenjacán.

A menudo es a través de la descripción de antiguos grados o aguafuertes como Borges se autocomplace en la descripción del laberinto¹⁷. Pero a veces esa imagen del laberinto le sirve para evocar tan sólo la ciudad moderna, enorme e inabarcable en sus múltiples encrucijadas, donde el yo-poético, o el autor-narrador, deambula perdido y solitario, sin rumbo –sin centro–: así en “Elegía”, o “El Congreso” en *El libro de arena*; así, la ciudad de Buenos Aires, en “La noche cíclica”; o en el poema del mismo nombre, en *El otro, el mismo* –ciudad que se le antoja un “laberinto de luces” contemplada desde el avión–, o en ese “ulisíaco” deambular sin rumbo de “Poema del cuarto elemento”.

Un infierno personal, de traumáticos orígenes

Es precisamente este sentimiento lo que carga el *topos* del laberinto de una valencia de angustia, convirtiéndolo en una representación simbólica del infierno, en una verdadera pesadilla. De ahí que los laberintos borgianos adquieran casi siempre ese sabor kafkiano, en un hallazgo expresivo que se remonta a *Ficciones*. El infierno será, sin más, para Borges, el laberinto¹⁸. A veces, dicho infierno se asimila a la totalidad del mundo exterior, que el autor, en el plano existencial tanto como en el literario, percibe como algo totalmente ajeno y amenazante¹⁸. En general, éste adquiere tonalidades más pro-

pías de un íncubo, de un modo tal que alude directamente a ese verdadero laberinto mental que constituye toda pesadilla, así como a la pesadilla angustiante que es, sin duda, todo laberinto sin salida. Terror, caos, locura, agobio por la sensación de calor, angustia...: es ese clima casi claustrofóbico de “There are more things”, de *El libro de arena*, que retoma el ambiente agobiante presente en “La noche cíclica”, de *El otro, el mismo*, o bien de esos laberintos del tiempo de “A cierta sombra, 1940” de *Elogio de la sombra*, los cuales pierden dimensión metafísica para identificarse, por momentos, con los “peldaños torpes y errantes galerías” del desamor¹⁹, pero que se van, con el tiempo, cargando de horror²⁰.

La matriz de la imagen borgiana del laberinto se halla explicada por el mismo autor en *El libro de arena* y en *Siete noches*. En el primer caso (“There are more things”), nos habla de un recuerdo infantil, que relaciona estrechamente con la sensación de angustia y de locura –por la impotencia de la razón–, así como por la presencia oprimente de espejos que multiplican la imagen de un modo infinito, con su iniciación en el estudio de la metafísica. En la segunda, en un texto de 1980 (“La pesadilla”), nos confiesa sufrir del íncubo del laberinto desde que de niño contempló ese grabado que incluía aquella construcción cretense presentada como un anfiteatro muy alto con grietas. Su otra pesadilla, afirma, es el espejo, que proviene de su visita a la casa de los Alvear en Belgrano. Ambos temas se relacionan en Borges, como sabemos. Ambos contribuyen a la arquitectura de su mundo literario, tanto como a forjar su concepción de la literatura. Hasta tal punto, que podemos hablar de un verdadero entramado o red asociativa, edificada sobre varias metáforas obsesivas, entre las cuales se destacan en primer lugar el laberinto y el espejo. Su recurrencia, más aún, su persistencia en todo el *corpus* borgiano así nos lo indican, hasta proponer un tipo de análisis psicocrítico²¹ (más allá de la crítica estrictamente temática), que nos conduciría al mito personal, central en Borges, del laberinto, junto con Teseo y el Minotauro (relacionado estrechamente, como decíamos, con el Otro, o la otra cara del Yo). Las imágenes obsesivas, el valor simbólico de las mismas, la compleja red asociativa que da cuerpo y sustenta tales figuras del yo profundo del autor, proyección sobre la realidad exterior de sus terrores más íntimos, y fantasma de sus deseos y miedos, así lo sugieren. Pero en Borges tal proceso, como acabamos de ver, es perfectamente consciente: no nos hallamos ante un yo inconsciente, que aflora bajo el entramado imaginífico, a pesar del autor, sino que lo hace con la anuencia de éste, consciente de la fuente interior de su propio arte.

86 87

El universo textual de Borges

Metáfora del destino humano, y representación del Texto como “universo textual”, que comprende la suma de las infinitas posibilidades que la tradición literaria ofrece: tal es el laberinto borgiano. Ya en *Discusión*, Borges sueña con la existencia de un texto inagotable, compuesto sobre múltiples proyectos pretéritos; un texto, en cualquier caso, no definitivo, en lo que al significado y a la capacidad genética se refiere: un texto abierto²². La literatura como repetición, como tematización

de lo ya dicho y escrito, será una constante en su caso. Así en *El Aleph*, en los relatos “El tema del traidor y el héroe” y “El fin”, sin ir más lejos, donde parece a todas luces evidente la capacidad genética de la literatura: el mismo Borges reinventa otro final posible para el *Martín Fierro*. A fin de cuentas, tal como habíamos podido constatar en *Ficciones*, el volumen anterior, para él la actividad literaria se concibe como algo inútil, un mero ejercicio intelectual que nace del tedio –o quizá incluso del insomnio–, adquiriendo visos laberínticos²³. Algo inútil que resulta ser, asimismo, una mera repetición de algo preexistente, cuyo significado viene dado no tanto por el texto mismo, sino por su aparición en un determinado contexto, como es el *continuum* de la tradición literaria. Como él mismo afirma, todo argumento ha sido enunciado ya con anterioridad, e incluso su refutación²⁴. La literatura resulta ser, así pues, una repetición –y, como tal, inútil–, así como una (re)creación y, como tal, “útil”.

Ahora bien, el símbolo del laberinto se aplica a lo literario en otro aspecto, es decir, en la misma construcción del relato. En el primer caso, en ese *regressus ad infinitum* de todo texto, queda representada la búsqueda del libro como arquetipo: aquel Texto que los incluye a todos, que, en su totalidad, simboliza, en sí mismo, la Escritura, así como su capacidad genética, y que en el plano concreto se representa, en ocasiones, por la Biblia. Tal concepción del hecho literario acaba por conformar muchos de sus relatos, sobre todo en la época de *Ficciones* y *El Aleph*, donde su construcción como un *regressus ad infinitum* es casi una constante²⁵. Es ese gusto por el texto que incluye otros textos, tan antiguo que proviene ya de las *1001 Noches*, y que Borges descubre en ese otro gran libro de libros que es el *Quijote*, presentado como verdadero paradigma de la modernidad literaria.

El texto, como marco del propio texto²⁶, por una parte, y por la otra, el texto en su dimensión intertextual, ya que para él la originalidad no es más que una mera presunción humana. Dicha “modernidad” literaria es –no hay que olvidarlo–, paradójicamente, a su vez tan antigua, tan primigenia, que hasta se desprende de la lectura de *La Ilíada*: cuando nos presenta a Helena tejiendo un tapiz sobre la Guerra de Troya²⁷.

El laberinto de la escritura y la escritura del laberinto, así pues. Todo escritor se define en ese gran Texto arquetípico que la tradición ofrece: todo escritor *crea* a sus propios precursores, en un sentido que se inscribe de lleno en ese laberinto de las citas literarias al que se alude en “El laberinto”, de *Nueve ensayos dantescos*, o aquel “laberinto” indescifrable de la cábala judía, entendida como la Tradición por excelencia²⁸.

La base de la escritura de Borges es, como podemos constatar a partir de *Ficciones*, la reflexión metafísica sobre el tiempo, tema que se relaciona con el de la identidad. Él mismo confiesa que su derivación hacia la metafísica –hacia esos “laberintos de la razón” que no conducen a ninguna parte– fue un modo de escapar de sí mismo: de su condición de argentino. Recordemos que en la tradición literaria, el laberinto evoca, implícita o explícitamente, la figura de Teseo, y como consecuencia, la del héroe –por su hazaña al matar al Minotauro–. Pero en Borges, observamos que ese laberinto carece de salidas heroicas: lo heroico sigue relacionado, en él, a otro de los grandes temas configuradores de su obra, el tema del Otro: ese reflejo de uno que resulta ser lo contrario de uno mismo, aunque está a la vez en uno –como advierte en su íntima seducción por el Sur, por su propia componente bárbara²⁹.

El laberinto se constituye, así pues, en símbolo del destino humano, y por extensión del mismo escritor. La vida misma es un laberinto por donde vagamos a oscuras y sin rumbo, y cuya salida es la muerte: ése es el momento en el que descubrimos el rostro auténtico del Otro, es decir, nuestro propio rostro. Es el momento de la solución del enigma, de la revelación. Y es también el final de todas las potencialidades que nuestra vida incluía³⁰.

Escribir resulta ser, por tanto, un modo de trazar un laberinto cuyo resultado es el dibujo del propio rostro. Es así que el poeta acaba asimilándose a Dédalo, al construir su laberinto –mental, y a la vez textual–, que es al mismo tiempo su límite y su cárcel. O como Edipo, a la búsqueda del enigma que es él mismo: su otro Yo, su propio centro. Resulta ser un Teseo moderno: sin Ariadna, ni hilo, ni tampoco Minotauro; un Teseo encerrado en su propio laberinto del que sólo se puede escapar siendo –momentánea y fugazmente– eterno:

El hilo se ha perdido; el laberinto se ha perdido también. Ahora ni siquiera sabemos si nos rodea un laberinto, un secreto cosmos, o un caos azaroso. Nuestro hermoso deber es imaginar que hay un laberinto y un hilo. Nunca daremos con el hilo; acaso lo encontramos y lo perdemos en un acto de fe, en una cadencia, en el sueño, en las palabras que se llaman filosofía o en la mera y sencilla felicidad.

(De “El hilo de Ariadna”, en *Los conspirados*).

¹ Véase, como ejemplo, “April March”, analizado en *Examen de la obra de Herbert Quain*, o bien “Las ruinas circulares” o, sobre todo, “El jardín de los senderos que se bifurcan”, donde no tan sólo se está tratando de un laberinto real y simbólico, sino que éste se reproduce en el texto.

² Así también en “El inmortal”, donde un solo hombre que no sea mortal es todos los hombres.

³ Véase el prólogo de *El oro de los tigres*.

⁴ Véase, en este sentido, “El falso problema de Ugolino”, incluido en *Nueve ensayos dantescos* de 1982.

⁵ Ambos relatos de *El Aleph*.

⁶ Véase al respecto el laberinto de posibilidades de “Avatares de la tortuga”, o bien el “Poema de la cantidad”, en *El oro de los tigres*, así como la imaginación de un sueño dentro de otro, y éste de otro, que constituye una clara alusión al proceso, multiplicado hasta el infinito, que ilustra, asimismo, las “1001 Noches”, en *Historia de la noche*.

⁷ Como en los laberintos “de la filosofía y de la historia” de “Al triste”, en *El oro de los tigres*, o incluso en aquel otro laberinto de la razón enciclopédica que se perfila en “El Congreso”, de *El libro de arena*.

⁸ Véase “Everness”, en *El Otro, el mismo*, o la “Parábola del Palacio”, en *El hacedor*.

⁹ Así se observa en “El fin” y “El sur”, en *El Aleph*, y en tantas otras ocasiones.

¹⁰ Véase al respecto “Elvira de Alvear” o bien “Arte poética” en *El otro, el mismo*.

¹¹ Como en “Al adquirir una enciclopedia” en *La cifra*.

¹² En “A cierta sombra, 1940”. *Elogio de la sombra*.

¹³ Véase “Las ruinas circulares”, en *Ficciones*. El tema será retomado más tarde en la herejía que se perfila en “Los teólogos”, de *El Aleph*, y en el

laberinto temporal de “La noche cíclica”, del mismo volumen.

¹⁴ Como en “Parábola del palacio” en *El hacedor*.

¹⁵ En este sentido, véase “El milagro secreto”, en *El Aleph*.

¹⁶ En “El hacedor”, en *El hacedor*.

¹⁷ Véanse “Sobre el Vathek de W. Beckford”, de *Otras Inquisiciones*, así como “La pesadilla” en *Siete noches*.

¹⁸ Véase, en este sentido, “Elvira de Alvear”, en mismo volumen.

¹⁹ Véase al respecto “Elsa”, en el mismo volumen.

²⁰ Como hallamos en la pesadilla nocturna de “Eclesiastés, I, 9”, en *La cifra*, o ese verdadero estado de locura de “Tigres azules”, en *La memoria de Shakespeare*: laberinto demencial que en su centro encierra el mal.

²¹ Hacemos referencia, particularmente, a la obra de Charles Mauron. Véanse *Introduzione alla psicocritica*, Milán, 1966, *Des métaphores obsédantes au mythe*, París, 1962, y *La méthode psycho-critique*, Copenhague, 1958.

²² Tal visión del Texto es lo que se desprende de la lectura de “las versiones homéricas”, o bien de “Nota sobre W. Whihman”.

²³ Véase “El examen de la obra de H. Quaint”.

²⁴ Cfr. “La biblioteca de Babel”.

²⁵ Véanse, en este sentido, “Almotásim” o la obra de H. Quaint, ya sea *April, March*, que por su título sugiere ya una progresión a la inversa, así como las diferentes soluciones posibles a un mismo enigma que se hallan en *The God of Labyrinth*.

²⁶ Así en “Metáforas de las 1001 Noches”, en *Historia de la noche*.

²⁷ En “Nathaniel Hawthorne”, en *Otras Inquisiciones*.

²⁸ Véanse “A Israel”, en *Elogio de la sombra*, o “La cábala”, en *Siete Noches*, pero sobre todo en “Kafka y sus precursores”, en *Otras Inquisiciones*, al tratar de los antecedentes en Kafka, que nos sitúa, por alusión, a Borges respecto a este autor. Y respecto a Kipling: “intento escribir relatos laberínticos y angustiosos como K” (Cfr. Prólogo del *Informe de Brodie*), relatos que tratarán de sus eternos temas: los duelos, reales y simbólicos, y la fusión entre lo real y lo imaginario.

²⁹ Véanse “La forma de la espada”, “El tema del traidor y el héroe”, “Tres versiones de Judas”, “El guerrero y la cautiva” y “El Sur”, entre otros.

³⁰ Como en “La muerte y la brújula” o “Deutsches Réquiem”, de *El Aleph*; “Poema conjetural” o “Los enigmas”, en *El otro y el mismo*; “Elogio de la sombra”, del volumen de mismo título –donde busca Borges “su clave”, “su álgebra”, “su espejo”; su prisión ineludible en “La cantinela”, en *El oro de los tigres*; o bien “El ápice” en *La cifra*, donde ya anciano, se ve a sí mismo en el centro de ese laberinto que trazaron sus pasos.

Italo Calvino y su lectura de Borges: historia de una canonización.

Enrique Santos Unamuno
Universidad de Milán. Italia

90 91

1.

El binomio crítico-literario Calvino-Borges, que hizo su tímida aparición a principios de los años 60, se convirtió en mención obligada en la década sucesiva y, tras veinte años de fortuna, ha llegado hasta nosotros como dato incontrovertible referido a la vulgata de ambos escritores, una certidumbre bien visible en el Congreso celebrado en la ciudad de Poitiers en 1994 en torno a las relaciones entre el italiano y el argentino, cuyo título rezaba muy significativamente “Borges, Calvino, la littérature” (Sicard-Moreno eds., 1996). No obstante, al igual que todas las ideas recibidas, semejante combinación corre el riesgo de convertirse en estéril etiqueta, cuando no en socorrido expediente simplificador, peligros conjurados por algunas contribuciones críticas. De entre ellas nos interesan en especial las referidas a la lectura de la obra borgeana llevada a cabo por Italo Calvino, tema central de las siguientes reflexiones.

Roberto Paoli trazaba en 1993 una descripción de la interpretación dada por Calvino de la obra borgeana, estableciendo los años 60 como el término a partir del cual el escritor italiano empieza a citar al argentino en sus intervenciones teóricas y a asimilarlo en su obra narrativa. Según Paoli, dichas menciones y dicha influencia se irán acentuando a lo largo de los años, hasta llegar a su culmen en el discurso pronunciado en honor a Borges en octubre de 1984 (con motivo del homenaje tributado al escritor argentino por el Presidente de la República Italiana, Sandro Pertini)¹ y en *Lezioni americane*. Ambos textos son la base de la argumentación de Paoli en lo que respecta a la lectura teórica (en términos de poética) de la obra borgeana por parte de Calvino, una argumentación reelaborada recientemente (sin variaciones sustanciales) en “Borges in Calvino”, uno de los capítulos del trabajo dedicado por el estudioso italiano a las relaciones de ida y vuelta entre Borges y la cultura italiana (Paoli, 1993: págs. 152-157; 1997: págs. 25-40)².

Parte también de *Lezioni americane* Saúl Yurkievich quien, tras haber examinado con agudeza algunos rasgos comunes a uno y otro escritor, llama la atención acerca de la verdadera naturaleza de la operación calviniana y afirma que, aclarando las razones poéticas de Borges, el italiano expresa indirectamente las suyas (Yurkievich, 1996: pág. 33).

Giuseppe Nava, por su parte, distingue diferentes fases de asimilación presentes en el recorrido literario del italiano, identificando en la década de los 60 el momento de mayor simbiosis entre ambos autores, con una asimilación de temas y

módulos de Borges por parte de Calvino, bajo el signo de una narrativa de inspiración lógico-científica. Simbiosis que decrecería, según Nava, en la producción calviniana de los años 70, en la que predominarían más los elementos estructurales y metanarrativos que los de tipo lógico característicos de Borges. En este itinerario, el discurso del 84 aparecería como un ejercicio de la memoria, una especie de recapitulación en un momento en el que el ejemplo del argentino había dejado de tener “una carga propulsiva” (Nava, 1996: págs. 68-70).

También Martin L. Mclaughlin se remite al análisis calviniano del 84, identificando cuatro puntos de contacto entre ambos escritores (los mismos que señala Calvino como definidores del argentino). Avalando la difusa opinión que ve una cesura brusca en la obra calviniana a partir del año 62/63, Mclaughlin circunscribe la influencia de Borges en el italiano sólo a partir de dicha ruptura, señalando que probablemente “Borges è causa e sintomo di questo cambiamento di gusto” (Mclaughlin, 1996: pág 91). Por otra parte, se identifica en los años 70 el momento en el que el modelo borgeano da los frutos más maduros en la obra de Calvino, precisamente a través del recurso a fórmulas metanarrativas (opinión diametralmente opuesta a la ya citada de Giuseppe Nava)³. Mclaughlin concluye afirmando el carácter discontinuo de la relación de Calvino con la obra de Borges, “non una fulminea conversione sulla strada di Damasco” (ibid, págs. 102-103) sino más bien un proceso gradual coronado, en los años inmediatamente anteriores a la muerte de Calvino, por una asunción en bloque de la poética borgeana cifrada en las formas breves (ibid.).

Más prudente se muestra Pier Luigi Crovetto quien, en un reciente congreso dedicado al escritor italiano, abogaba por una mayor conciencia crítica a la hora de deslindar los diferentes aspectos que acercan y separan a Borges y Calvino y afirmaba que, leyendo la bibliografía específica, se tiene

“l'impressione che le *differenze* tendano a stemperarsi in una sorta di disegno troppo armonico e tondeggianti di corrispondenze e di reciproci apprezzamenti” (Crovetto, 1996)⁴.

Una intuición sin duda muy acertada referida a un fenómeno cuyas causas, a nuestro parecer, han de buscarse en la exclusiva atención crítica recibida por los dos últimos textos en los que Calvino dio una visión de conjunto de la poética borgeana: es decir, el discurso del 84 y las conferencias que constituyen *Lezioni americane*. En otras palabras, el análisis crítico resultante de tal operación corre el riesgo de dar la preferencia a la imagen que el propio Calvino, una vez llegado a la madurez artística, se construyó de su lectura de Borges, movido sobre todo por su afán de perpetuar la propia memoria en virtud de su inclusión en el panteón de los clásicos del siglo XX.

No olvidemos, a este respecto, la ingente labor del Calvino editor, redactor de prefacios e introducciones, incansable sistematizador de corrientes y humores literarios. En última instancia, el autor italiano ajusta siempre cuentas consigo mismo, erigiéndose en “teorizzatore e editore di se stesso” (Ferretti, 1998) incluso cuando se refiere a obras ajenas, utilizadas como pretexto

“per ritrovare i termini, le prospettive, i progetti della propria ricerca, della propria scrittura” (Patrizi, 1993: pág. 126).

Desde este punto de vista, libros de prosa ensayística como *Una pietra sopra* (1980), el póstumo e inconcluso *Lezioni americane* (1988) y, en menor medida, *Collezione di sabbia* (1984) (a los que deberían añadirse sus numerosas intervenciones críticas, en buena parte recogidas en la *opera omnia* mondadoriana), se nos presentan como reelaboraciones *a posteriori* de la propia evolución poética, consecuencias de un consciente trabajo de selección, eliminación y disposición de elementos destinados a crear una imagen determinada de sí mismo y de su recorrido

literario, una autocanonización o “autopromoción” (Benedetti, 1998: 24) cuyas implicaciones el crítico ha de tener siempre bien presentes, siguiendo en ello la recomendación de uno de los más finos intérpretes calvinianos: “non fidarsi delle sue sistemazioni ‘a posteriori’” (Bertone, 1994: pág. 92).

A la luz de esta prudente máxima crítica, la repetida insistencia de Calvino acerca de su carácter de escritor “menor”⁵, ha de ser tamizada analizando y cotejando sus escritos teóricos a lo largo de los años 50-70, una operación que nos permitirá “desenmascarar” la falsa modestia del escritor italiano y captar la filigrana de lo que fue un (legítimo) proyecto constante por su parte: pasar a engrosar las filas del canon literario occidental, junto a los grandes escritores de todas las épocas. Para poder hacerlo, Calvino precisó de maestros ya consagrados, guías de viaje, interactuando con ellos en un campo de atracción y repulsión cambiante, hasta llegar a los definitivos años 80-85, en los que asistimos a dos fenómenos fundamentales: si, por una parte, la rosa de los nombres se va haciendo cada vez más estrecha, por la otra, la relación maestro-alumno va dejando paso de forma casi imperceptible a una camaradería literaria entre pares basada más en afinidades que en influencias. La lectura de la obra borgeana llevada a cabo por Calvino refleja a la perfección todo lo dicho y constituye uno de los cauces fundamentales utilizados por el italiano en lo que denominaremos su labor de “canonización”, recurriendo a un término especialmente debatido entre los estudiosos en los últimos tiempos.

92 93

2.

El origen bíblico de la noción de “canon” se halla relacionado con la gestión del poder. A través de la canonización se suscribe la autoridad de un texto respecto a otros, así como en lo tocante al presente y el futuro en el que reinará como texto capaz de vincular una comunidad de personas⁶. Sin negar los aspectos políticos y sociales de la práctica canonizadora, puestos de relieve en los últimos años por corrientes críticas como el feminismo o el multiculturalismo, es preciso subrayar que los cánones literarios no poseen un carácter tan rígido como dichas corrientes tienden a postular, ya que se transforman más deprisa de lo que parece y están sujetos a cierta precariedad y transitoriedad directamente ligadas a las modas académicas o editoriales del momento (Landow, 1992: pág. 191). Harold Bloom, en abierta polémica con los nuevos derroteros de lo políticamente correcto (el crítico estadounidense habla a este respecto de “Escuela del Resentimiento”), pone el dedo en la llaga cuando afirma el carácter elitista y a la vez abierto de cánones y contracánones, aplicando su teoría de la “angustia de la influencia” a la formación del canon literario. Según Bloom, toda gran obra literaria lee erróneamente y malinterpreta uno o más textos preexistentes, dando cuerpo a un proceso de naturaleza agonística, una lucha entre el genio anterior y el aspirante en la que el premio es la inclusión en el canon y la supervivencia literaria⁷. De este modo, la formación del canon no sería tanto responsabilidad de los críticos, los académicos o los políticos, sino que estaría directamente ligada a los escritores, quienes ac-

túan “tendiendo puentes entre poderosos precursores y poderosos sucesores” (Bloom, 1994: pág. 530).

A partir de semejantes consideraciones, en las próximas páginas trataremos de rastrear la lectura que Italo Calvino llevó a cabo de la obra de Borges, enlazándola con sus propias vicisitudes poéticas. Un itinerario caracterizado, en nuestra opinión, por una progresiva ubicación del argentino en el centro del panteón literario de nuestro tiempo, acompañada a su vez por un intento de autocanonización literaria por parte de Calvino. No olvidemos, en este orden de cosas, la importancia concedida por el escritor italiano durante toda su vida a la lectura y difusión de los clásicos, así como a la sistematización clara y precisa de las obras literarias, bien visible, por ejemplo, en su faceta de editor y en su labor como antólogo para la escuela media y superior⁸.

3.

Será el mismo Calvino quien nos ayude a delimitar con cierta precisión el momento en el que emprenderá la lectura de la obra del argentino. En una entrevista concedida un año antes de su desaparición, el escritor italiano afirma:

“Borges [...] era stato appena pubblicato in Francia. Mi ricordo un numero di ‘Temps Modernes’ in cui c’erano dei racconti di Borges e fu il poeta Sergio Solmi il primo a dire che c’era in giro uno scrittore straordinario che valeva la pena di leggere. Io allora lavoravo presso Einaudi e lo lessi in francese, perché non conoscevo ancora lo spagnolo. Franco Lucentini fu il primo traduttore di Borges” (Calvino, 1984).

Si tenemos en cuenta que la primera traducción francesa en volumen de los relatos de Borges publicada en Francia fue *Fictions*, volumen N°1 de la colección “La Croix du Sud”, aparecido en 1951 por cuenta de la editorial Gallimard, seguido en el 53 por *L’aleph* (Genot, 1969: pág. 160; Vian, 1980: pág. 192; Bernès, 1993: págs. XIV-XVI), y que la traducción italiana de Lucentini vio la luz en 1955, no será arriesgado concluir que el primer contacto de Calvino con la obra de Borges se verificó probablemente entre 1951 y 1954⁹, años de gran importancia en la gestación de la poética calviniana, si bien el autor italiano procederá con posterioridad a eliminar cualquier alusión a tan trabajosos años, como puede deducirse fácilmente de su libro de ensayos *Una pietra sopra* (1980), autobiografía ideal del Calvino maduro cuyo primer texto, el famoso “El midollo del leone”, salta de forma muy significativa hasta el año 1955, cancelando de un plumazo la década 1945-1955, caracterizada en su caso por las lucubraciones teóricas relativas a la función de la literatura y del escritor en el seno de la sociedad y su relación con el resto de las actividades humanas y por el problema del género, tanto desde un punto de vista formal (novela *vs* relato) como modal (realismo *vs* literatura fantástica).

Giorgio Bertone ha estudiado con detenimiento este período de la producción del escritor italiano, viendo en los narradores rusos y franceses del siglo XIX los

modelos clásicos del joven Calvino, fascinado asimismo por la lección literaria y humana de Cesare Pavese y, a través de éste, por la literatura narrativa norteamericana (Bertone, 1994: págs. 3-118). Buen ejemplo de ello es su relación con Ernest Hemingway, considerado por el Calvino de estos años un modelo de narrador práctico, de “escritor artesano”¹⁰, en el que literatura y vida se funden indisolublemente a través de la manualidad y la experiencia vivida. El objetivo del intelectual nuevo, para el joven Calvino, era la construcción de una cultura proletaria que no se basara en un rechazo ahistórico y romántico de la civilización industrial (en la línea del hermetismo y el decadentismo simbolistas y psicologistas anteriores a la 2ª guerra mundial), pero que a su vez no se plegara a los dictados de un realismo socialista reductivo y estéril¹¹. En este proyecto, el escritor se erige en Homero tecnológico capaz de fundir los valores universales de la literatura con los aspectos históricos de la sociedad por medio de la prosa narrativa y, concretamente, novelística.

En efecto, muchas de las cartas de ese periodo, incluidas en esa muestra del epistolario editorial de Calvino que es *I libri degli altri. Lettere 1947-1981*, pueden ser leídas transversalmente como testimonios de las enormes dificultades encontradas por el escritor italiano a la hora de llevar a la práctica su proyecto poético. Una dificultad que alcanza su culmen en 1954 (en el período, no lo olvidemos, de sus primeras lecturas borgeanas), año en el que el escritor italiano abandonará definitivamente ese proyecto que con tanta pertinacia había perseguido en los años anteriores: la elaboración de una epopeya realista que representara la situación del proletariado en el seno de la nueva civilización industrial y urbana. Es significativo a este respecto el ensayo “Hemingway e noi”, publicado en *Il Contemporaneo* en noviembre del 54, una especie de balance conclusivo de la propia poética en los años 45-55, con la consiguiente inversión del juicio reservado al narrador estadounidense, del que se denuncian vicios y límites estilísticos, a la vez que se subraya la distancia respecto a su concepción literaria. A partir de este momento, se irá agudizando en Calvino la conciencia de la crisis del mundo de la Naturaleza y de la Historia, como se puede observar en ensayos tan comentados como “Il midollo del leone” (1955) o “Il mare dell’oggettività” (escrito en 1959 y publicado en 1960). Desde un punto de vista formal, asistimos de forma paralela al abandono definitivo del género novelístico¹², mientras en el aspecto temático pasa a primer plano el sentimiento de la complejidad y del carácter laberíntico de lo real. ¿Hasta qué punto la lectura de Borges puede haber influido en esta idea de una literatura racional del laberinto que intenta superponerse al laberinto caótico del mundo?

Un atisbo de respuesta puede desprenderse de algunos textos no firmados por Calvino pero de atribución casi cierta: nos referimos a algunas presentaciones de las diferentes colecciones de la editorial Einaudi presentes en el *Catalogo generale* editado en 1956¹³. Además de presentar algunas colecciones basadas en los clásicos tradicionales (de Goethe a Conrad o Dickens) o centradas en autores contemporáneos afirmados como Hemingway o Sartre, Calvino reflexiona acerca de algunos nudos centrales de su teorización poética de aquellos años como, por ejemplo “il grande motivo di gelosia [...] degli scrittori contemporanei per i loro colleghi del secolo precedente” (pág. 185), un modo de referirse a la nostalgia y crisis de la novela “di vaste dimensioni” (pág. 63). Así se explica el nacimiento de una colección como “I Gettoni”, surgida en 1951 de “l’esigenza di una collana narrativa esclusivamente ‘sperimentale’” (pág. 53). No por casualidad, el último volumen publicado en dicha colección en aquel año era precisamente *La biblioteca di Babele* (la aludida traducción de *Ficciones* llevada a cabo por Franco Lucentini), comentado de esta forma por Calvino: “L’argentino Borges è forse lo scrittore fantastico piú allucinato e grottesco dopo Kafka” (pág. 74). En el contexto cultural italiano

de aquellos años, la inclusión de un texto narrativo no novelístico y perteneciente a un filón fantástico opuesto al realismo era un acto de valentía intelectual que Calvino no podía afrontar todavía de forma decidida¹⁴, como hemos tratado de demostrar resumiendo la trabajada evolución de su poética, si bien el agotamiento de su vena puramente realista y el fracaso del proyecto de “gran novela” pueden ser ya dados por descontados en 1956, síntomas del inicio de un cambio expresado con claridad en “Il mare dell’oggettività” (1959) y en cuya maduración el magisterio borgeano fue sin duda importante.

En mayo de 1959, algunos meses antes de la redacción del mencionado ensayo, la revista *Nuovi Argomenti* publicó un cuestionario sobre la situación de la novela y otros aspectos de la entonces debatida crisis del género. La respuesta de Calvino a una de las preguntas, relativa a la novela ensayística y a la posible sustitución de Hemingway por Musil, nos sumerge de lleno en lo dicho hasta ahora:

“E’ naturale però che ci sia oggi anche una narrativa che si pone come oggetto le idee, la complessità delle suggestioni culturali contemporanee ecc... Ma a farlo riproducendo delle discussioni di intellettuali su questi argomenti, c’è poco sugo. Il bello è quando il narratore da suggestioni culturali, filosofiche, scientifiche ecc... trae invenzioni di racconto, immagini, atmosfere fantastiche completamente nuove; come nei racconti di Jorge L. Borges, il più grande narratore ‘intellettuale’ contemporaneo” (S I, págs. 1525-1526).

Como puede apreciarse, a las puertas de la nueva década, Borges aparece ya ante Calvino como un modelo canónico de narrativa declaradamente fantástica e intelectual, un género a cuya aceptación por parte del italiano no son ajenos sin duda el proyecto einaudiano *Fiabe italiane* (aparecido en 1956, tras dos años de duro trabajo)¹⁵ y la relectura de un poeta como Ariosto, destinado a convertirse en esos años en el modelo de escritor calviniano encargado de construir un género nuevo sobre los escombros de una épica ya inviable, empeñado en transfigurar en clave irónica e intelectual una realidad magmática y compleja.

En efecto, dos años más tarde, el escritor argentino vuelve a aparecer mencionado como paradigma de un género fantástico-científico y creador de un estilo inconfundible. En una carta dirigida a Primo Levi en noviembre de 1961, Calvino juzga algunos relatos “fantabiológicos” de dicho escritor (en cuya descripción no es difícil adivinar cierta semejanza con la génesis de los relatos cosmicómicos calvinianos), señalando la falta de un timbre exclusivamente personal y aduciendo como modelo de literatura fantástica precisamente al escritor argentino, creador de una cifra estilística y poética (“Naturalmente, ti manca ancora la sicurezza di mano dello scrittore che ha una sua personalità stilistica compiuta; come Borges, che utilizza le suggestioni culturali piú disparate e trasforma ogni invenzione in qualcosa che è esclusivamente suo, quel clima come rarefatto che è come la sigla che rende riconoscibile le opere di ogni grande scrittore”, LDA, pág. 382).

Al año siguiente aparecerá otro de los textos fundamentales del Calvino teorizador, “La sfida al labirinto” (1962), cuyo título alude ya a uno de los principales motivos borgeanos. En dicho ensayo se hace hincapié en las semejanzas existentes entre ciencia y literatura, entendidas como posibilidades gnoseológicas y se sistematizan las diferentes corrientes de vanguardia típicas del siglo. Destaca entre ellas una línea racionalista antipsicologista y ocupada en desafiar el laberinto de la realidad, una línea en la que destaca, cómo no, el nombre de Borges, creador de un “labirinto delle immagini culturali di una cosmogonia piú labirintica ancora” (S I, pág. 121). Es preciso observar cómo a la caracterización intelectual y fantástica de la obra del argentino se añade ahora una explicación del origen del laberinto de lo real, es decir, una imagen global del mundo tanto desde un punto de vista temporal como espacial¹⁶, un proyecto emparentado sin duda con los relatos cosmicómicos

que verán la luz en 1965 pero cuya redacción se remonta en algunos casos hasta el 63. El mismo Calvino hará explícita nuestra hipótesis: en noviembre del 64, la revista *Il Caffè politico e letterario* publicó cuatro de los relatos que aparecerían al año siguiente en volumen, acompañados de una nota autocrítica del autor en la que se trazaba una rápida reseña de posibles antecesores como Leopardi, los comics de Popeye, Beckett, Giordano Bruno, Lewis Carroll, ejemplos de artes figurativas y, en ocasiones, Landolfi, Kant y Borges (RR II, pág. 1322)¹⁷.

Mientras tanto, la evolución poética calviniana sigue su curso y se apresta a entrar en la estación lógico-matemática y combinatoria típica de los años 65-80. A la concepción “intelectual” de la literatura, basada en una transfiguración fantástica de la realidad a partir de las más dispares sugerencias culturales, se le suma una conciencia formal exacerbada en abierta oposición a la interioridad, a la presencia del *self*. En 1967 aparece el ensayo “Tra idee e fantasmi”, una nueva reelaboración de las relaciones entre literatura, filosofía y ciencia que rinde homenaje a la tríada Lewis Carroll, Raymond Queneau, Jorge Luis Borges (“i grandi degustatori di filosofia come stimolo alla immaginazione”, S I, pág. 195): si Carroll había abierto el camino a una nueva relación entre literatura y filosofía, Queneau y Borges pueden ser considerados sin duda los dos autores que más contribuyeron a la gestación del Calvino abstracto, combinatorio y geométrico, cuya poética se resume en dos textos como “Cibernetica e fantasmi (Appunti sulla narrativa come processo combinatorio)” (1967) y “La macchina spasmodica” (1969).

Con los años 70, años de crisis creativa para Italo Calvino, encerrado en un silencio que va desde *Il castello dei destini incrociati* (1973) hasta *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979), parece disminuir el recurso a Borges como paradigma de una poética determinada. Más que en un eventual desinterés, creemos necesario pensar en una asimilación tan profunda que exige una labor más imaginativa que crítica, una aplicación concreta del magisterio borgeano (significativos a este respecto *Il castello...* o *Le città invisibili*, aparecido en 1972). De hecho, las menciones del argentino son bastante numerosas en esta década, si bien cualitativamente distintas de las ya examinadas, pues se reducen en su mayor parte a citas puntuales de la obra borgeana (en general no especificadas) tomadas a modo de ejemplo con la intención de ilustrar algunas afirmaciones del italiano¹⁸. Dicha actitud por parte de Calvino parece reflejar una idea de la obra de Borges como suma erudita, serie de referencias y alusiones múltiples y especulares donde lo importante no es tanto el valor de verdad cuanto las capacidades evocadoras de la imagen, una perspectiva ésta muy borgeana y en absoluto ajena a la gestación de la metanovela *Se una notte...* (1979). Un año antes de la aparición de dicho texto, en una ponencia titulada “I livelli di realtà in letteratura”, leída en un congreso interdisciplinar sobre niveles de realidad, Calvino reflexiona sobre las diferentes instancias narrativas presentes en los textos literarios, aludiendo al *enchâssement* o narración encajada en un marco y citando a Borges y su mención de la mágica y circular noche 602^a de *Las 1001 noches* (S I, págs. 394-395)¹⁹. Si tenemos en cuenta que la estructura marco/narraciones encajadas de *Las 1001 noches* será una de las bases formales de *Se una notte...* y que en dicho libro se recurre en repetidas ocasiones al relato especular (*mise en abyme*), no será difícil concluir que la relectura de la obra borgeana desempeñó un papel no secundario en la resolución de la crisis creativa calviniana de la segunda mitad de los años 70.

Nos referimos concretamente a una noción de literatura como palimpsesto o amasijo de citas en el que la idea de autoría se desvanece, temas todos ellos centrales en la metanovela del 79. El mismo Calvino confirmará lo dicho cuando, en respuesta a una reseña de Angelo Guglielmi a *Se una notte...*, se referirá a Edgar

Allan Poe y a Borges como precursores de la concepción literaria subyacente a uno de los *incipit* incluidos en su novela, “In una rete di linee che si intersecano”, que funciona a modo de *mise en abyme* del texto calviniano (“...un esempio di narrazione che tende a costruirsi come un’operazione logica o una figura geometrica o una partita a scacchi. [...] ...potremmo rintracciare il padre piú illustre di questo modo di raccontare in Poe e il punto d’arrivo piú compiuto e attuale in Borges”, Calvino, 1979: pág. 4)²⁰.

Una combinación (Poe-Borges) destinada al éxito, pues Calvino recurrirá a ella en repetidas ocasiones durante la primera mitad de los años 80 (morirá en 1985), un periodo en el que la poética del italiano seguirá derroteros un poco diferentes, si bien su reflexión teórica se cifrará claramente en el proyecto de recapitular las influencias más significativas en su obra, sistematizadas al hilo de su propia poética, una especie de árbol genealógico o panteón artístico en el que hallar morada y donde la presencia del argentino es constante²¹.

En este periodo, el “borgismo” de Calvino había pasado ya a ser casi un lugar común de la crítica, como demuestran las diferentes entrevistas concedidas por el italiano en esos años. En febrero de 1981, al ser interrogado acerca de la influencia de Borges en su obra, Calvino responde de la siguiente forma:

“Borges è stato per me di un’importanza straordinaria. *La lettura di Borges è servita a mettere in luce delle cose che però erano già nel mio gusto, nella tendenza della mia immaginazione.* Mi lega a Borges l’ammirazione per certi autori inglesi che lui ama, per esempio, per Stevenson, Kipling o Chesterton: *tutte cose che mi piacevano prima di leggere Borges.* Naturalmente, io vengo da tutta un’altra storia, quella di un giovane europeo ch’è stato un po’ figlio della seconda guerra mondiale... e sono partito anche con delle coordinate culturali molto diverse. *Però come Borges io amo in genere gli autori che nel fantastico hanno il gusto della geometria mentale... e cerco di appartenere a questa costellazione*” (Tamponi, 1981; la cursiva es nuestra).

Además de la admisión explícita de la influencia borgeana y de su adscripción a la galaxia de escritores fantástico-geométrico-intelectuales, elementos todos ellos madurados en los años 50-70, nos interesa notar aquí un significativo cambio de actitud: Calvino subraya una comunidad de fondo con el argentino anterior incluso a su lectura y para certificarla acude a una serie de autores clásicos. Implícitamente, el italiano se está poniendo a la altura de todos esos nombres, en un intento de incluirse como último episodio de esa progenie literaria que irá de Stevenson a él mismo, pasando por el escritor bonaerense²².

En la misma línea, destaca la ponencia leída en el congreso sevillano de la UIMP sobre literatura fantástica (celebrado en 1984, con la participación, entre otros, del mismo Borges). En dicho texto, Calvino considera la vena fantástica italiana como un intento fallido, definiendo dicho género a partir de Leopardi y llevando claramente el agua a su molino al darle las características típicas de su propia obra, basada a su vez en tres modelos: Beckett, Borges

(“che mi apre un mondo fantastico di perfetta limpidezza *in cui mi pare d’aver abitato da sempre* ma che non cessa di sorprendermi”; S II, pág. 1680; la cursiva es nuestra) y Kafka²³.

Ese mismo año, en un artículo dedicado al fallecido crítico y escritor italiano Emilio Cecchi, Calvino prosigue su labor de sistematización canonizadora, estableciendo un, cuando menos, inesperado paralelo entre dicho autor y Borges (del que Calvino vuelve a declararse un “fedele”), de nuevo a través de clásicos anglosajones como Stevenson o Conrad que funcionarán a modo de “modelli comuni” de los tres (S I: pág. 1037). De esta forma, la pareja Cecchi-Borges se convierte en la tríada Cecchi-Borges-Calvino, un paso más en el proceso calviniano de definición-dignificación. Por esta vía de alusiones, contraposiciones y deudas, se llegará a una figura única que en sí misma puede funcionar como consecuencia y

punto de partida del género fantástico y, en última instancia, como modelo de los modelos de Calvino.

En 1983, en la introducción a una antología de relatos fantásticos a su cuidado (*Racconti fantastici dell'Ottocento*), Calvino traza un sucinto panorama del género, estableciendo en Hoffmann y Poe, los dos autores más influyentes, un juicio (el referido al escritor americano) que había expresado ya en 1980 en un artículo dedicado a Dino Buzzati, donde se afirmaba que Poe había sido el modelo supremo de su adolescencia y se consideraba la posibilidad de que siguiera siéndolo en ese momento. Cuatro años más tarde, el tono dubitativo de Calvino ha sido sustituido por una total seguridad acerca del papel de Poe en su evolución literaria. En una entrevista concedida en 1984 y construida en torno al tema de la cultura americana, el italiano vuelve a señalar a Edgar Allan Poe como la influencia más importante localizable en su obra. Además, en una operación típicamente calviniana, teje con maestría una delgada tela de araña que relaciona al autor americano con sus otros modelos, volviendo a crear así una genealogía cuyo último lugar cronológico le correspondía implícitamente:

“...oggi se dovessi dire qual è l'autore che mi ha influenzato di più, non solo in ambito americano, ma in senso assoluto, direi che è Edgar Allan Poe, perché è uno scrittore che, nei limiti del racconto, sa fare di tutto. [...] Per questo si possono tracciare delle linee che collegano Poe, per esempio, a Borges, o a Kafka” (S II, pág. 2906).

Así pues, de nuevo un Borges utilizado como piedra de toque para poner de manifiesto en otros autores aspectos importantes a la hora de determinar la filiación de la propia poética.

Llegados a ese punto, los tiempos estaban maduros para dedicar un ensayo a la figura del argentino. El viaje de Borges a Italia en octubre del 84 será el pretexto ideal. En el discurso pronunciado en su honor por Calvino, el más citado por la crítica junto a las conferencias americanas, hallamos una sistematización sintética de los diferentes aspectos del interés calviniano por Borges que hemos intentado rastrear en estas páginas. Como de costumbre, el italiano traza una imagen poética del escritor tratado, relativa a los puntos concomitantes con su propias inquietudes. No en vano, los rasgos subrayados en este caso son la idea de literatura intelectual (cuya gestación en Calvino hemos examinado), la vocación de la escritura breve, la concepción potencial y combinatoria del texto (a decir verdad, más visible en ciertos temas borgeanos que en los aspectos formales de su obra) y la presencia del infinito espacio-temporal. Ahora bien, es preciso subrayar que, al borrar cualquier alusión cronológica al proceso de asimilación de Borges por su parte, Calvino pone de manifiesto una comunidad de intereses y de proyectos literarios de fondo que le permita entrar en la misma constelación de escritores en calidad de par y no de epígono o secuaz, una actitud bien visible también en *Lezioni americane*, verdadero testamento literario del autor del que emerge la figura de un escritor-modelo donde es difícil distinguir a Calvino de su propia idea de Borges (algo especialmente visible, por ejemplo, en el capítulo “Molteplicità”, el más trabajado en su composición y sin duda el de mayor peso literario). De esta forma, el escritor italiano se preparaba a entrar en el nuevo milenio (como reza el subtítulo de su libro póstumo) de la mano de los autores canónicos, facilitando la labor de los críticos y estudiosos posteriores al entregarles un mapa pormenorizado de su propia ubicación en el panteón de los clásicos.

4.

Veinte años después de la muerte de Calvino, es legítimo preguntarse hasta qué punto su ansiada canonización se ha hecho realidad y, de ser así, si la misma se ha producido de la forma deseada por el escritor italiano. Uno de los principales índices del nivel de canonización de un escritor, su presencia en las antologías escolares, puede darnos algunas indicaciones al respecto. Paolo Giovannetti, tras haber examinado la distribución de la obra calviniana en las actuales antologías de la escuela media y superior italiana, hace hincapié en la polarización entre un Calvino neorrealista (años 40-50) y un Calvino postmoderno (el autor de *Palomar* o *Se una notte...*, para entendernos) con una atención preponderante por este último, situación que el autor califica de “deprimente” ya que, a su juicio, deja en segundo lugar valores como la edificación o el diálogo con el gran público, típicos del Calvino más comprometido (Giovannetti, 1993: pág. 68). Más allá de consideraciones ideológicas, dicha operación muestra bien a las claras el éxito de la estrategia calviniana de canonización examinada en estas páginas (y en la que la presencia de Borges no es secundaria), esa labor cosmética de autoconstrucción *a posteriori* que tanto irrita a la crítica comprometida italiana, empeñada en reivindicar los aspectos calvinianos oscurecidos cuando no eliminados por el mismo autor.

Otro indicador del triunfo de semejante estrategia podemos hallarlo, por ejemplo, en el libro de Harold Bloom dedicado precisamente al canon occidental. En dicho volumen, Borges (el Borges narrador y ensayista) recibe un tratamiento de favor, siendo considerado “el fundador primordial de la literatura hispanoamericana” (Bloom, 1994: pág. 476) y uno de los clásicos del siglo XX (que Bloom denomina Edad Caótica). Por otra parte, en uno de los Apéndices el autor lleva a cabo una especie de “profecía cultural” al elaborar una lista dividida por países o áreas geográficas de autores y obras de los últimos cien años destinados según su opinión a sobrevivir con toda probabilidad en el canon occidental. Es significativo constatar que en la parte dedicada a Italia, junto a textos de autores como Montale, Ungaretti, Pirandello o Pavese, aparece también Italo Calvino (el más joven de los incluidos, junto con Antonio Porta) con cuatro de sus obras, a saber: *Il barone rampante* (1959), *Ti con zero* (1967), *Le città invisibili* (1972) y *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979) (Bloom, 1994: pág. 556). En otras palabras, el Calvino canónico esponsorizado durante años por el Calvino teórico, con un predominio de los aspectos fantásticos, cosmogónicos, combinatorios y, añadiríamos nosotros, borgeanos. No por casualidad, en los últimos diez años la pareja Borges-Calvino aparece en numerosas ocasiones en escritos pertenecientes a disciplinas dispares para indicar una concepción literaria representativa de ciertos aspectos de la era posmoderna, deconstructiva y digitalizada²⁴.

Último y sintomático episodio de la eficaz canonización del autor italiano puede considerarse la reciente polémica que se desencadenó entre la crítica italiana con motivo de la publicación del libro de Carla Benedetti dedicado a Pasolini y Calvino como autores paradigmáticos de dos opuestas concepciones de la literatura en el seno de la sociedad (Benedetti, 1998). En una entrevista concedida por la autora al diario *Corriere della sera*, poco antes de la publicación de su ensayo, se trazaba una idea degradante de Calvino precisamente en cuanto autor “canonizzato come classico

ancora in vita” (Fiori, 1998) y se hacía hincapié en la importancia del impulso calviniano en dicha canonización (ideas todas ellas presentes en Benedetti, 1998: 24). El autor italiano aparecía así como una especie de sátrapa de la industria literaria ocupado en “un’autopromozione costante” (Fiori, 1998), un representante de una “letteratura depotenziata” (*ibid.*), basada exclusivamente en el formalismo y la inteligencia, una idea ésta desarrollada en el libro de Benedetti, que opone a un Calvino “autore immagine” un Pasolini “autore in carne e ossa”. A raíz de dicha entrevista, los defensores de la poética combinatoria calviniana (la idea “dominante” de literatura, como la denomina Benedetti) y los nostálgicos de la literatura “tutta anima e cuore” se enzarzaron en una *bagarre* intelectual en la que el libro de Benedetti pasó a un segundo plano en beneficio de un proceso sumario a la idea de literatura “pura” (no en vano, apologistas y detractores del escritor italiano mencionaron a Borges y Queneau, entre otros, como padres espirituales de la poética calviniana)²⁵. Si en el ámbito de tan estéril discusión se salvan sólo algunas intervenciones, cuando menos articuladas (Giovanardi, 1998; Tabucchi, 1998; Asor Rosa, 1998), es significativa la contribución del crítico Angelo Guglielmi quien, aprovechando la polémica, llamó la atención sobre la necesidad de trazar un balance final del siglo literario, una especie de curriculum escolar con aprobados y suspensos (de escritores canónicos o menores, en otras palabras). Guglielmi coloca a Pasolini, Moravia y Pratolini entre los perdedores, situando a Calvino en la rosa de los vencedores (convalidando de esta forma el punto de partida de Carla Benedetti), junto a autores como Carlo Emilio Gadda, Joyce, Faulkner, Kafka y, por supuesto, Jorge Luis Borges (Guglielmi, 1998). Una gloria compartida que, sin duda, hubiera hecho las delicias del propio Calvino, el cual hubiera visto definitivamente coronados los esfuerzos de una empresa canonizadora cuyo perfil hemos intentado describir en estas páginas.

Ediciones y siglas utilizadas

Las citas relativas a la obra de Italo Calvino remiten a las siguientes ediciones:

Saggi (1945-1985), a cargo de Mario Barenghi, Milán, Palomar-Mondadori, 1995, Vol. I (S I), Vol. II (S II).

I libri degli altri. Lettere (1947-1981), edición de Giovanni Tesio, Turín, Einaudi, 1991 (LDA)

Las citas relativas a la obra de Jorge Luis Borges remiten a las siguientes ediciones:

Obras completas. I (1923-1949), Barcelona, Emecé, 1989 (OC I)

Obras completas. II (1952-1972), Barcelona, Emecé, 1989 (OC II)

Obras completas. IV (1975-1988), Barcelona, Emecé, 1996 (OC IV)

¹ El texto apareció parcialmente en el diario *la Repubblica* (16 de octubre de 1984) con el título “I gomitoli di Jorge Luis”. La versión integral apareció en el volumen póstumo *Perché leggere i classici* (Milán, Mondadori, 1991, págs. 292-301). Ahora en S, I, págs. 1292-1300 (por lo que respecta a las siglas referidas a las obras de Calvino y Borges citadas en el presente trabajo, remitimos al lector a la sección bibliográfica conclusiva, concretamente la titulada “Ediciones y siglas utilizadas”).

² Por lo que respecta a la cronología y modalidades de la fortuna literaria de Borges en Italia, nos permitimos hacer alusión a nuestro anterior trabajo (Santos Unamuno, 1996).

³ Un parecer semejante al de McLaughlin lo expresa Marina Polacco, que considera *Se una notte d'inverno un viaggiatore* el libro más borgeano de los escritos por Calvino. La estudiosa italiana cifra la presencia de Borges en 5 rasgos presentes en la citada novela: invención de escritores y países imaginarios, el motivo del escritor atemporal y anónimo, el tema de la copia (la reescritura al estilo de Menard), el motivo de la falsificación y el apócrifo, el tema de la búsqueda de un libro sagrado e infinito, un libro-total y el motivo de la biblioteca (Polacco, 1991: 1007-1019).

⁴ El congreso aludido, que tuvo lugar en San Remo entre el 28 de noviembre y el 1 de diciembre de 1996, llevaba por título "Italo Calvino: a writer for the next millennium". Las actas del mismo no han sido publicadas aún. Agradecemos al profesor Crovetto su disponibilidad a la hora de procurarnos el texto de su ponencia, titulada "Il castello dei destini che si biforcano" (Crovetto, 1996).

⁵ En una carta dirigida al crítico Guido Fink en 1968, como consecuencia de una reseña a *Ti con zero* publicada por éste en la revista *Paragone*, Italo Calvino afirmaba: "Da giovane la mia aspirazione era diventare uno 'scrittore minore'.[...] Ma era già un criterio sbagliato, perché presuppone che esistano dei 'maggiori'" (Calvino, 1985: pág. 8). Nótese la proverbial reticencia e ironía calviniana al negar aparentemente la existencia de un canon literario, desmentida por lo demás con su propia obra y en múltiples ensayos centrados en la lección de los clásicos. Guido Bollati, compañero de fatigas de Calvino en la editorial Einaudi, narra asimismo que en 1970-71 Calvino le dijo, fingiendo bromear: "Sono un minore. E' importante essere un minore" (Bollati, 1993: pág. 2). De nuevo la ironía del italiano, que ya en aquella época iba eligiendo a sus mentores literarios, aplicándose aquello del "dime con quién andas y te diré quién eres".

⁶ BRUNS, G. L., "Canon and Power in the Hebrew Scripture", en Von Hallberg, R. (ed.), *Canons*, Chicago, Chicago University Press, 1984, pág. 67 (citado en Landow, 1992: págs. 183-184).

⁷ Se trata de teorías que Bloom había aplicado hace un cuarto de siglo al fenómeno de la influencia poética, mencionando en dos ocasiones al mismo Borges y su idea de escritor epígono que crea a sus ancestros literarios, expresada en "Kafka y sus precursores" (OC II, págs. 88-90) (Bloom, 1973: 27 y 147).

⁸ Dichos aspectos de la operación literaria calviniana son examinados en las actas del Congreso dedicado a Calvino y el mundo editorial, celebrado en 1990 (Clerici-Falcetto eds., 1993). Por lo que respecta al "clasicismo" de Calvino, es fundamental un texto como "Italiani, vi esorto ai classici", publicado en la revista *L'Espresso* en 1981, en pleno proceso de "autocanonización" (ahora con el título "Perché leggere i classici", en S II, págs. 1816-1824).

⁹ Michel Lafon afirma tajantemente: "Calvino découvre Borges en 1953 et dès lors ne cesse de le lire, de le saluer, de le citer, de le commenter" (Lafon, 1996: pág. 11), sin dar, por lo demás, ulteriores indicaciones respecto a dicha afirmación. Giuseppe Nava conjetura erróneamente que Calvino leyó a Borges gracias a la traducción de Lucentini (Nava,

1996: págs. 67-68). Por lo que respecta a la alusión calviniana a su trabajo en la editorial Einaudi, hay que precisar que Calvino fue contratado regularmente como empleado a partir de enero de 1950, si bien el inicio de su relación con la empresa es anterior y se remonta concretamente a 1945 (Tesio, 1991: p. IX; Bollati, 1993: págs. 4-5; Ferrero, 1993: pág. 178).

¹⁰ La fórmula “scrittore artigiano” fue acuñada por Calvino en un artículo publicado en *L'Unità* de Milán el 4 de noviembre del 47, refiriéndose al narrador estadounidense Sherwood Anderson. En dicho artículo se menciona a Hemingway como pionero de esta corriente (S I, págs. 1283-1285).

¹¹ Significativa a este respecto la intención de Calvino de entrar en la “Gran Polémica” desatada en 1947 en las páginas de *Il Politecnico* de Elio Vittorini a propósito de la relación entre política y cultura. En una carta dirigida a Vittorini y fechada el 12 de diciembre de 1947 Calvino incluyó una nota sobre Hemingway (nunca publicada a causa de la inmediata desaparición de la revista) como ejemplo de nuevo escritor basado en “una *moralità nell'impegno*” y “una *libertà nella responsabilità*” (LDA, pág. 7). Otros textos fundamentales en la enunciación de estas ideas son “Umanesimo e marxismo” (1946), “Laboratorio dell'uomo di Felice Balbo (Marxismo e cattolicesimo)” (1947), “Ingegneri e demolitori” (1948) y “Saremo come Omero” (1948), todos ellos incluidos en S I.

¹² Entre muchos otros ejemplos posibles, hemos seleccionado el siguiente fragmento perteneciente a una carta dirigida el 7 de marzo de 1956 a Valerio Bertini: “...oggi nella letteratura progressista, [...] la pretesa di fare il romanzo è una grossa catena al piede che ci portiamo dentro. [...] Il romanzo è una piaga della letteratura socialista. Guarda come l'esperienza dell'Urss è andata diluita in una miriade di romanzi melensi. I pochi libri che restano saranno quelli che rifiutano la struttura del romanzo. Io voglio proprio fare una crociata per distogliere da questa limitazione la letteratura socialista” (LDA, págs. 178-179).

¹³ *Catalogo generale delle edizioni Einaudi dalla fondazione della casa editrice al 1º gennaio 1956*, Turín, Einaudi, 1956. Luca Baranelli, en su bibliografía relativa a los textos editoriales de Italo Calvino (que incluye contraportadas y otros géneros paratextuales en su mayor parte no firmados), atribuye a éste las presentaciones de las siguientes colecciones: “Narratori stranieri tradotti”, “I coralli”, “Supercoralli”, “I gettoni”, “Narratori contemporanei”, “Nuova Atlantide” y “Piccola biblioteca scientifico-letteraria” (Baranelli, 1993: pág. 289; 1994: págs. 1425-1426).

¹⁴ Buena prueba de ello es la actitud de disculpa y matización típica de Calvino a raíz de las polémicas surgidas al hilo de libros “fantásticos” como *Il visconte dimezzato* (1952) o *Il barone rampante* (1957).

¹⁵ La importancia de dicha experiencia en el recorrido calviniano es analizada por diferentes autores en Frigessi ed. (1988).

¹⁶ Precisamente una de las características que Calvino consideraba necesarias para convertirse en un clásico, como se deduce del punto N° 10 del mencionado “Italiani, vi esorto ai classici” (1981): “*Chiamasi classico un libro che si configura come equivalente dell'universo, al pari degli antichi talismani*” (S II, pág. 1821).

¹⁷ Dicha nota aparecerá reproducida en la contraportada de *Cosmicomiche vecchie e nuove* (publicado un año antes de la muerte de Calvino, en plena fase final canonizadora), que recogerá en un solo volumen todos

los relatos del ciclo cosmicómico, incluyendo los de *Ti con zero* y otros, escritos en los años 70 y 80.

¹⁸ Un ejemplo aislado lo tenemos en 1971, en la introducción al volumen de historias populares de Francesco Lanza, *Mimi siciliani*, Palermo, Esse/Sellerio, VII-XX. Al referirse a la falta de descripciones de la Naturaleza en dichas historias campesinas, Calvino comenta: “Il contadino è tanto immerso nella natura che non ha bisogno di parlarne, così come nel Corano non si parla mai di cammelli (il che prova –scrise una volta Borges– che veramente fu dettato negli accampamenti del deserto)” (S II, 1608). Sin duda, Calvino se refiere al ensayo de Borges “El escritor argentino y la tradición”, incluido en *Discusión* (1932), donde se puede leer: “He encontrado días pasados una curiosa confirmación de que lo verdaderamente nativo suele y puede prescindir del color local; encontré esta confirmación en la *Historia de la declinación y caída del Imperio Romano* de Gibbon. Gibbon observa que en el libro árabe por excelencia, en el *Alcorán*, no hay camellos: yo creo que si hubiera alguna duda sobre la autenticidad del *Alcorán*, bastaría esta ausencia de camellos para probar que es árabe” (OC I, 270).

¹⁹ Son dos las fuentes calvinianas más probables. En “Los traductores de las 1001 noches”, incluido en *Historia de la eternidad* (1936), a propósito de repeticiones con valor poético, Borges se pregunta: “¿No es portentoso que en la noche 602 el rey Shahriar oiga de boca de la reina su propia historia? A imitación del marco general, un cuento suele contener otros cuentos, de extensión no menor: escenas dentro de la escena como en la tragedia de *Hamlet*, elevaciones a potencia del sueño” (OC, I, 413). En el ensayo “Magias parciales del *Quijote*”, incluido en *Otras inquisiciones* (1952), se dedica una página entera a la *mise en abyme*, mencionando el propio *Quijote*, de nuevo el *Hamlet*, el *Ramayana*, y una vez más las 1001 noches: “Es conocida la historia liminar de la serie: el desolado juramento del rey, que cada noche se desposa con una virgen que hace decapitar en el alba, y la resolución de Sharazad, que lo distrae con fábulas, hasta que encima de los dos han girado mil y una noches y ella le muestra su hijo. La necesidad de completar mil y una secciones obligó a los copistas de la obra a interpolaciones de todas clases. Ninguna tan perturbadora como la de la noche DCII, *mágica entre las noches*. En esa noche, el rey oye de boca de la reina su propia historia” (OC II, 46-47). Casi con total seguridad podemos considerar este fragmento como la fuente de Calvino, quien repite las palabras de Borges evidenciadas por nosotros en cursiva cuando define la noche 602^a “mágica tra tutte” (S I, 394).

²⁰ El carácter “borgeano” de *Se una notte...* es refrendado de nuevo por Calvino en el mismo artículo, cuando afirma que la relectura del relato “El acercamiento a Almotásim” le permitió concebir el propio texto (ya concluido) “come quella che avrebbe potuto essere una ricerca del ‘vero romanzo’ e insieme del giusto atteggiamento verso il mondo, dove ogni ‘romanzo’ cominciato e interrotto corrispondeva a una via scartata” (Calvino, 1979: pág. 5). En otro texto de 1980, “Furti ad arte”, referido a la obra gráfica de Tullio Pericoli, Calvino, tras haber trazado un paralelo entre artes figurativas y literatura como actividades basadas en el latrocinio de temas y motivos, confiesa de nuevo su deuda con respecto

a Borges en algunos motivos de *Se una notte...* “robados” al argentino (S II, pág. 1809).

²¹ Muy numerosos los ejemplos. En 1980, en un artículo-recensión de una exposición del Centre Pompidou dedicada a la cartografía, “Il viandante invisibile sulle strade della Terra” (*la Repubblica*, 18 de junio 1980; incluido en el volumen *Collezione di sabbia*, en 1984; ahora en S I, 426-433), se menciona “il racconto di Borges, della carta dell’Impero cinese che coincideva con l’estensione dell’Impero” (S I, 432). En 1981, en un artículo publicado en *la Repubblica* (2-3 de agosto), “Che noia in Paradiso”, se recensionan una de las conferencias borgeanas de *Oral*, concretamente la dedicada a Swedenborg. Calvino resalta la vocación combinatoria de Borges, “la costruzione d’una vita dell’al di là tutta simmetria e concretezza, un modello ordinato in cui tanto i viventi quanto i defunti possano scegliere i loro destini senza mai turbare l’ordine generale” (Calvino, 1981). En una recensión a un libro policíaco de Fruttero & Lucentini (“Se un fantasma corre il Palio”, *la Repubblica*, 13-14 de noviembre de 1983) Calvino habla de una trama metafísica “degnna di Borges” (S I, 1066). En 1984, en un artículo dedicado al libro de Georges Perec, *La vie mode d’emploi*, se menciona a Borges como uno de los clásicos y maestros de Perec cuyas citas aparecen camufladas en el texto (S I, 1397). En 1984, en una recensión a una antología de relatos fantásticos, se menciona “Il pilota cieco” (1907), un relato de Giovanni Papini, “quel Papini giovanile caro a Borges che di lì prese le mosse, tutto esattezza e negatività, così diverso dal Papini che abbiamo conosciuto poi”. Calvino se refiere sin duda al volumen de relatos de Papini elegidos por Borges, perteneciente a la colección “La Biblioteca di Babele” (ver también el prólogo al volumen de Papini incluido en la ‘Biblioteca personal’, en el que aparece “El piloto ciego” junto con otros dos relatos; *Biblioteca personal (prólogos)*, Madrid, Alianza Tres, 43-44; ahora en OC IV, 472-473).

²² Una actitud ésta que Harold Bloom considera típica en los fenómenos de influencia poética: en un momento determinado, el sucesor alaba al precursor por haber sido lo que dicho sucesor es en ese momento (Bloom, 1973: 131).

²³ Recordemos que la pareja Borges-Kafka aparecía ya en la presentación de *La biblioteca di Babele* de la editorial Einaudi (1956), cuando el argentino era todavía un desconocido en Italia y necesitaba padrinos literarios para ser absorbido.

²⁴ Desde diferentes posiciones (favorables, contrarias o neutras), algunos autores han hablado de Borges y Calvino como precursores de una literatura posmoderna e hipertextual que mina algunos presupuestos de la cultura de la imprenta (Varsava, 1990: *passim*; Bolter, 1991: págs. 165-178; Santos Unamuno, 1995: *passim*; Merrell, 1997: pág. 67; De Carli, 1997: págs. 76 y 111).

²⁵ Añadiremos, de pasada, que dicha polémica no hacía sino retomar algunos aspectos de la discusión suscitada en los años 80 por los detractores de un Calvino “excesivamente borgeano” (acerca de esta discusión, véase Paoli, 1997: pág. 40), una imagen creada y gestionada por el mismo autor, como hemos visto.

Bibliografía

- ASOR ROSA, A.: (1998) "Il triangolo dei Narcisi", *la Repubblica*, 21 de enero.
- BARANELLI, L.: (1993) "Italo Calvino e l'editoria. Bibliografia", en Clerici-Falcetto eds., págs. 279-302.
- (1994) "Bibliografia degli scritti di Italo Calvino", en Calvino, Italo, *Romanzi e racconti. Vol. III. Racconti sparsi e altri scritti d'invenzione*, edición de Mario Barenghi y Bruno Falcetto, Milán, Mondadori, págs. 1351-1516.
- BENEDETTI, C.: (1998) *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Milán, Bollati Boringhieri.
- BERNÉS, J. P.: (1993) "Introduction. Portraits et autoportraits", en Borges, J. L., *Œuvres complètes*, edición de J.P.Bernès, París, Gallimard, págs. XIII-XXVIII.
- BERTONE, G.: (1994) *Italo Calvino. Il castello della scrittura*, Turín, Einaudi.
- BLOOM, H.: (1973) *The Anxiety of Influence*, Oxford, Oxford University Press (*L'angoscia dell'influenza. Una teoria della poesia*, Milán, Feltrinelli, 1983).
- (1994) *The Western Canon. The Books and School of the Ages*, Nueva York, Harcourt Brace & Co. (*El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*, Barcelona, Anagrama, 1995).
- BOLLATI, G.: (1993) "Calvino editore", en Clerici-Falcetto eds., págs. 1-19.
- BOLTER, J. D.: (1991) *Writing Space. The Computer, Hypertext and the History of Writing*, Hillsdale-Hove y Londres, Lawrence Erlbaum (*Lo spazio dello scrivere. Computer, ipertesti e storia della scrittura*, Milán, Vita e Pensiero, 1993).
- CALVINO, I.: (1979) "Se una notte d'inverno un narratore", *Alfabeta*, año 1, nº 8, diciembre, págs. 4-5.
- (1981) "Che noia in Paradiso", *la Repubblica*, 2-3 de agosto.
- (1984) "Scrittori esemplari, vi odio tutti", *L'Unità*, 20 de setiembre.
- (1985) "Lettera di uno scrittore 'minore' (con una nota di Guido Fink)", *Paragone*, 428, octubre, págs. 6-9.
- CLERICI, L. Y FALCETTO, B. (eds.), *Calvino & l'editoria*, Milán, Marcos y Marcos.
- CROVETTO, P. L.: (1996) "Il castello dei destini che si biforcano", ponencia leída el 30 de noviembre en el congreso "Italo Calvino: a writer for the next millennium" (versión mecanografiada proporcionada amablemente por el autor. Las actas del congreso serán editadas por el Ayuntamiento de San Remo, a cargo de Giorgio Bertone).
- DE CARLL, L.: (1997) *Internet. Memoria e oblio*, Turín, Bollati Boringhieri.
- FERRERO, E.: (1993) "Edizioni Calvino", en Clerici-Falcetto eds., págs. 177-189.
- FERRETTI, G. C.: (1998) "Ma c'è anche un Calvino nascosto. E più umano", *Corriere della sera*, 10 de enero.
- FIORI, C.: (1998) "Così il mito di Calvino oscurò Pasolini", *Corriere della sera*, 6 de enero.
- FRIGESSI (ed.), D.: (1988) *Inchiesta sulle fate. Italo Calvino e la fiaba*, Bérghamo, Lubrina.
- GENOT, G.: (1969) "Borges", *Il Castoro*, nº 31-32, julio-agosto.

- GIOVANARDI, S.: (1998) "Pasolini-Calvino: zero a zero", *L'Espresso*, 19 de febrero.
- GIOVANNETTI, P.: (1993) "Calvino, la scuola, l'editoria scolastica: l'idillio dimezzato", en Clerici-Falchetto eds., págs. 35-82.
- GUGLIELMI, A.: (1998) "Ma Calvino ha vinto la sfida del '900", *Corriere della sera*, 22 de enero.
- LAFON, M.: (1996) "Borges, Calvino et la littérature", en Sicard-Moreno eds., vol 1, págs. 11-25.
- LANDOW, G. P.: *Hypertext. The Convergente of contemporary Critical Theory and Thechnology*, Baltimore, John Hopkins University Press (*Iper testo. Il futuro della scrittura*, Boloña, Baskerville, 1993).
- MCLAUGHLIN, M. L.: "Borges e Calvino, la letteratura e l'intelletto", en Sicard-Moreno eds., págs. 85-103.
- MERRELL, F.: (1997) "The Writing of Forking Paths. Borges, Calvino and Postmodern Models of Writing", *Variaciones Borges*, 3, págs. 56-68.
- NAVA, G., 1996, "Calvino interprete di Borges", en Sicard-Moreno eds., págs. 67-77.
- PAOLI, R.: (1993) "Borges y Calvino", en *Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura*, nº 142-143, marzo-abril, págs. 151-157.
- (1997) *Borges e gli scrittori italiani*, Nápoles, Liguori.
- PATRIZI, G.: (1993) "Dal testo opaco. Calvino prefatore", en Clerici-Falchetto eds., págs. 121-140.
- POLACCO, M.: (1991) "Se una notte d'inverno un viaggiatore: il testo e i suoi modelli", *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, s. 3, 21, págs. 995-1029.
- SANTOS UNAMUNO, E.: (1995) "Poética de la totalidad y paradigma informático en Jorge Luis Borges e Italo Calvino", *Culture. Annali dell'Istituto di Lingue della Facoltà di Scienze Politiche dell'Università degli Studi di Milano*, Nº 9, págs. 47-88.
- (1996) "Borges en Italia: perfil de una recepción", *Culture*, Nº 10, págs. 155-189.
- SICARD, A. Y MORENO, F. (eds.): (1996) *Borges, Calvino, la literatura*, actas del congreso de Poitiers (31 de mayo-4 de junio de 1994), Madrid, Fundamentos.
- TABUCCHI, A.: (1998) "I cambi di stagione della letteratura", *Corriere della sera*, 15 de enero.
- TAMPONI, M.: (1981) "Con gli strumenti dell'ironia" (Parliamo con Italo Calvino dei suoi libri, dell'impegno letterario, della Germania, del terrorismo), *Avanti!*, 85,39, 15-16 de febrero.
- TESIO, G.: (1991) "Nota al testo", en Calvino, Italo, *I libri degli altri. Lettere (1947-1981)*, edición de Giovanni Tesio, Turín, Einaudi, págs. IX-X.
- VARSAVA, J.: (1990) "The Last Fictions: Calvino's Borgesian Odysseys", en Aizenberg, Edna (ed.), *Borges and His Successors. The Borgesian Impact on Literature and the Arts*, Columbia/Londres, University of Missouri Press.
- VIAN, C.: (1980) *Invito alla lettura di Jorge Luis Borges*, Milán, Mursia.
- YURKIEVICH, S.: (1996) "El cristal y la llama", en Sicard-Moreno eds., págs. 27-40.

Italo Calvino y su lectura de Borges: historia de una canonización.

Enrique Santos Unamuno
Universidad de Milán. Italia

90 91

1.

El binomio crítico-literario Calvino-Borges, que hizo su tímida aparición a principios de los años 60, se convirtió en mención obligada en la década sucesiva y, tras veinte años de fortuna, ha llegado hasta nosotros como dato incontrovertible referido a la vulgata de ambos escritores, una certidumbre bien visible en el Congreso celebrado en la ciudad de Poitiers en 1994 en torno a las relaciones entre el italiano y el argentino, cuyo título rezaba muy significativamente “Borges, Calvino, la littérature” (Sicard-Moreno eds., 1996). No obstante, al igual que todas las ideas recibidas, semejante combinación corre el riesgo de convertirse en estéril etiqueta, cuando no en socorrido expediente simplificador, peligros conjurados por algunas contribuciones críticas. De entre ellas nos interesan en especial las referidas a la lectura de la obra borgeana llevada a cabo por Italo Calvino, tema central de las siguientes reflexiones.

Roberto Paoli trazaba en 1993 una descripción de la interpretación dada por Calvino de la obra borgeana, estableciendo los años 60 como el término a partir del cual el escritor italiano empieza a citar al argentino en sus intervenciones teóricas y a asimilarlo en su obra narrativa. Según Paoli, dichas menciones y dicha influencia se irán acentuando a lo largo de los años, hasta llegar a su culmen en el discurso pronunciado en honor a Borges en octubre de 1984 (con motivo del homenaje tributado al escritor argentino por el Presidente de la República Italiana, Sandro Pertini)¹ y en *Lezioni americane*. Ambos textos son la base de la argumentación de Paoli en lo que respecta a la lectura teórica (en términos de poética) de la obra borgeana por parte de Calvino, una argumentación reelaborada recientemente (sin variaciones sustanciales) en “Borges in Calvino”, uno de los capítulos del trabajo dedicado por el estudioso italiano a las relaciones de ida y vuelta entre Borges y la cultura italiana (Paoli, 1993: págs. 152-157; 1997: págs. 25-40)².

Parte también de *Lezioni americane* Saúl Yurkievich quien, tras haber examinado con agudeza algunos rasgos comunes a uno y otro escritor, llama la atención acerca de la verdadera naturaleza de la operación calviniana y afirma que, aclarando las razones poéticas de Borges, el italiano expresa indirectamente las suyas (Yurkievich, 1996: pág. 33).

Giuseppe Nava, por su parte, distingue diferentes fases de asimilación presentes en el recorrido literario del italiano, identificando en la década de los 60 el momento de mayor simbiosis entre ambos autores, con una asimilación de temas y

módulos de Borges por parte de Calvino, bajo el signo de una narrativa de inspiración lógico-científica. Simbiosis que decrecería, según Nava, en la producción calviniana de los años 70, en la que predominarían más los elementos estructurales y metanarrativos que los de tipo lógico característicos de Borges. En este itinerario, el discurso del 84 aparecería como un ejercicio de la memoria, una especie de recapitulación en un momento en el que el ejemplo del argentino había dejado de tener “una carga propulsiva” (Nava, 1996: págs. 68-70).

También Martin L. Mclaughlin se remite al análisis calviniano del 84, identificando cuatro puntos de contacto entre ambos escritores (los mismos que señala Calvino como definidores del argentino). Avalando la difusa opinión que ve una cesura brusca en la obra calviniana a partir del año 62/63, Mclaughlin circunscribe la influencia de Borges en el italiano sólo a partir de dicha ruptura, señalando que probablemente “Borges è causa e sintomo di questo cambiamento di gusto” (Mclaughlin, 1996: pág 91). Por otra parte, se identifica en los años 70 el momento en el que el modelo borgeano da los frutos más maduros en la obra de Calvino, precisamente a través del recurso a fórmulas metanarrativas (opinión diametralmente opuesta a la ya citada de Giuseppe Nava)³. Mclaughlin concluye afirmando el carácter discontinuo de la relación de Calvino con la obra de Borges, “non una fulminea conversione sulla strada di Damasco” (ibid, págs. 102-103) sino más bien un proceso gradual coronado, en los años inmediatamente anteriores a la muerte de Calvino, por una asunción en bloque de la poética borgeana cifrada en las formas breves (ibid.).

Más prudente se muestra Pier Luigi Crovetto quien, en un reciente congreso dedicado al escritor italiano, abogaba por una mayor conciencia crítica a la hora de deslindar los diferentes aspectos que acercan y separan a Borges y Calvino y afirmaba que, leyendo la bibliografía específica, se tiene

“l'impressione che le *differenze* tendano a stemperarsi in una sorta di disegno troppo armonico e tondeggianti di corrispondenze e di reciproci apprezzamenti” (Crovetto, 1996)⁴.

Una intuición sin duda muy acertada referida a un fenómeno cuyas causas, a nuestro parecer, han de buscarse en la exclusiva atención crítica recibida por los dos últimos textos en los que Calvino dio una visión de conjunto de la poética borgeana: es decir, el discurso del 84 y las conferencias que constituyen *Lezioni americane*. En otras palabras, el análisis crítico resultante de tal operación corre el riesgo de dar la preferencia a la imagen que el propio Calvino, una vez llegado a la madurez artística, se construyó de su lectura de Borges, movido sobre todo por su afán de perpetuar la propia memoria en virtud de su inclusión en el panteón de los clásicos del siglo XX.

No olvidemos, a este respecto, la ingente labor del Calvino editor, redactor de prefacios e introducciones, incansable sistematizador de corrientes y humores literarios. En última instancia, el autor italiano ajusta siempre cuentas consigo mismo, erigiéndose en “teorizzatore e editore di se stesso” (Ferretti, 1998) incluso cuando se refiere a obras ajenas, utilizadas como pretexto

“per ritrovare i termini, le prospettive, i progetti della propria ricerca, della propria scrittura” (Patrizi, 1993: pág. 126).

Desde este punto de vista, libros de prosa ensayística como *Una pietra sopra* (1980), el póstumo e inconcluso *Lezioni americane* (1988) y, en menor medida, *Collezione di sabbia* (1984) (a los que deberían añadirse sus numerosas intervenciones críticas, en buena parte recogidas en la *opera omnia* mondadoriana), se nos presentan como reelaboraciones *a posteriori* de la propia evolución poética, consecuencias de un consciente trabajo de selección, eliminación y disposición de elementos destinados a crear una imagen determinada de sí mismo y de su recorrido

literario, una autocanonización o “autopromoción” (Benedetti, 1998: 24) cuyas implicaciones el crítico ha de tener siempre bien presentes, siguiendo en ello la recomendación de uno de los más finos intérpretes calvinianos: “non fidarsi delle sue sistemazioni ‘a posteriori’” (Bertone, 1994: pág. 92).

A la luz de esta prudente máxima crítica, la repetida insistencia de Calvino acerca de su carácter de escritor “menor”⁵, ha de ser tamizada analizando y cotejando sus escritos teóricos a lo largo de los años 50-70, una operación que nos permitirá “desenmascarar” la falsa modestia del escritor italiano y captar la filigrana de lo que fue un (legítimo) proyecto constante por su parte: pasar a engrosar las filas del canon literario occidental, junto a los grandes escritores de todas las épocas. Para poder hacerlo, Calvino precisó de maestros ya consagrados, guías de viaje, interactuando con ellos en un campo de atracción y repulsión cambiante, hasta llegar a los definitivos años 80-85, en los que asistimos a dos fenómenos fundamentales: si, por una parte, la rosa de los nombres se va haciendo cada vez más estrecha, por la otra, la relación maestro-alumno va dejando paso de forma casi imperceptible a una camaradería literaria entre pares basada más en afinidades que en influencias. La lectura de la obra borgeana llevada a cabo por Calvino refleja a la perfección todo lo dicho y constituye uno de los cauces fundamentales utilizados por el italiano en lo que denominaremos su labor de “canonización”, recurriendo a un término especialmente debatido entre los estudiosos en los últimos tiempos.

92 93

2.

El origen bíblico de la noción de “canon” se halla relacionado con la gestión del poder. A través de la canonización se suscribe la autoridad de un texto respecto a otros, así como en lo tocante al presente y el futuro en el que reinará como texto capaz de vincular una comunidad de personas⁶. Sin negar los aspectos políticos y sociales de la práctica canonizadora, puestos de relieve en los últimos años por corrientes críticas como el feminismo o el multiculturalismo, es preciso subrayar que los cánones literarios no poseen un carácter tan rígido como dichas corrientes tienden a postular, ya que se transforman más deprisa de lo que parece y están sujetos a cierta precariedad y transitoriedad directamente ligadas a las modas académicas o editoriales del momento (Landow, 1992: pág. 191). Harold Bloom, en abierta polémica con los nuevos derroteros de lo políticamente correcto (el crítico estadounidense habla a este respecto de “Escuela del Resentimiento”), pone el dedo en la llaga cuando afirma el carácter elitista y a la vez abierto de cánones y contracánones, aplicando su teoría de la “angustia de la influencia” a la formación del canon literario. Según Bloom, toda gran obra literaria lee erróneamente y malinterpreta uno o más textos preexistentes, dando cuerpo a un proceso de naturaleza agonística, una lucha entre el genio anterior y el aspirante en la que el premio es la inclusión en el canon y la supervivencia literaria⁷. De este modo, la formación del canon no sería tanto responsabilidad de los críticos, los académicos o los políticos, sino que estaría directamente ligada a los escritores, quienes ac-

túan “tendiendo puentes entre poderosos precursores y poderosos sucesores” (Bloom, 1994: pág. 530).

A partir de semejantes consideraciones, en las próximas páginas trataremos de rastrear la lectura que Italo Calvino llevó a cabo de la obra de Borges, enlazándola con sus propias vicisitudes poéticas. Un itinerario caracterizado, en nuestra opinión, por una progresiva ubicación del argentino en el centro del panteón literario de nuestro tiempo, acompañada a su vez por un intento de autocanonización literaria por parte de Calvino. No olvidemos, en este orden de cosas, la importancia concedida por el escritor italiano durante toda su vida a la lectura y difusión de los clásicos, así como a la sistematización clara y precisa de las obras literarias, bien visible, por ejemplo, en su faceta de editor y en su labor como antólogo para la escuela media y superior⁸.

3.

Será el mismo Calvino quien nos ayude a delimitar con cierta precisión el momento en el que emprenderá la lectura de la obra del argentino. En una entrevista concedida un año antes de su desaparición, el escritor italiano afirma:

“Borges [...] era stato appena pubblicato in Francia. Mi ricordo un numero di ‘Temps Modernes’ in cui c’erano dei racconti di Borges e fu il poeta Sergio Solmi il primo a dire che c’era in giro uno scrittore straordinario che valeva la pena di leggere. Io allora lavoravo presso Einaudi e lo lessi in francese, perché non conoscevo ancora lo spagnolo. Franco Lucentini fu il primo traduttore di Borges” (Calvino, 1984).

Si tenemos en cuenta que la primera traducción francesa en volumen de los relatos de Borges publicada en Francia fue *Fictions*, volumen N°1 de la colección “La Croix du Sud”, aparecido en 1951 por cuenta de la editorial Gallimard, seguido en el 53 por *L’aleph* (Genot, 1969: pág. 160; Vian, 1980: pág. 192; Bernès, 1993: págs. XIV-XVI), y que la traducción italiana de Lucentini vio la luz en 1955, no será arriesgado concluir que el primer contacto de Calvino con la obra de Borges se verificó probablemente entre 1951 y 1954⁹, años de gran importancia en la gestación de la poética calviniana, si bien el autor italiano procederá con posterioridad a eliminar cualquier alusión a tan trabajosos años, como puede deducirse fácilmente de su libro de ensayos *Una pietra sopra* (1980), autobiografía ideal del Calvino maduro cuyo primer texto, el famoso “El midollo del leone”, salta de forma muy significativa hasta el año 1955, cancelando de un plumazo la década 1945-1955, caracterizada en su caso por las lucubraciones teóricas relativas a la función de la literatura y del escritor en el seno de la sociedad y su relación con el resto de las actividades humanas y por el problema del género, tanto desde un punto de vista formal (novela *vs* relato) como modal (realismo *vs* literatura fantástica).

Giorgio Bertone ha estudiado con detenimiento este período de la producción del escritor italiano, viendo en los narradores rusos y franceses del siglo XIX los

modelos clásicos del joven Calvino, fascinado asimismo por la lección literaria y humana de Cesare Pavese y, a través de éste, por la literatura narrativa norteamericana (Bertone, 1994: págs. 3-118). Buen ejemplo de ello es su relación con Ernest Hemingway, considerado por el Calvino de estos años un modelo de narrador práctico, de “escritor artesano”¹⁰, en el que literatura y vida se funden indisolublemente a través de la manualidad y la experiencia vivida. El objetivo del intelectual nuevo, para el joven Calvino, era la construcción de una cultura proletaria que no se basara en un rechazo ahistórico y romántico de la civilización industrial (en la línea del hermetismo y el decadentismo simbolistas y psicologistas anteriores a la 2ª guerra mundial), pero que a su vez no se plegara a los dictados de un realismo socialista reductivo y estéril¹¹. En este proyecto, el escritor se erige en Homero tecnológico capaz de fundir los valores universales de la literatura con los aspectos históricos de la sociedad por medio de la prosa narrativa y, concretamente, novelística.

En efecto, muchas de las cartas de ese periodo, incluidas en esa muestra del epistolario editorial de Calvino que es *I libri degli altri. Lettere 1947-1981*, pueden ser leídas transversalmente como testimonios de las enormes dificultades encontradas por el escritor italiano a la hora de llevar a la práctica su proyecto poético. Una dificultad que alcanza su culmen en 1954 (en el período, no lo olvidemos, de sus primeras lecturas borgeanas), año en el que el escritor italiano abandonará definitivamente ese proyecto que con tanta pertinacia había perseguido en los años anteriores: la elaboración de una epopeya realista que representara la situación del proletariado en el seno de la nueva civilización industrial y urbana. Es significativo a este respecto el ensayo “Hemingway e noi”, publicado en *Il Contemporaneo* en noviembre del 54, una especie de balance conclusivo de la propia poética en los años 45-55, con la consiguiente inversión del juicio reservado al narrador estadounidense, del que se denuncian vicios y límites estilísticos, a la vez que se subraya la distancia respecto a su concepción literaria. A partir de este momento, se irá agudizando en Calvino la conciencia de la crisis del mundo de la Naturaleza y de la Historia, como se puede observar en ensayos tan comentados como “Il midollo del leone” (1955) o “Il mare dell’oggettività” (escrito en 1959 y publicado en 1960). Desde un punto de vista formal, asistimos de forma paralela al abandono definitivo del género novelístico¹², mientras en el aspecto temático pasa a primer plano el sentimiento de la complejidad y del carácter laberíntico de lo real. ¿Hasta qué punto la lectura de Borges puede haber influido en esta idea de una literatura racional del laberinto que intenta superponerse al laberinto caótico del mundo?

Un atisbo de respuesta puede desprenderse de algunos textos no firmados por Calvino pero de atribución casi cierta: nos referimos a algunas presentaciones de las diferentes colecciones de la editorial Einaudi presentes en el *Catalogo generale* editado en 1956¹³. Además de presentar algunas colecciones basadas en los clásicos tradicionales (de Goethe a Conrad o Dickens) o centradas en autores contemporáneos afirmados como Hemingway o Sartre, Calvino reflexiona acerca de algunos nudos centrales de su teorización poética de aquellos años como, por ejemplo “il grande motivo di gelosia [...] degli scrittori contemporanei per i loro colleghi del secolo precedente” (pág. 185), un modo de referirse a la nostalgia y crisis de la novela “di vaste dimensioni” (pág. 63). Así se explica el nacimiento de una colección como “I Gettoni”, surgida en 1951 de “l’esigenza di una collana narrativa esclusivamente ‘sperimentale’” (pág. 53). No por casualidad, el último volumen publicado en dicha colección en aquel año era precisamente *La biblioteca di Babele* (la aludida traducción de *Ficciones* llevada a cabo por Franco Lucentini), comentado de esta forma por Calvino: “L’argentino Borges è forse lo scrittore fantastico piú allucinato e grottesco dopo Kafka” (pág. 74). En el contexto cultural italiano

de aquellos años, la inclusión de un texto narrativo no novelístico y perteneciente a un filón fantástico opuesto al realismo era un acto de valentía intelectual que Calvino no podía afrontar todavía de forma decidida¹⁴, como hemos tratado de demostrar resumiendo la trabajada evolución de su poética, si bien el agotamiento de su vena puramente realista y el fracaso del proyecto de “gran novela” pueden ser ya dados por descontados en 1956, síntomas del inicio de un cambio expresado con claridad en “Il mare dell’oggettività” (1959) y en cuya maduración el magisterio borgeano fue sin duda importante.

En mayo de 1959, algunos meses antes de la redacción del mencionado ensayo, la revista *Nuovi Argomenti* publicó un cuestionario sobre la situación de la novela y otros aspectos de la entonces debatida crisis del género. La respuesta de Calvino a una de las preguntas, relativa a la novela ensayística y a la posible sustitución de Hemingway por Musil, nos sumerge de lleno en lo dicho hasta ahora:

“E’ naturale però che ci sia oggi anche una narrativa che si pone come oggetto le idee, la complessità delle suggestioni culturali contemporanee ecc... Ma a farlo riproducendo delle discussioni di intellettuali su questi argomenti, c’è poco sugo. Il bello è quando il narratore da suggestioni culturali, filosofiche, scientifiche ecc... trae invenzioni di racconto, immagini, atmosfere fantastiche completamente nuove; come nei racconti di Jorge L. Borges, il più grande narratore ‘intellettuale’ contemporaneo” (S I, págs. 1525-1526).

Como puede apreciarse, a las puertas de la nueva década, Borges aparece ya ante Calvino como un modelo canónico de narrativa declaradamente fantástica e intelectual, un género a cuya aceptación por parte del italiano no son ajenos sin duda el proyecto einaudiano *Fiabe italiane* (aparecido en 1956, tras dos años de duro trabajo)¹⁵ y la relectura de un poeta como Ariosto, destinado a convertirse en esos años en el modelo de escritor calviniano encargado de construir un género nuevo sobre los escombros de una épica ya inviable, empeñado en transfigurar en clave irónica e intelectual una realidad magmática y compleja.

En efecto, dos años más tarde, el escritor argentino vuelve a aparecer mencionado como paradigma de un género fantástico-científico y creador de un estilo inconfundible. En una carta dirigida a Primo Levi en noviembre de 1961, Calvino juzga algunos relatos “fantabiológicos” de dicho escritor (en cuya descripción no es difícil adivinar cierta semejanza con la génesis de los relatos cosmicómicos calvinianos), señalando la falta de un timbre exclusivamente personal y aduciendo como modelo de literatura fantástica precisamente al escritor argentino, creador de una cifra estilística y poética (“Naturalmente, ti manca ancora la sicurezza di mano dello scrittore che ha una sua personalità stilistica compiuta; come Borges, che utilizza le suggestioni culturali piú disparate e trasforma ogni invenzione in qualcosa che è esclusivamente suo, quel clima come rarefatto che è come la sigla che rende riconoscibile le opere di ogni grande scrittore”, LDA, pág. 382).

Al año siguiente aparecerá otro de los textos fundamentales del Calvino teorizador, “La sfida al labirinto” (1962), cuyo título alude ya a uno de los principales motivos borgeanos. En dicho ensayo se hace hincapié en las semejanzas existentes entre ciencia y literatura, entendidas como posibilidades gnoseológicas y se sistematizan las diferentes corrientes de vanguardia típicas del siglo. Destaca entre ellas una línea racionalista antipsicologista y ocupada en desafiar el laberinto de la realidad, una línea en la que destaca, cómo no, el nombre de Borges, creador de un “labirinto delle immagini culturali di una cosmogonia piú labirintica ancora” (S I, pág. 121). Es preciso observar cómo a la caracterización intelectual y fantástica de la obra del argentino se añade ahora una explicación del origen del laberinto de lo real, es decir, una imagen global del mundo tanto desde un punto de vista temporal como espacial¹⁶, un proyecto emparentado sin duda con los relatos cosmicómicos

que verán la luz en 1965 pero cuya redacción se remonta en algunos casos hasta el 63. El mismo Calvino hará explícita nuestra hipótesis: en noviembre del 64, la revista *Il Caffè politico e letterario* publicó cuatro de los relatos que aparecerían al año siguiente en volumen, acompañados de una nota autocrítica del autor en la que se trazaba una rápida reseña de posibles antecesores como Leopardi, los comics de Popeye, Beckett, Giordano Bruno, Lewis Carroll, ejemplos de artes figurativas y, en ocasiones, Landolfi, Kant y Borges (RR II, pág. 1322)¹⁷.

Mientras tanto, la evolución poética calviniana sigue su curso y se apresta a entrar en la estación lógico-matemática y combinatoria típica de los años 65-80. A la concepción “intelectual” de la literatura, basada en una transfiguración fantástica de la realidad a partir de las más dispares sugerencias culturales, se le suma una conciencia formal exacerbada en abierta oposición a la interioridad, a la presencia del *self*. En 1967 aparece el ensayo “Tra idee e fantasmi”, una nueva reelaboración de las relaciones entre literatura, filosofía y ciencia que rinde homenaje a la tríada Lewis Carroll, Raymond Queneau, Jorge Luis Borges (“i grandi degustatori di filosofia come stimolo alla immaginazione”, S I, pág. 195): si Carroll había abierto el camino a una nueva relación entre literatura y filosofía, Queneau y Borges pueden ser considerados sin duda los dos autores que más contribuyeron a la gestación del Calvino abstracto, combinatorio y geométrico, cuya poética se resume en dos textos como “Cibernetica e fantasmi (Appunti sulla narrativa come processo combinatorio)” (1967) y “La macchina spasmodica” (1969).

Con los años 70, años de crisis creativa para Italo Calvino, encerrado en un silencio que va desde *Il castello dei destini incrociati* (1973) hasta *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979), parece disminuir el recurso a Borges como paradigma de una poética determinada. Más que en un eventual desinterés, creemos necesario pensar en una asimilación tan profunda que exige una labor más imaginativa que crítica, una aplicación concreta del magisterio borgeano (significativos a este respecto *Il castello...* o *Le città invisibili*, aparecido en 1972). De hecho, las menciones del argentino son bastante numerosas en esta década, si bien cualitativamente distintas de las ya examinadas, pues se reducen en su mayor parte a citas puntuales de la obra borgeana (en general no especificadas) tomadas a modo de ejemplo con la intención de ilustrar algunas afirmaciones del italiano¹⁸. Dicha actitud por parte de Calvino parece reflejar una idea de la obra de Borges como suma erudita, serie de referencias y alusiones múltiples y especulares donde lo importante no es tanto el valor de verdad cuanto las capacidades evocadoras de la imagen, una perspectiva ésta muy borgeana y en absoluto ajena a la gestación de la metanovela *Se una notte...* (1979). Un año antes de la aparición de dicho texto, en una ponencia titulada “I livelli di realtà in letteratura”, leída en un congreso interdisciplinar sobre niveles de realidad, Calvino reflexiona sobre las diferentes instancias narrativas presentes en los textos literarios, aludiendo al *enchâssement* o narración encajada en un marco y citando a Borges y su mención de la mágica y circular noche 602^a de *Las 1001 noches* (S I, págs. 394-395)¹⁹. Si tenemos en cuenta que la estructura marco/narraciones encajadas de *Las 1001 noches* será una de las bases formales de *Se una notte...* y que en dicho libro se recurre en repetidas ocasiones al relato especular (*mise en abyme*), no será difícil concluir que la relectura de la obra borgeana desempeñó un papel no secundario en la resolución de la crisis creativa calviniana de la segunda mitad de los años 70.

Nos referimos concretamente a una noción de literatura como palimpsesto o amasijo de citas en el que la idea de autoría se desvanece, temas todos ellos centrales en la metanovela del 79. El mismo Calvino confirmará lo dicho cuando, en respuesta a una reseña de Angelo Guglielmi a *Se una notte...*, se referirá a Edgar

Allan Poe y a Borges como precursores de la concepción literaria subyacente a uno de los *incipit* incluidos en su novela, “In una rete di linee che si intersecano”, que funciona a modo de *mise en abyme* del texto calviniano (“...un esempio di narrazione che tende a costruirsi come un’operazione logica o una figura geometrica o una partita a scacchi. [...] ...potremmo rintracciare il padre piú illustre di questo modo di raccontare in Poe e il punto d’arrivo piú compiuto e attuale in Borges”, Calvino, 1979: pág. 4)²⁰.

Una combinación (Poe-Borges) destinada al éxito, pues Calvino recurrirá a ella en repetidas ocasiones durante la primera mitad de los años 80 (morirá en 1985), un periodo en el que la poética del italiano seguirá derroteros un poco diferentes, si bien su reflexión teórica se cifrará claramente en el proyecto de recapitular las influencias más significativas en su obra, sistematizadas al hilo de su propia poética, una especie de árbol genealógico o panteón artístico en el que hallar morada y donde la presencia del argentino es constante²¹.

En este periodo, el “borgismo” de Calvino había pasado ya a ser casi un lugar común de la crítica, como demuestran las diferentes entrevistas concedidas por el italiano en esos años. En febrero de 1981, al ser interrogado acerca de la influencia de Borges en su obra, Calvino responde de la siguiente forma:

“Borges è stato per me di un’importanza straordinaria. *La lettura di Borges è servita a mettere in luce delle cose che però erano già nel mio gusto, nella tendenza della mia immaginazione.* Mi lega a Borges l’ammirazione per certi autori inglesi che lui ama, per esempio, per Stevenson, Kipling o Chesterton: *tutte cose che mi piacevano prima di leggere Borges.* Naturalmente, io vengo da tutta un’altra storia, quella di un giovane europeo ch’è stato un po’ figlio della seconda guerra mondiale... e sono partito anche con delle coordinate culturali molto diverse. *Però come Borges io amo in genere gli autori che nel fantastico hanno il gusto della geometria mentale... e cerco di appartenere a questa costellazione*” (Tamponi, 1981; la cursiva es nuestra).

Además de la admisión explícita de la influencia borgeana y de su adscripción a la galaxia de escritores fantástico-geométrico-intelectuales, elementos todos ellos madurados en los años 50-70, nos interesa notar aquí un significativo cambio de actitud: Calvino subraya una comunidad de fondo con el argentino anterior incluso a su lectura y para certificarla acude a una serie de autores clásicos. Implícitamente, el italiano se está poniendo a la altura de todos esos nombres, en un intento de incluirse como último episodio de esa progenie literaria que irá de Stevenson a él mismo, pasando por el escritor bonaerense²².

En la misma línea, destaca la ponencia leída en el congreso sevillano de la UIMP sobre literatura fantástica (celebrado en 1984, con la participación, entre otros, del mismo Borges). En dicho texto, Calvino considera la vena fantástica italiana como un intento fallido, definiendo dicho género a partir de Leopardi y llevando claramente el agua a su molino al darle las características típicas de su propia obra, basada a su vez en tres modelos: Beckett, Borges

(“che mi apre un mondo fantastico di perfetta limpidezza *in cui mi pare d’aver abitato da sempre* ma che non cessa di sorprendermi”; S II, pág. 1680; la cursiva es nuestra) y Kafka²³.

Ese mismo año, en un artículo dedicado al fallecido crítico y escritor italiano Emilio Cecchi, Calvino prosigue su labor de sistematización canonizadora, estableciendo un, cuando menos, inesperado paralelo entre dicho autor y Borges (del que Calvino vuelve a declararse un “fedele”), de nuevo a través de clásicos anglosajones como Stevenson o Conrad que funcionarán a modo de “modelli comuni” de los tres (S I: pág. 1037). De esta forma, la pareja Cecchi-Borges se convierte en la tríada Cecchi-Borges-Calvino, un paso más en el proceso calviniano de definición-dignificación. Por esta vía de alusiones, contraposiciones y deudas, se llegará a una figura única que en sí misma puede funcionar como consecuencia y

punto de partida del género fantástico y, en última instancia, como modelo de los modelos de Calvino.

En 1983, en la introducción a una antología de relatos fantásticos a su cuidado (*Racconti fantastici dell'Ottocento*), Calvino traza un sucinto panorama del género, estableciendo en Hoffmann y Poe, los dos autores más influyentes, un juicio (el referido al escritor americano) que había expresado ya en 1980 en un artículo dedicado a Dino Buzzati, donde se afirmaba que Poe había sido el modelo supremo de su adolescencia y se consideraba la posibilidad de que siguiera siéndolo en ese momento. Cuatro años más tarde, el tono dubitativo de Calvino ha sido sustituido por una total seguridad acerca del papel de Poe en su evolución literaria. En una entrevista concedida en 1984 y construida en torno al tema de la cultura americana, el italiano vuelve a señalar a Edgar Allan Poe como la influencia más importante localizable en su obra. Además, en una operación típicamente calviniana, teje con maestría una delgada tela de araña que relaciona al autor americano con sus otros modelos, volviendo a crear así una genealogía cuyo último lugar cronológico le correspondía implícitamente:

“...oggi se dovessi dire qual è l'autore che mi ha influenzato di più, non solo in ambito americano, ma in senso assoluto, direi che è Edgar Allan Poe, perché è uno scrittore che, nei limiti del racconto, sa fare di tutto. [...] Per questo si possono tracciare delle linee che collegano Poe, per esempio, a Borges, o a Kafka” (S II, pág. 2906).

Así pues, de nuevo un Borges utilizado como piedra de toque para poner de manifiesto en otros autores aspectos importantes a la hora de determinar la filiación de la propia poética.

Llegados a ese punto, los tiempos estaban maduros para dedicar un ensayo a la figura del argentino. El viaje de Borges a Italia en octubre del 84 será el pretexto ideal. En el discurso pronunciado en su honor por Calvino, el más citado por la crítica junto a las conferencias americanas, hallamos una sistematización sintética de los diferentes aspectos del interés calviniano por Borges que hemos intentado rastrear en estas páginas. Como de costumbre, el italiano traza una imagen poética del escritor tratado, relativa a los puntos concomitantes con su propias inquietudes. No en vano, los rasgos subrayados en este caso son la idea de literatura intelectual (cuya gestación en Calvino hemos examinado), la vocación de la escritura breve, la concepción potencial y combinatoria del texto (a decir verdad, más visible en ciertos temas borgeanos que en los aspectos formales de su obra) y la presencia del infinito espacio-temporal. Ahora bien, es preciso subrayar que, al borrar cualquier alusión cronológica al proceso de asimilación de Borges por su parte, Calvino pone de manifiesto una comunidad de intereses y de proyectos literarios de fondo que le permita entrar en la misma constelación de escritores en calidad de par y no de epígono o secuaz, una actitud bien visible también en *Lezioni americane*, verdadero testamento literario del autor del que emerge la figura de un escritor-modelo donde es difícil distinguir a Calvino de su propia idea de Borges (algo especialmente visible, por ejemplo, en el capítulo “Molteplicità”, el más trabajado en su composición y sin duda el de mayor peso literario). De esta forma, el escritor italiano se preparaba a entrar en el nuevo milenio (como reza el subtítulo de su libro póstumo) de la mano de los autores canónicos, facilitando la labor de los críticos y estudiosos posteriores al entregarles un mapa pormenorizado de su propia ubicación en el panteón de los clásicos.

4.

Veinte años después de la muerte de Calvino, es legítimo preguntarse hasta qué punto su ansiada canonización se ha hecho realidad y, de ser así, si la misma se ha producido de la forma deseada por el escritor italiano. Uno de los principales índices del nivel de canonización de un escritor, su presencia en las antologías escolares, puede darnos algunas indicaciones al respecto. Paolo Giovannetti, tras haber examinado la distribución de la obra calviniana en las actuales antologías de la escuela media y superior italiana, hace hincapié en la polarización entre un Calvino neorrealista (años 40-50) y un Calvino postmoderno (el autor de *Palomar* o *Se una notte...*, para entendernos) con una atención preponderante por este último, situación que el autor califica de “deprimente” ya que, a su juicio, deja en segundo lugar valores como la edificación o el diálogo con el gran público, típicos del Calvino más comprometido (Giovannetti, 1993: pág. 68). Más allá de consideraciones ideológicas, dicha operación muestra bien a las claras el éxito de la estrategia calviniana de canonización examinada en estas páginas (y en la que la presencia de Borges no es secundaria), esa labor cosmética de autoconstrucción *a posteriori* que tanto irrita a la crítica comprometida italiana, empeñada en reivindicar los aspectos calvinianos oscurecidos cuando no eliminados por el mismo autor.

Otro indicador del triunfo de semejante estrategia podemos hallarlo, por ejemplo, en el libro de Harold Bloom dedicado precisamente al canon occidental. En dicho volumen, Borges (el Borges narrador y ensayista) recibe un tratamiento de favor, siendo considerado “el fundador primordial de la literatura hispanoamericana” (Bloom, 1994: pág. 476) y uno de los clásicos del siglo XX (que Bloom denomina Edad Caótica). Por otra parte, en uno de los Apéndices el autor lleva a cabo una especie de “profecía cultural” al elaborar una lista dividida por países o áreas geográficas de autores y obras de los últimos cien años destinados según su opinión a sobrevivir con toda probabilidad en el canon occidental. Es significativo constatar que en la parte dedicada a Italia, junto a textos de autores como Montale, Ungaretti, Pirandello o Pavese, aparece también Italo Calvino (el más joven de los incluidos, junto con Antonio Porta) con cuatro de sus obras, a saber: *Il barone rampante* (1959), *Ti con zero* (1967), *Le città invisibili* (1972) y *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979) (Bloom, 1994: pág. 556). En otras palabras, el Calvino canónico esponsorizado durante años por el Calvino teórico, con un predominio de los aspectos fantásticos, cosmogónicos, combinatorios y, añadiríamos nosotros, borgeanos. No por casualidad, en los últimos diez años la pareja Borges-Calvino aparece en numerosas ocasiones en escritos pertenecientes a disciplinas dispares para indicar una concepción literaria representativa de ciertos aspectos de la era posmoderna, deconstructiva y digitalizada²⁴.

Último y sintomático episodio de la eficaz canonización del autor italiano puede considerarse la reciente polémica que se desencadenó entre la crítica italiana con motivo de la publicación del libro de Carla Benedetti dedicado a Pasolini y Calvino como autores paradigmáticos de dos opuestas concepciones de la literatura en el seno de la sociedad (Benedetti, 1998). En una entrevista concedida por la autora al diario *Corriere della sera*, poco antes de la publicación de su ensayo, se trazaba una idea degradante de Calvino precisamente en cuanto autor “canonizzato come classico

ancora in vita” (Fiori, 1998) y se hacía hincapié en la importancia del impulso calviniano en dicha canonización (ideas todas ellas presentes en Benedetti, 1998: 24). El autor italiano aparecía así como una especie de sátrapa de la industria literaria ocupado en “un’autopromozione costante” (Fiori, 1998), un representante de una “letteratura depotenziata” (*ibid.*), basada exclusivamente en el formalismo y la inteligencia, una idea ésta desarrollada en el libro de Benedetti, que opone a un Calvino “autore immagine” un Pasolini “autore in carne e ossa”. A raíz de dicha entrevista, los defensores de la poética combinatoria calviniana (la idea “dominante” de literatura, como la denomina Benedetti) y los nostálgicos de la literatura “tutta anima e cuore” se enzarzaron en una *bagarre* intelectual en la que el libro de Benedetti pasó a un segundo plano en beneficio de un proceso sumario a la idea de literatura “pura” (no en vano, apologistas y detractores del escritor italiano mencionaron a Borges y Queneau, entre otros, como padres espirituales de la poética calviniana)²⁵. Si en el ámbito de tan estéril discusión se salvan sólo algunas intervenciones, cuando menos articuladas (Giovanardi, 1998; Tabucchi, 1998; Asor Rosa, 1998), es significativa la contribución del crítico Angelo Guglielmi quien, aprovechando la polémica, llamó la atención sobre la necesidad de trazar un balance final del siglo literario, una especie de curriculum escolar con aprobados y suspensos (de escritores canónicos o menores, en otras palabras). Guglielmi coloca a Pasolini, Moravia y Pratolini entre los perdedores, situando a Calvino en la rosa de los vencedores (convalidando de esta forma el punto de partida de Carla Benedetti), junto a autores como Carlo Emilio Gadda, Joyce, Faulkner, Kafka y, por supuesto, Jorge Luis Borges (Guglielmi, 1998). Una gloria compartida que, sin duda, hubiera hecho las delicias del propio Calvino, el cual hubiera visto definitivamente coronados los esfuerzos de una empresa canonizadora cuyo perfil hemos intentado describir en estas páginas.

Ediciones y siglas utilizadas

Las citas relativas a la obra de Italo Calvino remiten a las siguientes ediciones:

Saggi (1945-1985), a cargo de Mario Barenghi, Milán, Palomar-Mondadori, 1995, Vol. I (S I), Vol. II (S II).

I libri degli altri. Lettere (1947-1981), edición de Giovanni Tesio, Turín, Einaudi, 1991 (LDA)

Las citas relativas a la obra de Jorge Luis Borges remiten a las siguientes ediciones:

Obras completas. I (1923-1949), Barcelona, Emecé, 1989 (OC I)

Obras completas. II (1952-1972), Barcelona, Emecé, 1989 (OC II)

Obras completas. IV (1975-1988), Barcelona, Emecé, 1996 (OC IV)

¹ El texto apareció parcialmente en el diario *la Repubblica* (16 de octubre de 1984) con el título “I gomitoli di Jorge Luis”. La versión integral apareció en el volumen póstumo *Perché leggere i classici* (Milán, Mondadori, 1991, págs. 292-301). Ahora en S, I, págs. 1292-1300 (por lo que respecta a las siglas referidas a las obras de Calvino y Borges citadas en el presente trabajo, remitimos al lector a la sección bibliográfica conclusiva, concretamente la titulada “Ediciones y siglas utilizadas”).

² Por lo que respecta a la cronología y modalidades de la fortuna literaria de Borges en Italia, nos permitimos hacer alusión a nuestro anterior trabajo (Santos Unamuno, 1996).

³ Un parecer semejante al de McLaughlin lo expresa Marina Polacco, que considera *Se una notte d'inverno un viaggiatore* el libro más borgeano de los escritos por Calvino. La estudiosa italiana cifra la presencia de Borges en 5 rasgos presentes en la citada novela: invención de escritores y países imaginarios, el motivo del escritor atemporal y anónimo, el tema de la copia (la reescritura al estilo de Menard), el motivo de la falsificación y el apócrifo, el tema de la búsqueda de un libro sagrado e infinito, un libro-total y el motivo de la biblioteca (Polacco, 1991: 1007-1019).

⁴ El congreso aludido, que tuvo lugar en San Remo entre el 28 de noviembre y el 1 de diciembre de 1996, llevaba por título "Italo Calvino: a writer for the next millennium". Las actas del mismo no han sido publicadas aún. Agradecemos al profesor Crovetto su disponibilidad a la hora de procurarnos el texto de su ponencia, titulada "Il castello dei destini che si biforcano" (Crovetto, 1996).

⁵ En una carta dirigida al crítico Guido Fink en 1968, como consecuencia de una reseña a *Ti con zero* publicada por éste en la revista *Paragone*, Italo Calvino afirmaba: "Da giovane la mia aspirazione era diventare uno 'scrittore minore'.[...] Ma era già un criterio sbagliato, perché presuppone che esistano dei 'maggiori'" (Calvino, 1985: pág. 8). Nótese la proverbial reticencia e ironía calviniana al negar aparentemente la existencia de un canon literario, desmentida por lo demás con su propia obra y en múltiples ensayos centrados en la lección de los clásicos. Guido Bollati, compañero de fatigas de Calvino en la editorial Einaudi, narra asimismo que en 1970-71 Calvino le dijo, fingiendo bromear: "Sono un minore. E' importante essere un minore" (Bollati, 1993: pág. 2). De nuevo la ironía del italiano, que ya en aquella época iba eligiendo a sus mentores literarios, aplicándose aquello del "dime con quién andas y te diré quién eres".

⁶ BRUNS, G. L., "Canon and Power in the Hebrew Scripture", en Von Hallberg, R. (ed.), *Canons*, Chicago, Chicago University Press, 1984, pág. 67 (citado en Landow, 1992: págs. 183-184).

⁷ Se trata de teorías que Bloom había aplicado hace un cuarto de siglo al fenómeno de la influencia poética, mencionando en dos ocasiones al mismo Borges y su idea de escritor epígono que crea a sus ancestros literarios, expresada en "Kafka y sus precursores" (OC II, págs. 88-90) (Bloom, 1973: 27 y 147).

⁸ Dichos aspectos de la operación literaria calviniana son examinados en las actas del Congreso dedicado a Calvino y el mundo editorial, celebrado en 1990 (Clerici-Falcetto eds., 1993). Por lo que respecta al "clasicismo" de Calvino, es fundamental un texto como "Italiani, vi esorto ai classici", publicado en la revista *L'Espresso* en 1981, en pleno proceso de "autocanonización" (ahora con el título "Perché leggere i classici", en S II, págs. 1816-1824).

⁹ Michel Lafon afirma tajantemente: "Calvino découvre Borges en 1953 et dès lors ne cesse de le lire, de le saluer, de le citer, de le commenter" (Lafon, 1996: pág. 11), sin dar, por lo demás, ulteriores indicaciones respecto a dicha afirmación. Giuseppe Nava conjetura erróneamente que Calvino leyó a Borges gracias a la traducción de Lucentini (Nava,

1996: págs. 67-68). Por lo que respecta a la alusión calviniana a su trabajo en la editorial Einaudi, hay que precisar que Calvino fue contratado regularmente como empleado a partir de enero de 1950, si bien el inicio de su relación con la empresa es anterior y se remonta concretamente a 1945 (Tesio, 1991: p. IX; Bollati, 1993: págs. 4-5; Ferrero, 1993: pág. 178).

¹⁰ La fórmula “scrittore artigiano” fue acuñada por Calvino en un artículo publicado en *L'Unità* de Milán el 4 de noviembre del 47, refiriéndose al narrador estadounidense Sherwood Anderson. En dicho artículo se menciona a Hemingway como pionero de esta corriente (S I, págs. 1283-1285).

¹¹ Significativa a este respecto la intención de Calvino de entrar en la “Gran Polémica” desatada en 1947 en las páginas de *Il Politecnico* de Elio Vittorini a propósito de la relación entre política y cultura. En una carta dirigida a Vittorini y fechada el 12 de diciembre de 1947 Calvino incluyó una nota sobre Hemingway (nunca publicada a causa de la inmediata desaparición de la revista) como ejemplo de nuevo escritor basado en “una *moralità nell'impegno*” y “una *libertà nella responsabilità*” (LDA, pág. 7). Otros textos fundamentales en la enunciación de estas ideas son “Umanesimo e marxismo” (1946), “Laboratorio dell'uomo di Felice Balbo (Marxismo e cattolicesimo)” (1947), “Ingegneri e demolitori” (1948) y “Saremo come Omero” (1948), todos ellos incluidos en S I.

¹² Entre muchos otros ejemplos posibles, hemos seleccionado el siguiente fragmento perteneciente a una carta dirigida el 7 de marzo de 1956 a Valerio Bertini: “...oggi nella letteratura progressista, [...] la pretesa di fare il romanzo è una grossa catena al piede che ci portiamo dentro. [...] Il romanzo è una piaga della letteratura socialista. Guarda come l'esperienza dell'Urss è andata diluita in una miriade di romanzi melensi. I pochi libri che restano saranno quelli che rifiutano la struttura del romanzo. Io voglio proprio fare una crociata per distogliere da questa limitazione la letteratura socialista” (LDA, págs. 178-179).

¹³ *Catalogo generale delle edizioni Einaudi dalla fondazione della casa editrice al 1º gennaio 1956*, Turín, Einaudi, 1956. Luca Baranelli, en su bibliografía relativa a los textos editoriales de Italo Calvino (que incluye contraportadas y otros géneros paratextuales en su mayor parte no firmados), atribuye a éste las presentaciones de las siguientes colecciones: “Narratori stranieri tradotti”, “I coralli”, “Supercoralli”, “I gettoni”, “Narratori contemporanei”, “Nuova Atlantide” y “Piccola biblioteca scientifico-letteraria” (Baranelli, 1993: pág. 289; 1994: págs. 1425-1426).

¹⁴ Buena prueba de ello es la actitud de disculpa y matización típica de Calvino a raíz de las polémicas surgidas al hilo de libros “fantásticos” como *Il visconte dimezzato* (1952) o *Il barone rampante* (1957).

¹⁵ La importancia de dicha experiencia en el recorrido calviniano es analizada por diferentes autores en Frigessi ed. (1988).

¹⁶ Precisamente una de las características que Calvino consideraba necesarias para convertirse en un clásico, como se deduce del punto N° 10 del mencionado “Italiani, vi esorto ai classici” (1981): “*Chiamasi classico un libro che si configura come equivalente dell'universo, al pari degli antichi talismani*” (S II, pág. 1821).

¹⁷ Dicha nota aparecerá reproducida en la contraportada de *Cosmicomiche vecchie e nuove* (publicado un año antes de la muerte de Calvino, en plena fase final canonizadora), que recogerá en un solo volumen todos

los relatos del ciclo cosmicómico, incluyendo los de *Ti con zero* y otros, escritos en los años 70 y 80.

¹⁸ Un ejemplo aislado lo tenemos en 1971, en la introducción al volumen de historias populares de Francesco Lanza, *Mimi siciliani*, Palermo, Esse/Sellerio, VII-XX. Al referirse a la falta de descripciones de la Naturaleza en dichas historias campesinas, Calvino comenta: “Il contadino è tanto immerso nella natura che non ha bisogno di parlarne, così come nel Corano non si parla mai di cammelli (il che prova –crisse una volta Borges– che veramente fu dettato negli accampamenti del deserto)” (S II, 1608). Sin duda, Calvino se refiere al ensayo de Borges “El escritor argentino y la tradición”, incluido en *Discusión* (1932), donde se puede leer: “He encontrado días pasados una curiosa confirmación de que lo verdaderamente nativo suele y puede prescindir del color local; encontré esta confirmación en la *Historia de la declinación y caída del Imperio Romano* de Gibbon. Gibbon observa que en el libro árabe por excelencia, en el *Alcorán*, no hay camellos: yo creo que si hubiera alguna duda sobre la autenticidad del *Alcorán*, bastaría esta ausencia de camellos para probar que es árabe” (OC I, 270).

¹⁹ Son dos las fuentes calvinianas más probables. En “Los traductores de las 1001 noches”, incluido en *Historia de la eternidad* (1936), a propósito de repeticiones con valor poético, Borges se pregunta: “¿No es portentoso que en la noche 602 el rey Shahriar oiga de boca de la reina su propia historia? A imitación del marco general, un cuento suele contener otros cuentos, de extensión no menor: escenas dentro de la escena como en la tragedia de *Hamlet*, elevaciones a potencia del sueño” (OC, I, 413). En el ensayo “Magias parciales del *Quijote*”, incluido en *Otras inquisiciones* (1952), se dedica una página entera a la *mise en abyme*, mencionando el propio *Quijote*, de nuevo el *Hamlet*, el *Ramayana*, y una vez más las 1001 noches: “Es conocida la historia liminar de la serie: el desolado juramento del rey, que cada noche se desposa con una virgen que hace decapitar en el alba, y la resolución de Sharazad, que lo distrae con fábulas, hasta que encima de los dos han girado mil y una noches y ella le muestra su hijo. La necesidad de completar mil y una secciones obligó a los copistas de la obra a interpolaciones de todas clases. Ninguna tan perturbadora como la de la noche DCII, *mágica entre las noches*. En esa noche, el rey oye de boca de la reina su propia historia” (OC II, 46-47). Casi con total seguridad podemos considerar este fragmento como la fuente de Calvino, quien repite las palabras de Borges evidenciadas por nosotros en cursiva cuando define la noche 602^a “mágica tra tutte” (S I, 394).

²⁰ El carácter “borgeano” de *Se una notte...* es refrendado de nuevo por Calvino en el mismo artículo, cuando afirma que la relectura del relato “El acercamiento a Almotásim” le permitió concebir el propio texto (ya concluido) “come quella che avrebbe potuto essere una ricerca del ‘vero romanzo’ e insieme del giusto atteggiamento verso il mondo, dove ogni ‘romanzo’ cominciato e interrotto corrispondeva a una via scartata” (Calvino, 1979: pág. 5). En otro texto de 1980, “Furti ad arte”, referido a la obra gráfica de Tullio Pericoli, Calvino, tras haber trazado un paralelo entre artes figurativas y literatura como actividades basadas en el latrocinio de temas y motivos, confiesa de nuevo su deuda con respecto

a Borges en algunos motivos de *Se una notte...* “robados” al argentino (S II, pág. 1809).

²¹ Muy numerosos los ejemplos. En 1980, en un artículo-recensión de una exposición del Centre Pompidou dedicada a la cartografía, “Il viandante invisibile sulle strade della Terra” (*la Repubblica*, 18 de junio 1980; incluido en el volumen *Collezione di sabbia*, en 1984; ahora en S I, 426-433), se menciona “il racconto di Borges, della carta dell’Impero cinese che coincideva con l’estensione dell’Impero” (S I, 432). En 1981, en un artículo publicado en *la Repubblica* (2-3 de agosto), “Che noia in Paradiso”, se recensionan una de las conferencias borgeanas de *Oral*, concretamente la dedicada a Swedenborg. Calvino resalta la vocación combinatoria de Borges, “la costruzione d’una vita dell’al di là tutta simmetria e concretezza, un modello ordinato in cui tanto i viventi quanto i defunti possano scegliere i loro destini senza mai turbare l’ordine generale” (Calvino, 1981). En una recensión a un libro policíaco de Fruttero & Lucentini (“Se un fantasma corre il Palio”, *la Repubblica*, 13-14 de noviembre de 1983) Calvino habla de una trama metafísica “degnna di Borges” (S I, 1066). En 1984, en un artículo dedicado al libro de Georges Perec, *La vie mode d’emploi*, se menciona a Borges como uno de los clásicos y maestros de Perec cuyas citas aparecen camufladas en el texto (S I, 1397). En 1984, en una recensión a una antología de relatos fantásticos, se menciona “Il pilota cieco” (1907), un relato de Giovanni Papini, “quel Papini giovanile caro a Borges che di lì prese le mosse, tutto esattezza e negatività, così diverso dal Papini che abbiamo conosciuto poi”. Calvino se refiere sin duda al volumen de relatos de Papini elegidos por Borges, perteneciente a la colección “La Biblioteca di Babele” (ver también el prólogo al volumen de Papini incluido en la ‘Biblioteca personal’, en el que aparece “El piloto ciego” junto con otros dos relatos; *Biblioteca personal (prólogos)*, Madrid, Alianza Tres, 43-44; ahora en OC IV, 472-473).

²² Una actitud ésta que Harold Bloom considera típica en los fenómenos de influencia poética: en un momento determinado, el sucesor alaba al precursor por haber sido lo que dicho sucesor es en ese momento (Bloom, 1973: 131).

²³ Recordemos que la pareja Borges-Kafka aparecía ya en la presentación de *La biblioteca di Babele* de la editorial Einaudi (1956), cuando el argentino era todavía un desconocido en Italia y necesitaba padrinos literarios para ser absorbido.

²⁴ Desde diferentes posiciones (favorables, contrarias o neutras), algunos autores han hablado de Borges y Calvino como precursores de una literatura posmoderna e hipertextual que mina algunos presupuestos de la cultura de la imprenta (Varsava, 1990: *passim*; Bolter, 1991: págs. 165-178; Santos Unamuno, 1995: *passim*; Merrell, 1997: pág. 67; De Carli, 1997: págs. 76 y 111).

²⁵ Añadiremos, de pasada, que dicha polémica no hacía sino retomar algunos aspectos de la discusión suscitada en los años 80 por los detractores de un Calvino “excesivamente borgeano” (acerca de esta discusión, véase Paoli, 1997: pág. 40), una imagen creada y gestionada por el mismo autor, como hemos visto.

Bibliografía

- ASOR ROSA, A.: (1998) "Il triangolo dei Narcisi", *la Repubblica*, 21 de enero.
- BARANELLI, L.: (1993) "Italo Calvino e l'editoria. Bibliografia", en Clerici-Falcetto eds., págs. 279-302.
- (1994) "Bibliografia degli scritti di Italo Calvino", en Calvino, Italo, *Romanzi e racconti. Vol. III. Racconti sparsi e altri scritti d'invenzione*, edición de Mario Barenghi y Bruno Falcetto, Milán, Mondadori, págs. 1351-1516.
- BENEDETTI, C.: (1998) *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Milán, Bollati Boringhieri.
- BERNÉS, J. P.: (1993) "Introduction. Portraits et autoportraits", en Borges, J. L., *Œuvres complètes*, edición de J.P.Bernès, París, Gallimard, págs. XIII-XXVIII.
- BERTONE, G.: (1994) *Italo Calvino. Il castello della scrittura*, Turín, Einaudi.
- BLOOM, H.: (1973) *The Anxiety of Influence*, Oxford, Oxford University Press (*L'angoscia dell'influenza. Una teoria della poesia*, Milán, Feltrinelli, 1983).
- (1994) *The Western Canon. The Books and School of the Ages*, Nueva York, Harcourt Brace & Co. (*El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*, Barcelona, Anagrama, 1995).
- BOLLATI, G.: (1993) "Calvino editore", en Clerici-Falcetto eds., págs. 1-19.
- BOLTER, J. D.: (1991) *Writing Space. The Computer, Hypertext and the History of Writing*, Hillsdale-Hove y Londres, Lawrence Erlbaum (*Lo spazio dello scrivere. Computer, ipertesti e storia della scrittura*, Milán, Vita e Pensiero, 1993).
- CALVINO, I.: (1979) "Se una notte d'inverno un narratore", *Alfabeta*, año 1, nº 8, diciembre, págs. 4-5.
- (1981) "Che noia in Paradiso", *la Repubblica*, 2-3 de agosto.
- (1984) "Scrittori esemplari, vi odio tutti", *L'Unità*, 20 de setiembre.
- (1985) "Lettera di uno scrittore 'minore' (con una nota di Guido Fink)", *Paragone*, 428, octubre, págs. 6-9.
- CLERICI, L. Y FALCETTO, B. (eds.), *Calvino & l'editoria*, Milán, Marcos y Marcos.
- CROVETTO, P. L.: (1996) "Il castello dei destini che si biforcano", ponencia leída el 30 de noviembre en el congreso "Italo Calvino: a writer for the next millennium" (versión mecanografiada proporcionada amablemente por el autor. Las actas del congreso serán editadas por el Ayuntamiento de San Remo, a cargo de Giorgio Bertone).
- DE CARLL, L.: (1997) *Internet. Memoria e oblio*, Turín, Bollati Boringhieri.
- FERRERO, E.: (1993) "Edizioni Calvino", en Clerici-Falcetto eds., págs. 177-189.
- FERRETTI, G. C.: (1998) "Ma c'è anche un Calvino nascosto. E più umano", *Corriere della sera*, 10 de enero.
- FIORI, C.: (1998) "Così il mito di Calvino oscurò Pasolini", *Corriere della sera*, 6 de enero.
- FRIGESSI (ed.), D.: (1988) *Inchiesta sulle fate. Italo Calvino e la fiaba*, Bérghamo, Lubrina.
- GENOT, G.: (1969) "Borges", *Il Castoro*, nº 31-32, julio-agosto.

- GIOVANARDI, S.: (1998) "Pasolini-Calvino: zero a zero", *L'Espresso*, 19 de febrero.
- GIOVANNETTI, P.: (1993) "Calvino, la scuola, l'editoria scolastica: l'idillio dimezzato", en Clerici-Falchetto eds., págs. 35-82.
- GUGLIELMI, A.: (1998) "Ma Calvino ha vinto la sfida del '900", *Corriere della sera*, 22 de enero.
- LAFON, M.: (1996) "Borges, Calvino et la littérature", en Sicard-Moreno eds., vol 1, págs. 11-25.
- LANDOW, G. P.: *Hypertext. The Convergente of contemporary Critical Theory and Thechnology*, Baltimore, John Hopkins University Press (*Iper testo. Il futuro della scrittura*, Boloña, Baskerville, 1993).
- MCLAUGHLIN, M. L.: "Borges e Calvino, la letteratura e l'intelletto", en Sicard-Moreno eds., págs. 85-103.
- MERRELL, F.: (1997) "The Writing of Forking Paths. Borges, Calvino and Postmodern Models of Writing", *Variaciones Borges*, 3, págs. 56-68.
- NAVA, G., 1996, "Calvino interprete di Borges", en Sicard-Moreno eds., págs. 67-77.
- PAOLI, R.: (1993) "Borges y Calvino", en *Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura*, nº 142-143, marzo-abril, págs. 151-157.
- (1997) *Borges e gli scrittori italiani*, Nápoles, Liguori.
- PATRIZI, G.: (1993) "Dal testo opaco. Calvino prefatore", en Clerici-Falchetto eds., págs. 121-140.
- POLACCO, M.: (1991) "Se una notte d'inverno un viaggiatore: il testo e i suoi modelli", *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, s. 3, 21, págs. 995-1029.
- SANTOS UNAMUNO, E.: (1995) "Poética de la totalidad y paradigma informático en Jorge Luis Borges e Italo Calvino", *Culture. Annali dell'Istituto di Lingue della Facoltà di Scienze Politiche dell'Università degli Studi di Milano*, Nº 9, págs. 47-88.
- (1996) "Borges en Italia: perfil de una recepción", *Culture*, Nº 10, págs. 155-189.
- SICARD, A. Y MORENO, F. (eds.): (1996) *Borges, Calvino, la literatura*, actas del congreso de Poitiers (31 de mayo-4 de junio de 1994), Madrid, Fundamentos.
- TABUCCHI, A.: (1998) "I cambi di stagione della letteratura", *Corriere della sera*, 15 de enero.
- TAMPONI, M.: (1981) "Con gli strumenti dell'ironia" (Parliamo con Italo Calvino dei suoi libri, dell'impegno letterario, della Germania, del terrorismo), *Avanti!*, 85,39, 15-16 de febrero.
- TESIO, G.: (1991) "Nota al testo", en Calvino, Italo, *I libri degli altri. Lettere (1947-1981)*, edición de Giovanni Tesio, Turín, Einaudi, págs. IX-X.
- VARSAVA, J.: (1990) "The Last Fictions: Calvino's Borgesian Odysseys", en Aizenberg, Edna (ed.), *Borges and His Successors. The Borgesian Impact on Literature and the Arts*, Columbia/Londres, University of Missouri Press.
- VIAN, C.: (1980) *Invito alla lettura di Jorge Luis Borges*, Milán, Mursia.
- YURKIEVICH, S.: (1996) "El cristal y la llama", en Sicard-Moreno eds., págs. 27-40.

Problemáticas de género. Una mirada sobre Eduarda Mansilla, mujer del siglo XIX.

Olga Steimberg de Kaplan
Universidad Nacional de Tucumán

El siglo XIX representó cambios revolucionarios; fue una época en la que la antigua sociedad se hunde para dar paso a otra nueva, con valores diferentes.

110 111

Los grandes maestros europeos de la novela: Balzac, Zola, Dickens, que se han propuesto la observación fiel y crítica de esa sociedad, resguardan la imagen de una mujer sometida al hombre, aunque conquistan nuevos territorios para la pintura femenina: las desclasadas, las prostitutas, las madres solteras. Zola, cuya influencia es decisiva en los años ochenta de la Europa decimonónica, crea, con la protagonista de su novela *Naná*, un mito, un símbolo que ilustra sobre los estragos de la sexualidad vivida fuera del matrimonio y desviada de los fines de procreación; al mismo tiempo expresa la descomposición del Segundo Imperio y el objetivo del varón de dominar la inquietante alienación femenina. La ciencia, por su parte, en Comte, en Renán, busca cómo superar el escándalo de una naturaleza que ha puesto la supervivencia al cuidado de un sexo tan imperfecto como es el de las mujeres.

En cuanto a la literatura femenina, dentro de la construcción que la Modernidad hace de lo femenino, se destaca el rasgo de “pasividad femenina” que, según palabras de Ana María Fernández,

es parte de un imaginario colectivo propio de la Modernidad que instituyó una forma de ser mujer, que se sustenta entre otras cosas, en una trilogía narrativa: el mito de la Mujer igual a Madre, el mito del amor romántico y el de la pasividad erótica de las mujeres¹.

Esos mitos, a su vez, se inscriben en un ordenamiento dicotómico que opone lo público y lo privado, lo político y lo doméstico, y según el cual lo masculino corresponde a lo público y político mientras lo femenino se adscribe a lo doméstico y privado. A estos conceptos se unen los de la *falta* y la *diferencia*, que no sólo refieren a la diferencia sexual sino a la marca de poder del sexo masculino frente a la ausencia de poder del femenino.

En este amplio y complejo panorama, se produce el nacimiento del feminismo y un momento de verdadero cambio en la vida de las mujeres. En Europa, dos acontecimientos marcan el comienzo y el fin de una época: la Revolución Francesa de 1789 y la Primera Guerra de 1914; en Latinoamérica, las sucesivas guerras de Independencia determinaron a su vez transformaciones sociales y culturales cuya consecuencia será la apertura de nuevas posibilidades en la vida de la mujer.

En la novela *Una mujer de fin de siglo*, publicada en 1999, María Rosa Lojo enfoca la figura de Eduarda Mansilla (1838-1892), hija del General Mansilla, hermana del famoso Coronel Lucio Victorio Mansilla y sobrina de Juan Manuel de Rosas. La protagonista, heredera de la belleza majestuosa de su madre, Doña Agustina Rosas, parece destinada por nacimiento a una vida envidiable, protegida de toda incertidumbre. Dotada para la música y la literatura, canta, compone mú-

sica y escribe; es autora de tres novelas: *El médico de San Luis*, *Lucía Miranda*, *Pablo ou la vie dans les Pampes*, de un libro: *Recuerdos de viaje*, de una serie de relatos: *Creaciones*, y colabora en prestigiosos periódicos: *El Plata Ilustrado* y *El Nacional*. En relación a sus escritos, Sarmiento dice:

‘El Nacional’ ha sido favorecido por dos o tres composiciones que llevan al pie el nombre de antemano bien y favorablemente conocido, de una escritora argentina, que se inició con éxito en el romance en Francia, sobre asuntos americanos².

*Una mujer de fin de siglo*³ es una novela biográfica. La biografía constituye un subgénero de la historiografía. Allí donde la historiografía describe una parte de la “gran” historia, la biografía se centra en la unidad más pequeña de esta historia, en la vida de un solo personaje. Su objetivo es reconstruir una identidad, un carácter en desarrollo, a partir de un conjunto de hechos conocidos, concernientes a una persona y a su época, basándose en lo que Roland Barthes ha llamado “la ilusión referencial”, un “efecto” de realidad por el cual “lo real” es una “categoría” de lo real, un nuevo verosímil, que busca hacer de la notación el encuentro entre el objeto y su expresión⁴. En ese sentido, según Michel de Certeau,

pudiera ser que la distinción entre ciencias ‘exactas’ y ciencias ‘humanas’ ya no pasara como una diferencia en la formalización o en el rigor de la verificación; más bien las disciplinas se distinguen según el lugar que otorgan, unas a lo *possible*, otras *al límite*, teniendo en cuenta que el *límite* no es solamente lo que encuentra constantemente delante de sí el trabajo histórico (...); también se relaciona con el hecho de que cada proceso interpretativo tiene que llegar a un modo de comprensión (...) En el discurso histórico, la interrogación sobre lo real vuelve, pues, no sólo con la articulación necesaria entre los posibles y sus limitaciones (...) sino vuelve también bajo la forma del *origen postulado* por el desarrollo de un modo de lo ‘pensable’.⁵

En sus comienzos, la biografía tuvo sobre todo una función ejemplar y didáctica: la vida de los grandes hombres religiosos o políticos contribuía a la educación moral del pueblo. Hasta el siglo XVIII, se encuentra esencialmente ese género tradicional de biografías, fundadas sobre una considerable cantidad de datos históricos. Desde esta época, el género ha evolucionado poco a poco hacia un sentido literario y artístico.

Los comienzos del siglo XX marcan una fase importante en el desarrollo del género. En primer lugar, los biógrafos intentan comprender cada vez mejor la vida interior, los sentimientos y pensamientos de su personaje, y las teorías de Freud en el dominio del psicoanálisis han tenido sin duda influencia en esta evolución. La biografía moderna insiste en la necesidad de la fuerza creadora y artística del biógrafo; si bien el historiógrafo verifica los datos antes de utilizarlos en la reconstrucción de una vida pasada, es consciente de que, describiendo esa vida, está obligado a seleccionar entre los hechos disponibles y a crear seguidamente un cuadro narrativo en el cual estos datos son presentados, relacionados entre sí e interpretados, operaciones que no pueden dejar de ser subjetivas y que, a menudo, están teñidas por la ideología del autor. Pero aún esta biografía moderna, que contiene un aspecto literario considerable, puede distinguirse de la novela, en el sentido de que, mientras el novelista es libre para escribir enteramente un texto ficticio, el historiador buscará respetar estrictamente los hechos, claro que su creatividad y subjetividad pueden provocar alteraciones inevitables. De ahí la ambigüedad genérica, a un tiempo problemática y atractiva en estas obras, que oscila entre la biografía, la novela biográfica, la biografía novelada. A fines del siglo XX, el concepto de “Postmodernidad”, que ha dado lugar a tantas discusiones filosóficas, históricas, literarias, culturales, agrega interés a estas cuestiones. Estudiosos como Seymour Menton han hablado de “novelas postmodernas”, y Hutcheon ha utilizado la de-

nomiación *historiographic metafiction*s, para identificar las ficciones históricas que se ubican en el marco teórico y conceptual de la postmodernidad, tal como ésta concibe la Historia y la historiografía.

La producción que en la Argentina remite al concepto genérico de “novela histórica” es importante y ha despertado especial interés en los teóricos. Sin embargo, persisten dudas y ambigüedades no sólo en relación a una presunta “verdad” histórica, que las diferencia de lo histórico comprobado, sino en cuanto a las distintas ramas de la novela histórica, identificadas por ciertos rasgos comunes, pero diferentes en otros aspectos: la novela testimonial, la novela política, la novela “del dictador”. Incluso existen dudas notorias en el manejo del término. Prueba de ello es la controversia entre Noé Jitrik y Anderson Imbert en relación a la novela *Amalia* de José Mármol, ya que mientras Jitrik la considera novela histórica, Anderson Imbert niega esa clasificación porque la obra remite a una época contemporánea a la del autor. Por su parte, Daniel Balderston en su volumen *The historical novel in Latin America*, considera *El beso de la mujer araña* como novela histórica, lo que alteraría radicalmente los criterios de clasificación del género.

112 113

En el trabajo presente consideramos que *Una mujer de fin de siglo* es una novela biográfica “femenina” o “feminista”, que atiende especialmente a la problemática de la mujer y que muestra a) la preferencia por una figura histórica excéntrica y marginal, b) el énfasis en la subjetividad en la consideración del pasado; c) la conciencia de que todo lo que se conoce de la realidad histórica está dado a través de textos consultados que, a su vez, deben ser interpretados.

Este problema de interpretación no sólo plantea la cuestión epistemológica acerca de *la manera* en que conocemos el pasado, sino además la forma en que la ficción histórica postmodernista incorpora, a través de diferentes estrategias y procedimientos narrativos, los materiales históricos al mundo de la ficción⁶. Mientras en la novela histórica tradicional los elementos históricos incorporados no debían contradecir la documentación consultada, debía existir una coherencia lógica y física con la realidad histórica representada, y la invención debía limitarse a las partes oscuras de la historia, en la ficción histórica postmodernista se violan estas limitaciones contradiciendo el documento oficial, mostrando lo suprimido o alterado, introduciendo anacronías históricas, poniendo énfasis en lo que pudo haber sido y no en lo que fue. Según Mc Hale,

son estrategias propias de la novela histórica revisionista postmoderna (...) revisionista en dos sentidos: revisa el contenido de la historia documentada y revisa o transforma las convenciones y normas de la ficción histórica⁷.

En el prólogo a su novela *El médico de San Luis*, edición 1879, Rafael Pombo escribe aludiendo a la autora, Eduarda Mansilla:

Fue su familia materna la dominante en el país de su nacimiento por un período dilatado, y del apellido sudamericano que de la independencia acá ha resonado más fuertemente en Europa.

Casada con el diplomático Manuel Rafael García, muy joven aún, Eduarda Mansilla de García Aguirre abandona el país para acompañar al marido en sus misiones a EE.UU. y Europa. Es madre de seis hijos y cumple a la perfección el papel de esposa del representante de una lejana y casi desconocida República. Hasta ahí la apariencia. Pero ¿qué hay realmente bajo ese ropaje lujoso y pasivo de una mujer, esposa y madre, en las últimas décadas del siglo XIX?

Ésa parece haber sido la pregunta esencial que se plantea la autora de *Una mujer de fin de siglo*⁸. Y para responderla, nos introduce de lleno en el mundo de esta mujer singular, una de las pioneras en la lucha femenina por alcanzar la categoría de individuo. María Rosa Lojo se incorpora con sus novelas más recientes al

grupo de mujeres escritoras que cultivan la novela histórica con procedimientos originales. Podemos incluso hablar de una corriente de mujeres historiadoras que han escrito monografías sobre figuras olvidadas o que ofrecen nuevas facetas para descubrir; la autora busca revivir, resucitar un pasado, recuperar hechos ya olvidados y, en este caso, reencontrar a la Eduarda Mansilla que fue, desde una óptica actualizada y con una perspectiva subjetiva, femenina, que agrega nuevas experiencias en el camino de liberación femenina, que se incorporan a la narración.

El epígrafe general del libro pone de relieve la idea sustentadora de la novela: atender a la lucha solitaria que libró una mujer de fin del siglo pasado para salir del estado en que veía a sus congéneres,

almas sumergidas en un estado de sonambulismo perpetuo (...) sin tener siquiera la fuerza de protestar contra la torpeza que las encadena (...); estas parias del pensamiento, excluidas de los goces intelectuales (...) Verdaderamente desheredadas, tienen todas las cargas, sin tener los consuelos...

Son palabras extraídas de una de las obras de la biografiada: *Pablo, ou la vie dans les Pampas*, que plantea la problemática nuclear de la novela, eje tanto de la escritura como de la lectura, ya que el receptor se enfrenta *a priori*, a través de estas palabras, con la ideología desarrollada después.

A su vez, los epígrafes de las tres partes en que se divide el texto son paratextos iluminadores. Dos son citas de la propia Eduarda y hablan de libertad personal. El tercero, párrafo extraído de *Visto, oído y recordado*, de su hijo Daniel García Mansilla, revive a la madre desaparecida y menciona sus notables condiciones para el arte.

Incluida en la clasificación genérica de novela histórica y ligada a otras problemáticas literarias, ideológicas y culturales del periodo a que refiere, en este texto parece no interesar tanto la incorporación de la Historia en la ficción, sino la verdad humana y la figura del personaje Eduarda Mansilla, en tanto disparador de una lucha liberadora que continúa aún hoy. Éste es el aspecto que cobra relieve en la novela, estructurada en tres partes, en la que se ponen en juego estrategias narrativas que enriquecen las perspectivas y voces del relato. En la primera parte, fechada en el año 1860, es la propia Eduarda quien narra las experiencias vividas, el romance con el marido, joven y apuesto “secretario de la legación argentina en los Estados Unidos de Norteamérica” (UMFS, 11). Afloran los celos, la desconfianza, la sensación de extranjería, el dolor de la patria lejana, la excitación de conocer nuevas ciudades norteamericanas; la mirada crítica frente a esa sociedad pujante pero todavía simple y convencional, destaca el contacto con Judit M., la misteriosa benefactora que se descubre como Judith Miller, protagonista en actos reivindicatorios de la mujer. El tono intimista nos da la perspectiva clásica del “adentro”⁹, por la que conocemos la realidad psíquica y las oscilaciones del pensamiento de la protagonista.

La personalidad de la joven Eduarda se va definiendo por oposición que se transforma en rebelión: frente a su propia madre lejana, a quien

le bastó la perfecta inmovilidad de su belleza. Nunca entendió los goces o la pasión del movimiento. Y las artes –los libros o la música– no fueron para ella más que adornos en un salón bien puesto (...) Mi madre podía ser ella misma y ser también un ícono y un símbolo. Yo me siento tan sólo mi propia persona indefinible... (UMFS, 13, 14).

Frente al esposo, que mantiene una actitud conservadora respecto de los derechos de la mujer

“En un matrimonio bien avenido también el voto se discute, y el marido bien puede representar a su mujer cuando ejerce su derecho de sufragio...” (UMFS, 25)

Frente a los hombres.

“Los hombres están convencidos de que a nosotras sólo nos interesan los trapos de París y

los sombreros.” (UMFS, 39)

Frente a la sociedad en su conjunto:

“Ya es suficiente audacia que las mujeres escriban. Cuanto más si lo hacen público para que las critiquen impunemente.” (UMFS, 48)

La segunda parte se ubica veinte años después, en 1880. Es ahora la voz de Alice Frinet, huérfana francesa convertida en secretaria de *Madame* Eduarda quien, ya en la madurez de su vida, está de regreso en la Argentina tras dieciocho años de ausencia, alejada del marido y los hijos. Alice concentra una visión intermitente y elíptica de los hechos y de los sentimientos de su protectora.

Personajes que frecuentan la casa: Eduardo Wilde, Carlos Guido Spano, vestigios de la historia pasada, avatares de la publicación de los libros, todo es registrado por esta joven mujer, intuitiva y sensible, en la que se espejan los dolores y deseos, las necesidades y las carencias de la protagonista.

Relaciones familiares, de amistad, costumbres, ámbitos, vida social, acontecimientos políticos, facetas todas de un cuadro que se va componiendo, completando, y en el que el lector es un *voyeur* que llena los resquicios. Alternan los diálogos de personajes, que permiten acceder en forma directa u oblicua a opiniones, datos, críticas, expresiones de humor. Y por sobre todo, el hilo conductor de la vida de Eduarda: el afán por sus libros, el entusiasmo, la desilusión, las incertidumbres de la creación, la oscura necesidad de encontrarse a sí misma, de publicar sus libros en el país natal, aun a costa de enfrentar la calumnia y la soledad. Los diálogos ponen de relieve el valor real de la producción de Eduarda: sus cuentos son los primeros que una autora argentina escribe para niños argentinos; ha publicado en Francia su novela *Pablo ou la vie dans les pampes*, escribe para periódicos de prestigio. Pero también sufre la discriminación. El editor le dice:

“-Usted no es un escritor sino una escritora. (...) -Buena parte del público y de los críticos dudan, todavía hoy, de que las escritoras existan” (UMFS, 127).

Como mujer, la sociedad la acusa:

“-¿Libros? ¿Música? ¿Desde cuándo las mujeres cabales se quiebran la cabeza y se rompen el corazón por esas cosas? ¿Qué hace aquí dando vueltas?” (UMFS, 151)

A la narración y los diálogos, se suma el discurso íntimo del diario de Eduarda, cuyas páginas ayudan a armar las piezas del rompecabezas, a completar la pintura de esa personalidad multifacética y misteriosa.

La mirada del hijo enriquece en la última parte el perfil de la mujer y le presta otra luz: la del amor, capaz de perdonar y comprender la necesidad de cumplir un destino individual, que no se satisface en el ámbito privado, que busca realización total.

Novela feminista, femenina, UMFS abre una puerta ignorada del universo existencial de las mujeres en un mundo de incompreensión y de luchas que hoy se ha superado en parte, aunque no totalmente.

¹ FERNÁNDEZ, A. M., (1993), “La pasividad femenina: una cuestión política”, en *Zona Erógena*, Bs. As., Núm. 16, pág. 21.

² GORRITI, J. M., DUAYEN, C., DE VILLARINO M. y OTRAS, *Las escritoras 1840-1940*, Centro Editor de América Latina, Bs. As., 1993, pág. 47.

³ LOJO, M. R., *Una mujer de fin de siglo*, Editorial Planeta, Buenos

Aires, 1999. Las citas se harán en adelante por esta edición, poniendo las iniciales UMFS y el número de página entre paréntesis.

⁴ Barthes, Roland, "El efecto de realidad" en *Comunicaciones 4, Lo Verosímil*, Editorial Tiempo Contemporáneo, pág. 101.

⁵ de Certeau, Michel, *La Escritura de la Historia*, Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia, México, 1993, pág. 59.

⁶ Pons, María Cristina, *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo XX*, Siglo XXI editores, México, 1996, pág. 24.

⁷ ib. pág. 25.

⁸ Pouillon, Jean, *Tiempo y Novela*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 1970.

Bibliografía

PONS, M. C.: *La novela histórica de fines del siglo XX*, Siglo XXI editores, México, 1996.

HÖRMANN, P. A. H.: *La biographie comme genre littéraire*, Editions Rodopi, Amsterdam, 1996.

DUBY G. Y PERROT M. directores: *Historia de las mujeres. El siglo XIX. La ruptura política y los nuevos modelos sociales*, Taurus Ediciones, Madrid, 1993.

GARRAMUÑO, F.: *Genealogías culturales. Argentina, Brasil y Uruguay en la novela contemporánea (1981-1991)*, Beatriz Viterbo editora, Rosario, 1997.

VIÑAS, D.: *De Sarmiento a Dios. Viajeros argentinos a USA*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1998.

Fragmentos seleccionados del capítulo 3: “Lecturas” del volumen: *La Littérature générale et comparée*. Colin. París. 1994.*

Daniel-Henri Pageaux

Universidad de La Sorbonne. París

Lecturas

...Traducir (tra-ducere) es trasladar un texto de una cultura a otra, de un sistema literario a otro; es introducir al texto en otro contexto. Por eso el traductor es en cierta medida un crítico: su reescritura es un trabajo de interpretación, de reinterpretación, que intenta suscitar los juicios de un público lector sobre la traducción, sobre el texto original y sobre la imagen literaria, estética, incluso moral de la literatura, de la cultura de donde proviene (la “cultura fuente”). De un modo u otro, el texto traducido conserva ciertas huellas extranjeras y tiende a fundirse en la producción literaria del país traductor, en la “cultura meta”, será siempre en mayor o menor medida una literatura importada, un texto introducido en el sistema literario que la recibe. Y en la medida en que esta “literatura traducida” no pueda borrar totalmente su origen extranjero, suscita lecturas que no son sólo de orden estético. Estudiar estas lecturas es tomar conciencia de la naturaleza particular de ciertos contactos literarios.

128 129

Traducir: reflexiones sobre una práctica

Traducir es una actividad muy particular: la lectura de un texto extranjero debe generar un segundo texto, un doble del primero. Una serie de lecturas se convierte en escritura prisionera de imperativos en apariencia inconciliables: por un lado, el respeto por el texto original, por el texto fuente, y por otro un texto creado o más bien recreado. Por recreación (el poeta y crítico brasileño Haroldo de Campos habló de una “transcreación”) se entiende esa rara creación como una oscilación entre esclavitud absoluta (traducción fiel, literal, incluso, yuxtalineal) y libertad de adaptación, de cambio, de alteración. El texto traducido es una especie de utopía, de no-lugar (palabras empleadas ya para calificar a la literatura comparada), ni del todo semejante al texto original, ni totalmente asimilable a un texto directamente escrito en su misma lengua o lengua meta. La actividad traductora transforma un texto meta en una especie de intertexto.

La escritura de una diferencia

La traducción es la expresión lingüística, literaria, de una distancia entre dos culturas, de una diferencia [...] y esta diferencia es la parte creativa, original, en el caso de la traducción. La eterna cuestión de la fidelidad de la traducción es una falsa cuestión (como lo es la de la falsedad de la imagen).

Desde el punto de vista de la lengua fuente, toda traducción puede ser leída como pérdida pero desde el punto de vista de la lengua meta la traducción puede ser interpretada como una nueva lectura que aporta al texto original nuevos sentidos, nuevas dimensiones (conocemos el adagio: *traduttore traditore*). Hay que aceptar que el texto traducido reaparece en el espejo de una lengua, de una cultura extranjera según la feliz imagen de Antoine Berman (*L'Épreuve de l'étranger*, Gallimard, 1984). Pero este espejo, por ser el de una cultura extranjera no puede más que reenviar a una imagen no infiel sino diferente.

Se adivina, por tanto, qué vías particulares tomará la “traductología” entendida según los comparatistas (...) El estudio comparatista partirá de esta noción clave de *écart*, de distancia, de diferencia, e intentará elucidar la naturaleza y la función posible de estas variaciones interliterarias cuya suma constituye lo que se llama traducción. La traducción como trabajo de lectura, de interpretación y de reescritura, como empresa de importación y de naturalización, es el resultado de un conjunto de elecciones de orden lingüístico, estilístico y estético y también ideológico. ¿Por qué estas elecciones? Tal es el único y gran problema.

La traducción literaria

La traducción “comparatista” tiende muy a menudo a ser estudiada como una práctica social, comunicacional. El comparatista considera la traducción como una operación sobre una lengua extranjera, pero también sobre el pensamiento del Otro, sobre su estética y su cultura: perspectivas tanto antropológicas como lingüísticas o literarias. Pero como se trata de literatura, la traducción “literaria” es una operación sobre un lenguaje, sobre el idioma particular de un escritor. En este caso se podría hablar de interpretación en el sentido musical del término: traducir es mantener cierto respeto por otro texto al que es necesario comprender, pero que debe conservar su indestructible originalidad, su alteridad. Tal como dice Roland Barthes en *L'Empire des signes*:

El sueño: conocer una lengua extranjera (extraña) y sin embargo, no comprenderla; percibir en ella la diferencia sin que esta diferencia sea jamás recuperada por la sociabilidad superficial del lenguaje, conocer, refractadas positivamente en una lengua nueva, las imposibilidades de la nuestra: aprender la sistemática de lo inconcebible, deshacer nuestra “realidad” bajo el efecto de otros recortes, de otras sintaxis, descubrir posiciones inauditas del sujeto en la enunciación, desplazar su tipología; en una palabra, descender a lo intraducible.

¿Por qué desembocar en una paradoja? En el caso de la traducción literaria importa seguir el camino hasta los límites de lo comunicable, de lo transmisible. El traductor emprende, siguiendo al escritor que traduce, ese extraño descenso a los infiernos que se llama silencio, lo no-dicho, la ausencia de palabra. Y durante el tiempo que dure su traducción (que es transporte, transferencia), durante el tiempo de su ascenso, el traductor conservará un poco de lo misterioso que es toda escritura.

Ésa es la amplitud del campo de los estudios “comparatistas” sobre la traducción, que va desde los temas históricos, culturales que certifican la presencia y el rol de contactos lingüísticos, singulares intercambios, transferencias lingüísticas, literarias, estéticas, ideológicas (cuestiones de transculturalidad) hasta las realidades poéticas y pasando por toda la gama de las experiencias y realidades culturales que resumen los conceptos de lectura, interpretación y recepción. Recorrido cuya importancia y riqueza dan, todavía hoy, razón a Paul Van Tieghen cuando presentaba el estudio de las traducciones como

lo preliminar indispensable en la mayoría de los trabajos de literatura comparada. (...)

Poética de la traducción

130 131

Antes de todo análisis debemos estar seguros de que el texto original es efectivamente el texto fuente de la traducción. Se puede utilizar un texto secundario, una primera versión traducida que jugará el rol de texto de segunda mano: la investigación bibliográfica y erudita es un punto de partida obligatorio.

Operaciones y manipulaciones textuales

El análisis del trabajo de traducción pasa por la identificación de un cierto número de operaciones, de manipulaciones e intervenciones por parte del traductor, de procedimientos de escritura cuyo conjunto constituye una estética de la traducción que tiende a una cierta autonomía en relación al texto fuente. No se trata solamente de dar cuenta de los errores”, las “anomalías”, las “omisiones”, los pasajes saltados, los “*retranchements*” como se decía en la época clásica, de las “*belles infidèles*” de Perrot d’Ablancourt, ejemplos de versión libre, de párrafos, de reformulaciones, de amplificación más que de reescritura.

Paratextos: de las intervenciones más evidentes del traductor, se destacará el prefacio o el post-prefacio, las notas al pie de página, el glosario al final del texto (especie de diccionario de las dificultades o de las palabras consideradas más difícilmente traducibles, naturalizables), ese conjunto de “paratextos” que encuadra la traducción y cuya importancia, desde el punto de vista de la recepción, no debe minimizarse.

Intraducibles: paralelamente se deberá estar atento a las palabras no traducidas, a las puestas en itálica o entre comillas, a las marcas de manipulación y a los indicios que den cuenta de bloqueos en el proceso de transferencia de una lengua a otra o en la voluntad de señalar al lector vestigios de alteridad.

La distancia entre texto fuente y texto meta: el análisis de la traducción va desde el examen de la unidad más pequeña (lexical) a la más amplia (capítulo o escena) pasando por las medianas (el párrafo que puede variar de uno a otro). Este corte tomará en cuenta las adjunciones y las supresiones y los efectos producidos como procedimiento tendiente a alterar la configuración general del texto fuente y su ritmo, sus principios de distribución (agregados, supresión de títulos, etc.). Se puede plantear la hipótesis de que el conjunto de estos procedimientos se propone acercar, naturalizar al texto de origen, o, por el contrario, distanciarlo, volverlo exótico. Hay en las palabras o los procedimientos elegidos operadores de aproximación o de distanciamiento, de extrañamiento.

Una clasificación posible: el estudio de la estrategia del traductor requiere principios de clasificación, un vocabulario, una taxonomía. Una solución, entre otras, fue propuesta por Henrik Van Gorp al adaptar los principios de la antigua retórica, reexplotada además por la retórica general del grupo Mu, quien distingue la adjunción (*adiectio*), la supresión (*detractio*), la sustitución (*immutatio*), es decir la *supresión-adjunción* y la *permutación (transmutatio)* o cambio del orden y no de la naturaleza de los elementos estudiados. A lo que agregó además la repetición, inspirándose en los trabajos de Julia Kristeva (*Semeiotiké*, Seuil, 1967). La traducción es asimilada a una suerte de texto segundo, de “metatexto”.

Cada operación permite la clasificación de prácticas, de manipulaciones particulares. Así, en la operación de adjunción puede estar comprendido todo tipo de ampliaciones, que van desde el agregado de un *avant propos*, de una advertencia al lector (paratextos) hasta la interpolación de comentarios, de anotaciones (metatextos). La sustitución puede incluir la paráfrasis, la adaptación, la parodia; la supresión implica la reducción de un texto (fragmentos, extractos, abreviaturas, formas frecuentes de traducciones, incluso literaria y que enmarcan los fenómenos de “vulgarización”). Bajo la rúbrica de “permutación” figuran eventuales reconstituciones o montajes. La variante del texto ilustrado, importante para la traducción, es un fenómeno que concierne a la edición o a su comercialización pero es también una forma de adjunción que orienta la lectura y la recepción. Estos procedimientos productores de sentido hacen de la traducción un texto más o menos discontinuo, y sin embargo, un conjunto, un sistema que tiene su lógica. Son verdaderos programadores de lectura y el resultado de elecciones frecuentemente conscientes, deliberadas por parte del traductor.

Traducción y sistema literario: el texto meta, duplicación del texto de origen, cambia el contexto y el público del texto fuente. Es difícil dissociar traducción y recepción. La traducción imprime al texto fuente cambios que el comparatista estudia en particular, como por ejemplo los cambios de género. El estudio de la traducción (comparada al original) lleva a la comparación de dos sistemas literarios. Lo genérico está, a tal punto, ligado a la traducción que hace subsistir y perpetuar el carácter extranjero de ciertos géneros o sub-géneros: la balada alemana, el cuento árabe, la novela española, la novela “al gusto inglés...”. Las modalidades de integración de la literatura traducida interesan a una poética en relación con la historia literaria y con la estética de la recepción.

Análisis comparatistas de la traducción

El análisis del nivel poético permite una gama bastante variada de estudios y de trabajos sobre traducción literaria y sobre estética de la traducción.

- 1) Varias versiones de un mismo texto fuente en la misma lengua meta (perspectiva diacrónica de numerosas traducciones en épocas diferentes del mismo texto fuente).
- 2) Varias traducciones de un mismo texto fuente en una misma época en una sola lengua meta o en varias (perspectiva sincrónica). Se compararán, por lo tanto, las distintas aproximaciones a un mismo texto.
- 3) La especificidad de ciertas traducciones, por ejemplo, la de los textos dramáticos, que llevan a reflexionar tanto sobre la estética dramática como sobre la estética de la traducción. Ciertos aspectos del texto teatral toman en la traducción un relieve particular: la traducción de nombres propios, coloquialidad de los diálogos (lenguaje familiar y convenciones en relación al público), utilización de las didascalias, en fin, variedad de textos fuentes y meta de una misma obra, sin olvidar el trabajo de la puesta en escena (recuperable en video) que es también una traducción.

4) Estudios relacionados directamente con una poética de la traducción y que llevan a reflexionar sobre lo intraducible o los límites de la traducción.

Límites de la traducción: (...) La dificultad mayor de una traducción de Góngora reside en conservar su lógica en la reconstrucción de un lenguaje operado a partir de una destrucción casi total, de una deconstrucción de la sintaxis corriente (la del S.XVII español). Es la creación de una lengua autónoma en la que el significante y el orden sintáctico son portadores de significado. Esta acumulación de tropos, de referencias clásicas, de calcos de la sintaxis latina y sus procedimientos retóricos favoritos, como son las correlaciones, aposiciones, metátesis y sobre todo hipérbatos, es lo que llevó a los críticos a considerar oscuro a Góngora. Es el hipérbaton (inversión) el que produce problemas traductivos y su violencia es atenuada por medio de la reestructuración, de la recomposición de ciertos sintagmas. Por otro lado, un análisis comparado fono-semántico permite apreciar la elección de ciertas palabras (...) y el procedimiento de “bimembración” típico de Góngora: dividir los versos endecasílabos en dos segmentos que repiten la misma estructura gramatical y que permiten establecer entre ellos relaciones de tipo sintáctico, semántico, métrico y fonético. El estudio de estas traducciones lleva a la relectura del original y a profundizar principios de poética, reevaluar la gramática propuesta por el poeta, a reflexionar sobre los grados de “traducibilidad” de un texto porque se mete mano en el trabajo del poeta sobre el significante, la materialidad del signo y las relaciones entre sentido y sonido, ritmo y significado.

132 133

El crítico John E. Jackson (de Yves Bonnefoy por ejemplo), también psicoanalista, analiza las razones por las cuales considera que su propia traducción de Paul Celan es un fracaso. No se trata simplemente de problemas lingüísticos, o más bien éstos demuestran hasta qué punto la lengua es una visión e interpretación del mundo, expresión de las relaciones del hombre con el mundo. El alemán de Celan, judío rumano germanófono, es una lengua que reafirma y polemiza su identidad germánica. John E. Jackson descubre, luego de su traducción, que las palabras que el poeta trabaja componen una lengua a la que quiere dar un status de disidencia:

El status del judío de la post- guerra, en el interior de la misma lengua que buscó su muerte.

Y reconoce:

esa diferencia no llegué a comprenderla.

Se habrá notado la palabra “diferencia” y también cómo la traducción no es la suma de problemas técnicos concernientes a los diferentes componentes de un texto (sintáctico, semántico, prosódico, morfológico, fónico...) sino que evidencian además problemas de orden antropológico e incluso filosófico.

Traducción y teoría literaria

Por teoría se entiende aquí el marco conceptual que permite que el comparatista siga, desde un punto de vista lo más general posible, las diferentes modalidades del proceso de traducción, desde sus aspectos lingüísticos hasta los fenómenos de recepción. La historia de las traducciones en las que notamos el interés por abordar cuestiones poéticas, no debe hacer olvidar otra dimensión histórica posible: el análisis sobre las teorías de la traducción, fuertemente tributarias de las concepciones lingüísticas, estéticas, del momento considerado.

Corpus teórico: tratados poéticos y testimonios

Con las encuestas de Liévain d'Hulst (*La evolución de la poesía en Francia (1780-1830). Introducción a un análisis de las interferencias sistémicas*, Leuven Univ. Press., 1987 y *Cien años de teoría francesa de la traducción: de Batteaux a Littré (1748 - 1847)*, Press. Univ. De Lille, 1993) disponemos de bases sólidas para conocer la evolución de un pensamiento estético y la integración de la traducción al dominio de las bellas letras. Hacia el fin del siglo XVIII aparece una toma de conciencia de la disparidad de los sistemas lingüísticos y culturales y surge un interés por los aspectos técnicos de la traducción, y también, como hemos visto... por la literatura comparada. A partir de ese momento, literatura y traducción aparecen enfocadas en relación a un espíritu nacional o a tradiciones culturales precisas. ¿Dónde se deben buscar puntos teóricos sobre la traducción? En los tratados poéticos, sin olvidar los ensayos, los textos biográficos, los semiteóricos, textos menores que sin embargo evocan la práctica de la traducción y que pueden ser objeto de una teorización por parte del investigador.

Traducción e Intraducible

Si tomamos el aspecto puramente lingüístico, el comparatista puede confrontar la realidad de la traducción en las dimensiones que conoce (históricas, poéticas) con los puntos de vista de ciertos lingüistas (contemporáneos del texto estudiado o incluso actuales, en una suerte de iniciación a reflexiones más generales). Por ejemplo con Georges Mounin, *Los problemas teóricos de la traducción* (Galimard, 1963), se puede reflexionar sobre la "teoría" del "solipsismo lingüístico" y las posiciones extremas de los defensores de la imposibilidad teórica de toda traducción. Después de haber tenido en cuenta las opiniones que defienden la intraducibilidad (de W. Von Humboldt a Maurice Blanchot pasando por Rilke, poeta, traductor escrupuloso pero que piensa no sin razón que "*casi todo lo que nos pasa es inexpresable*"), G. Mounin retoma la teoría de los universales del lenguaje, siguiendo en esto a Joshua Watmough y a A. Martinet. La idea es la siguiente: por más diferentes que sean los aspectos del lenguaje, existen universales "*fundamentales, intrínsecos al lenguaje que reaparecen en todas las lenguas particulares examinadas hasta aquí*"... Habría universales "cosmogónicos", "ecológicos" como el frío, el calor, la lluvia, el viento, la tierra, el cielo, el reino animal, el reino vegetal, etc., y también "biológicos" tales como la alimentación, la bebida, la respiración, el sueño, los excrementos, la temperatura, el sexo y por tanto, universales "anatómicos".

Puede ser interesante y sobre todo útil, confrontar tal posición con la noción de "invariante", ya planteada, o la de "arquetipo" en el sentido que la emplea Gilbert Durand. El estudio comparatista difícilmente pueda utilizar la noción de "universal", la que parece debe aplicarse para comprender hasta qué punto es posible aceptar la noción de intraducible (tratándose de realidades culturales). Una confrontación rápida entre un texto original y el traducido en lenguas aparentemente

vecinas, neolatinas, como el francés y el español, hace visible que la coloratura no sería un universal en el sentido que lo entiende G. Mounin: considérese el cromatismo (castellano, andaluz, “¿gitano?”) de los poemas de Lorca.

Si se pasa del léxico a la sintaxis se percibe que en un poema o un texto literario explota un hecho de lengua, un hecho gramatical para hacer de él un hecho poético. En estas condiciones la lengua de la comunicación, lineal, cambia a una lengua que expresa, que instaura un espacio verbal, sintáctico, sonoro, rítmico del cual importa profundizar su principio de elaboración, los núcleos generadores que el examen de superficie no permite aislar. Se puede pensar, con Aldous Huxley, en las “armónicas” de la escritura, es decir, el conjunto de asociaciones que pueden establecerse a partir de una palabra, de una frase, en el pensamiento de quienes comparten una misma cultura, una misma lengua, lo que nos demostraría que existen “islotes” de resistencia poética, zonas intraducibles en las palabras y en el espacio del texto. Se los estudiará en la medida en que se pueda decir, sin paradojas, que la traducción los marca, los engendra y los anula haciendo de ello su razón de ser.

La traducción ofrece, en fin, para el comparatista, dos perspectivas de reflexión teórica que tocan su propio método. Por una parte la traducción supone, hasta cierto punto, una representación previa de la cultura original y conviene servirse de los elementos que ofrece la imagología para comprender en totalidad la escritura de una traducción. Por otra parte, el traductor asegura a través de su trabajo la continuidad de una obra, las traducciones multiplican los rostros de la obra original y dan a los lectores de la cultura de llegada nuevas posibilidades de lectura, de interpretación. Es este conjunto de lecturas y de interpretaciones producidas, suscitadas por una obra extranjera traducida, que se denomina hoy día, recepción.

134 135

La recepción crítica

La adopción de la palabra “recepción” por los comparatistas es relativamente reciente: se remonta a finales de los años 70. El congreso de AILC, organizado en Innsbruck en 1979 y que incluyó entre sus temas de trabajo la estética de la recepción, es en este aspecto un jalón significativo. Pero fue a finales de los años 60 cuando la crítica alemana (y más particularmente Hans Robert Jauss, medievalista, romanista de formación, profesor en la Universidad de Constance) se vincula con una nueva vía de análisis y de teoría literaria: la estética de la recepción o *Rezeptionsästhetik* (cf.: *Por una estética de la recepción*, Gallimard, 1978).

La estética de la recepción

Esta línea investigativa vino a renovar la historia literaria y a desplazar la reflexión del autor (emisor) hacia el lector y el público (receptor), a pasar de cierta idea de la creación a la de la interpretación, a una hermenéutica de los textos literarios. Los comparatistas que utilizaban desde hacía tiempo las nociones de “emisor”, “receptor” y “transmisor” adoptaron con facilidad todo o parte de las investigaciones alemanas, pero el préstamo ha provocado ciertos malentendidos.

La estética de la recepción quiso ser una tercera vía, una alternativa para la

estética marxista y el formalismo. La primera veía en la literatura un “reflejo” de la realidad social (lucha de clases); la segunda consideraba a la literatura y al texto literario como sistemas cerrados. La estética de la recepción consideró a la literatura como una actividad de comunicación. Desde esta óptica, las obras de arte en general deberían su vida y supervivencia únicamente a la participación de los lectores y los públicos sucesivos. Uno de los mayores aportes de la estética de la recepción fue la noción de “horizonte de expectativa” (*Erwartungshorizont*).

La noción de “horizonte de expectativa”. Se podría definir simplemente esta noción como el sistema de normas y de referencias de un público lector en un momento dado, a partir del cual se efectúa la lectura y la apreciación estética de una obra. Ésta posee también su horizonte de *expectativa* que está constituido por los siguientes elementos:

1) la experiencia que el público tiene del género en que se manifiesta la obra (se trata de confrontar el horizonte de expectativa del público con el que propone la obra: de allí las posibilidades de aceptación entre los dos horizontes, o de rechazo, de escándalo, de incompreensión en caso de disparidades evidentes entre los mismos);

2) la forma y la temática de obras anteriores de la que ella presupone su conocimiento (lo que supone el análisis del valor estético de la obra en relación a cierta tradición establecida por un género, un modelo);

3) el “desvío” entre la lengua y el lenguaje poético utilizado (noción de “desvío” tomada de los formalistas).

El estudio de la “recepción” consiste entonces en examinar las relaciones entre el horizonte de expectativa de la obra y el del público. La obra innovadora intentaría una ruptura en el horizonte de expectativa del público (piénsese en la acogida hecha a Rimbaud, a Proust, a Joyce). La aceptación progresiva de obras innovadoras en sus tiempos, se explica por la evolución del gusto, de los criterios de apreciación de un público (y de una crítica) con respecto a un horizonte de expectativa rechazado antes. La historia literaria puede ser vista como una sucesión de horizontes de expectativa, una serie de desacuerdos, ajustes y reajustes.

El lector “implícito”: la estética de la recepción puso el acento en la importancia de los protocolos de lectura, elemento que concierne a la interpretación (la hermenéutica) y a la recepción en general. Wolfgang Iser (*El acto de lectura*, Bruselas, 1985) precisó mejor la noción de lector, un tanto ambigua en H.R. Jauss (lector real, virtual, diferencias entre lector y público...). Si el horizonte de expectativa de un lector puede reenviar a una cuestión relativamente simple de recepción, el horizonte de expectativa de la obra supone un “lector implícito” (noción introducida por W. Iser) que es una estructura inscripta en el texto y en función de la que se puede estudiar la organización del texto.

De la influencia a la recepción

En el Pichois-Rousseau, como en el Brunel-Pichois-Rousseau¹, la noción de “receptor” está ligada al estudio de las “influencias” y de las “fuentes” (vocabulario que reenvía a los fundamentos de la disciplina). De ahí la doble proposición:

La búsqueda de las influencias lleva de los emisores a los receptores. La de las fuentes, inversamente, remonta la corriente y quizás demanda todavía más tacto y penetración crítica.

Por esto los estudios sobre las influencias han sido presentados como con cierta ventaja sobre los consagrados a las fuentes ¿La razón de tal privilegio? Los elementos analizables (traducciones, adaptaciones) en el primer caso; en el segundo, el peregrinaje hacia las fuentes es “*una aventura en la oscuridad de los posibles*”, que

moviliza sobre todo mecanismos creativos muy delicados para tratar, al parecer más delicados que esa

“búsqueda causal que implica la influencia” y que “constituye uno de los objetivos mayores de la literatura comparada”.

Este “*objetivo principal*” tenía por otra parte un doble rostro que el comparatista Basil Munteano había señalado muy bien ya en 1952 cuando subrayaba:

“Vemos bien la influencia ejercida, pero ignoramos sobre todo la influencia sufrida”.

Y agregaba:

“Ahora bien, nos encontramos con que una influencia sólo se convierte en verdaderamente creadora de valores una vez sufrida”.

Así, con la misma palabra podrían considerarse dos tipos de cuestiones: una que nosotros denominaríamos poética: (la intertext-tualidad) y donde la influencia (presentada también en el manual Pichois-Rousseau) es vista como ese mecanismo sutil y misterioso por medio del cual una obra literaria hace nacer de sí otra obra (que reenviaría a la idea de influencia “sufrida”); la otra cuestión es la que se relaciona con los estudios de “recepción” y correspondería a la influencia “ejercida”, la que es desde siempre, tanto hoy como en 1952, visible y acotable. Como lo destaca Yves Chevrel en el *Précis*:

Los estudios comparatistas de recepción se basan no en las lecturas posibles, sino en las lecturas efectivamente realizadas.

Fue necesario esperar hasta 1989 para que los “Estudios de recepción” entren definitivamente en un manual comparatista. En el de 1983, hay en efecto, a la mitad del capítulo “Fortuna, éxito, influencias, fuentes”, un párrafo destinado a Hans Robert Jauss y a la Escuela de Constanza, pero la totalidad del desarrollo se refiere a la diferencia entre las nociones agrupadas en el título.

El éxito se opone a la fortuna (“*conjunto de testimonios que manifiestan las virtudes vivientes de una obra*”) y sobre todo a la influencia. El éxito es cuantitativo, la influencia es cualitativa, “se aprecia”. La “recepción” hereda esta cuestión, este “dilema” como lo llama Yves Chevrel: ¿cuantitativo o cualitativo? Pero en conjunto, es necesario reconocer que los estudios de recepción se desarrollan en un terreno seguro, reconocido, señalado. Incluyen las problemáticas del éxito (que se toman mayormente de las encuestas factuales, sociológicas, históricas) y de la fortuna, la que debe entenderse como el estudio crítico del amplio abanico de testimonios que la recepción de la obra extranjera (traducida las más de las veces) ha suscitado: una “metaliteratura” a partir de la cual el comparatista va a clasificar, apreciar, comparar las “lecturas”, los diversos modos de recepción y de interpretación. No nos olvidemos que la estética de la traducción tiende hacia un horizonte hermenéutico.

¿Estética o sociología de la recepción?

Las interpretaciones de los textos literarios (y tal vez más particularmente de los textos extranjeros) son a menudo tributarias de opciones políticas, filosóficas, religiosas y no solamente “estéticas”. También es interesante señalar que poco tiempo después del rápido éxito de la estética de la recepción, un romanista de Fribourg en Brisgau, Joseph Jurt, contrapuso de manera justa y eficaz a la estética de la recepción, una “sociología de la recepción” (*Rezeptionssoziologie*).

Partiendo del principio según el cual el problema de la recepción es el de las “*múltiples lecturas que se han realizado de una obra literaria*”, Jurt recuerda que hay dos tipos de análisis posibles: uno de inspiración hermenéutica que se interroga

sobre la pertinencia interpretativa de las lecturas (se trata del proyecto de Jauss en sus últimas formulaciones) y otro que tenderá más a “enumerar todas las lecturas hechas” con el fin de “determinar los condicionamientos socio- históricos en la construcción del sentido”. Hablando del receptor, destaca que no es necesario atenerse a “un concepto abstracto de lector” (otra crítica, también fundada y relacionada con Jauss) sino precisar el status específico de este lector (se habla ahora naturalmente de “lectorat”). Jurt llama particularmente la atención sobre “los factores extratextuales” que interfieren durante el proceso de la recepción y se opone por tanto al aspecto literario o “intra-estético” de la problemática de Jauss. Finalmente, para ilustrar sus ideas, J. Jurt se dedica sobre todo a estudiar la información vertida en la prensa periódica para analizar la recepción de Georges Bermanos, de Gide y de Malraux, en Francia. Fue llevado a clasificar las opiniones de una crítica “enjuiciadora”, según las opiniones políticas en los periódicos estudiados y los criterios de juicio de esta crítica, con tendencias encontradas. J. Jurt tiene razón en destacar el hecho de que el horizonte de expectativa del público no está constituido exclusivamente por normas estéticas. Los criterios de apreciación son también de orden extraliterario. Propone, entonces, un análisis empírico de los procesos de recepción y recuerda que no debería olvidarse que las obras literarias no son, durante su recepción, sólo puntos de cristalización de ideas estéticas, sino también morales, políticas, filosóficas.

La “recepción” comparatista

Estas críticas constructivas responden, a su manera, a las viejas obsesiones de René Wellek sobre la no-especificidad de un estudio de las influencias: según él mismo no habría diferencia metodológica entre un estudio sobre la recepción de Shakespeare en el S. XVIII realizado en Francia y uno realizado en Inglaterra. Pero es necesario convencerse de que existe una lectura y una recepción particular para una obra extranjera.

Especificidad de la dimensión extranjera. En este caso son las nociones fundamentales de “desvío” y de “diferencia” las que hay que tener en cuenta. La traducción de una obra extranjera crea “otro” texto. Su lectura (primera recepción) por y en la cultura receptora se convierte, en relación a la cultura fuente, en una lectura heteroespacial (cambio de espacio cultural) y heterotemporal (nuevo tiempo de lectura, nuevas condiciones de recepción y de interpretación). Su lectura se hace en función de nuevos centros de interés, con otros sistemas de referencias (cambio de los parámetros de lectura que afectan la estética del texto y el imaginario que él mismo vehicula). En cuanto a la recepción de la obra extranjera (traducida) ésta no puede ser dissociada del análisis de las representaciones y de las imágenes que la cultura receptora (la que traduce, lee e interpreta) hace de la cultura fuente (observada, traducida, recibida). Ésta es una de las especificidades de la recepción de las obras extranjeras: los discursos críticos que la acompañan son, hasta cierto punto, representaciones (imágenes, juicios) parciales de la cultura ajena. Se deberá recurrir al viejo pero siempre ejemplar estudio de Claude Pichois (*La imagen de Jean-Paul Richter en las cartas francesas*, Corti, 1963) para comprender el fenómeno de “resistencia”, noción utilizada desde 1901 por F. Baldensperger en relación a *Werther*. Se podrían también leer las páginas a veces críticas pero siempre estimulantes de Henri Meschonnie sobre la recepción de la poesía alemana en Francia a partir de un principio eminentemente comparatista: “*Dime qué Alemania frecuentas, te diré quién eres*” (cf. *La rima y la vida*. Verdier, 1989).

Aspectos de la recepción crítica. La contribución que Yves Chevrel hizo en el *Précis* fue partir de la famosa fórmula “X y Y” para definir las investigaciones que se

realizan para “*seguir las huellas de una obra o de un escritor fuera de sus fronteras*”. Chevrel distingue cuatro grandes categorías:

- 1) Una primera categoría que él juzga de tipo “neutro”: X en (el país) Y; conocimiento de X por Y, presencia de X en Y, acogida de X por Y.
- 2) Una segunda categoría que hace visible la acción de X: fortuna, éxito, reputación, radiación, difusión, impacto y por supuesto influencia.
- 3) Una tercera categoría que considera los aspectos y modalidades de reproducción de X: mirada, imagen, reflejo, espejo (reflejo de X en el espejo del país Y), eco, resonancia, repercusión, zumbido, refracciones, mutación (es).
- 4) Una categoría centrada en la actitud de Y: reacción, opinión, lectura, crítica, orientación (las orientaciones extranjeras de Y).

No sin razón, Y. Chevrel destacó la importancia de ciertos campos semánticos (el acústico, los fluidos corporales), pero omite curiosamente el campo semántico de lo óptico cuya importancia no debe minimizarse (mirada, imagen, reflejo, espejo, refracción y, por supuesto, lectura).

138 139

Estudios de casos

Si pasamos del pequeño vocabulario nocional al estudio de casos, se puede ver una impresionante serie de concretizaciones que, sin embargo, podrían ser clasificadas según algunas simples taxonomías.

Un individuo, una obra. Un individuo determinado, receptor de una obra determinada; o el escritor, el crítico X como lector de la obra Y. Éstos son, a menudo, estudios breves pero es necesario reconocer que no hay ni en literatura ni en la historia de la cultura individuos aislados. Lo demuestra Y. Chevrel a través del caso del escritor alemán Fontane, lector de Zola. Un caso como éste de estudio de recepción se funda sobre la hipótesis siguiente: el caso estudiado no completa su sentido más que en relación a una serie de otros casos del mismo tipo que son además elementos constitutivos del conjunto del sistema cultural alemán de la época. ¿En qué consiste el estudio? En el relevamiento, lo más exhaustivo posible de las referencias hechas por Fontane a Zola, clasificación (declaraciones privadas/públicas, en los ensayos críticos, en las obras de ficción, por las menciones directas/indirectas, etc.), formulación de una amplia gama de cuestiones, entre las cuales una es capital: ¿qué es lo que orienta el conocimiento que Fontane tiene de la obra de Zola? Diversas respuestas fueron dadas a esta pregunta: al principio el entusiasmo de los hijos de Fontane hacia un autor que él, el novelista, conocía poco; la lectura de un artículo de violenta crítica contra Zola; luego, tres años más tarde la decisión de Fontane de leer “realmente” a Zola. Surge la cuestión de la elección de los títulos; después tuvo que “confrontar” sus lecturas con las que hicieron sus compatriotas por aquella época. Concluye: “*una información con lagunas*”, de segunda mano, cuando la crítica, en general, insiste sobre la gran simpatía del novelista alemán hacia Zola y el naturalismo. Se habrá notado el trabajo comparatista a dos puntas: primero un escritor alemán enfrentado a un escritor francés; luego la necesaria “confrontación” del escritor alemán con otros escritores de su misma nacionalidad. A la expansión que complica la investigación se agrega una que lleva hacia la literatura y la cultura receptora.

Un área cultural, una obra. La fórmula es: “*un país X frente a un escritor Y*”. Y Chevrel destaca la tendencia actual de la búsqueda: no más X (francés) en el país Y, sino “*Francia ante el escritor extranjero Y*”, lo lleva a considerar que se trata de una variante de “*El extranjero visto desde Francia*” (fórmula que sirvió para definir al comienzo los estudios de Imagología) y también de un estudio “*sobre la influencia*

de una obra en un ambiente cultural dado”, lo que lleva a poner el acento sobre la variedad de los “reflejos” (otra palabra pedida a la óptica, notémoslo). Se cita el ejemplar estudio de Alain Montandon, *La Reception de Laurence Sterne en Allemagne* (Clermont-Ferrand, Presses Univ., 1986).

Varias áreas culturales, una obra. El estudio de Claude De Grève Gorokhoff sobre un caso de “recepción comparada”: “*Gógol en Rusia y en Francia*”(1984) se considera el más innovador y complejo. Citamos a CI. De Grève:

Un estudio similar pareciera que podría finalmente dar cuenta de las divergencias pero también de las convergencias culturales entre dos países, desde un punto de vista internacional e incluso antropológico, atendiendo a las armonías individuales en las evaluaciones y sobre todo en las interpretaciones (...) La confrontación entre dos receptores o más invita pues en última instancia a tener en cuenta no solamente lo que es contingente y permanente, nacional e internacional, sino además lo que se refiere a los receptores y de sus reescrituras y lo que concierne a las propiedades estéticas de una obra (...)

Un receptor, muchas obras. Ejemplo elegido: “La recepción del teatro escandinavo en Francia”. El receptor puede ser un individuo particular, una cultura, un conjunto de culturas. En realidad, la mayor parte de las obras tiende más a la multiplicación en el interior de un conjunto: “*El expresionismo alemán y su recepción en Francia*”. En este caso, Y. Chevrel nota generalizaciones todavía más amplias. Éstas llevan o bien hacia estudios de imágenes que incluyen la literatura en su estudio del conocimiento y la representación de una cultura de origen (mirada) por una cultura receptora (mirante), o bien a los estudios de la historia de las ideas (la literatura francesa y el pensamiento hindú, por ejemplo).

Si bien es teóricamente posible incrementar la extensión geográfica, Y. Chevrel acota que es necesario limitar los términos de la investigación en el espacio y en el tiempo y no olvidar la finalidad de un estudio de la recepción: no “*amontonar los documentos sino ponerlos en relación, en función de lo que se quiere estudiar*”. De este modo es reencontrado, junto con la “puesta en relación”, el principio central de la problemática comparatista.

Por otro lado, la idea de una “historia de la recepción” entra en competencia con una “estética de la recepción”. Ésta es

inseparable de una perspectiva fenómeno-lógica en la cual el acento está puesto sobre el objeto artístico y sus capacidades para producir un goce estético;
la otra

hace jugar la duración y coloca el acento sobre los receptores del sistema cultural.

La cuestión del impacto del texto extranjero en un contexto dado permanece como prioridad. Pero, ¿cómo conducir bien esta historia de los contactos y de los efectos del texto extranjero, el cual casi siempre es traducido?

Recorridos de una investigación

Se pueden distinguir tres momentos: el de las traducciones; luego el de las ediciones y difusión de lo impreso, en general, la acción de los mediadores; y finalmente el estudio de los discursos críticos que lo acompañan. Un problema, teniendo en cuenta la vastedad de las investigaciones, es la recolección completa de los materiales diseminados en periódicos, revistas para elaborar una suerte de *press-book* o dossier de impresión como es habitual en los editores. Esta búsqueda supone un trabajo en equipo y el tratamiento informático de los datos. Sería deseable organizar programas por países o por cortes cronológicos (centrar el interés en investigaciones am-

pliamente sincrónicas a fin de multiplicar las comparaciones horizontales y hacer más sistemáticos los análisis). Investigación, hemos afirmado, pero es seguro que un dossier detallado puede ser además objeto de un trabajo pedagógico, también en este caso, grupal.

Queda, por último, el aprovechamiento del dossier, del corpus de textos críticos. ¿Es posible una tipología? La sociología de la recepción puede darnos respuestas, más políticas o sociales que literarias o estéticas. Pero es necesario elaborar una pragmática de la lectura de estos textos críticos y una especie de poética del discurso crítico sobre lo extranjero.

Recepción y discurso crítico

Desglosemos algunos ejes de lectura para las comparaciones.

La expresión de la distancia. Ésta puede ser denunciada, por el contrario, completada por el crítico, marcada o no entre el texto traducido que es “presentado” y el público al que el crítico se dirige. Ya se ha visto este problema a propósito de la traducción. La distancia puede ser de orden ideológico (juicio sobre el escritor y también sobre su país, su continente), de orden estético (estilo desconocido, escritura novedosa, bien, mal escrito/ traducido). Puede también expresarse en el plano de lo imaginario (un artículo que señale una obra de temática no habitual, una psicología de los personajes sin parámetros comparativos con elementos de la cultura receptora, etc).

Criterios estéticos y extraliterarios. Como lo subraya Y. Chevrel, hablar de una obra extranjera (supone) una decisión, un esfuerzo que escapa de uno mismo. Es porque pueden intervenir los resultados de análisis que para la sociología de la recepción y para la imagología dependen de la cultura de origen de la cual proviene el texto traducido y criticado.

Organización interna del discurso crítico. ¿Cómo avanza el discurso? ¿Cuál es la parte de resumen, de paráfrasis, de presentación biográfica del autor (conocido para la cultura “observada” y todavía desconocido para la cultura “observante”); de discurso sobre el país extranjero más que sobre la obra (el contexto interesa más que el texto); la parte que vulgariza, naturaliza al escritor (utilización de comparaciones, de paralelismos sobre el escritor: el Balzac de Islandia (...) el Víctor Hugo de Corea), a la obra (acercamientos –la palabra es significativa– en relación con otras obras de la cultura receptora)?

Retórica. Se podría continuar con el relevamiento de los clichés, los topos que rigen la lógica del discurso y los juicios sobre lo extranjero. Agreguemos la identificación en los escritos examinados, de los silencios, y por lo tanto, de lo ignorado, de los rechazos, de los olvidos, de los desprecios. Aquí también un silencio puede ser elocuente, revelar una estrategia de no recepción que sería necesario explicar.

Evaluación de los paratextos. Existen paralelamente a los discursos críticos, otros elementos y prácticas culturales a tener en cuenta para tener una visión más o menos global del fenómeno de la recepción: las conversaciones, las entrevistas otorgadas por el escritor que suponen muy a menudo una reescritura por parte del periodista y un juego entre el escritor y el periodista (lugares comunes enhebrados, sustracciones, deslizamientos más o menos voluntarios...), la importancia de la imagen (fotos del escritor que favorecen la elaboración de una imagen mítica), el rol de los medios en función de la divulgación de las obras, de los valores, de las recompensas, lo atinente a la vida pública del escritor, el rol de ciertas biografías, de las cartas inéditas, de revelación de manuscritos, la existencia de correo de lectores (se recordará la entrada en escena de este fenómeno en relación con Jean-Jacques

Rousseau y la *Nouvelle Héloïse*). ¿Qué hacer con las doce mil cartas de admiradoras recibidas por Balzac? (Cf. José Luis Díaz, *Escribir al escritor*, Revue Textuel, 1994). ¿Y qué pensar de la intervención del conjunto de los receptores en la evolución de la trama de una telenovela? Tantas cuestiones que, entre la aparente futilidad y la molesta sociología literaria, pueden encontrar su justo lugar en una historia de la recepción que sirva a la historia de la vida literaria.

Estética de la recepción y crítica literaria

No sería un error afirmar con Yves Chevrel que el lector se convierte en el “verdadero héroe de la investigación literaria”. La estética de la recepción promete al lector un lugar dominante y con él, otras ideas que hicieron su camino en la crítica literaria: el abandono de una concepción fija del texto, la concepción dialógica de la literatura por la interacción texto-lector, la necesidad de lecturas plurales que llegan para algunos hasta la idea de la indeterminación, del inacabamiento de la obra literaria a la espera de sus lectores.

El éxito de los estudios sobre la recepción es innegable (lo certifica el éxito de la revista *Obras y Críticas*, ed. Jean-Michel Place). Por otra parte impactó tanto en los estudios comparatistas como en los estudios llevados a cabo por los lingüistas sobre las literaturas extranjeras y por los especialistas en lengua y literatura francesa que desarrollaron una suerte de comparatismo “interior” (lecturas de X, miradas sobre una obra). Parece que la razón esencial de este éxito es bastante simple: todos los que habían señalado algunas reservas a la luz de un formalismo (que algunas veces fue utilizado como un arma contra la historia literaria, contra los estudios temáticos) o de un cierto estructuralismo a lo occidental (fuertemente ahistórico), o de cierta sociología doctrinal, adoptaron la problemática de la recepción que les ha permitido realizar una historia literaria y un análisis literario que no estaban recordados por realidades culturales y sociales.

Hay que reconocer, sin embargo, que los estudios de recepción, por la amplitud de la documentación, por sus investigaciones minuciosas, por la sabia dosificación entre lo cuantitativo y lo cualitativo, con fuerte atracción hacia lo primero, irrefutable y tranquilizador, puede a veces dar la impresión de restaurar un cierto gusto por los estudios de “relaciones de hecho” en los estudios “literarios”. Contribuyen, en todo caso, después de otras tentativas, a desestabilizar al autor y más aún a la dupla “hombre y obra” que fue (¿es necesario recordarlo?) interpuesta por Racine en el corazón de la querrela entre la vieja y la nueva crítica. Y también mantener en secreto las cuestiones complejas que conciernen a la creación, palabra que termina, para algunos, por estar contaminada de “idealismo”.

Con la “recepción”, son muchas nuevas “lecturas” las que se proponen a la reflexión crítica.

* Traducción a cargo de Dina San Emeterio y la colaboración de Noelia Vázquez. Supervisión final: Graciela Brengio.

¹ Manuales clásicos de literatura comparada: Brunel, P; Pochois, Cl; Rousseau, A.M: *Qu'est - ce que la littérature comparée?* Ed. Armand Colin, Paris, 1983 / Brunel, P; Chevrel, Y y otros: *Précis de littérature comparée*, Presses Univ. de France, Paris, 1989.

Lugar y función de la literatura comparada en los procesos de integración cultural.

Tania Franco Carvalhal * (UFRGS)
Universidad de Porto Alegre. Brasil

A pesar de que el título de mi exposición sea bastante formal, recuperando de cierto modo dos elementos clásicos de una definición –el lugar y la función–, comienzo por el relato de una experiencia reciente en la cual juzgo que una primera respuesta a lo indagado aquí pueda encaminarse hacia consideraciones de orden teórica.

142 143

El 9 de marzo de 1998, en el Coloquio sobre “La literatura brasileña en Francia: lectura, enseñanza, investigación”¹ realizado en la Sorbonne (Paris IV), relaté datos y estrategias pedagógicas que adopté, en 1993, como profesora-adjunta de Literatura Comparada en aquella Universidad. Las ideas expuestas sobre cómo examinar contrastivamente temas y aspectos de las relaciones interculturales entre Francia y Brasil tuvieron buena receptividad. Vale la pena intentar reconstruir algunos de esos datos.

Mis seminarios de “Literatura comparada a partir de una perspectiva latinoamericana” se caracterizaron por ser una práctica comparativa que consistía en leer de forma contrastiva textos de varios autores latinoamericanos, identificando siempre las convergencias entre sus pensamientos y las particularidades que cada uno expresaba como escritor oriundo de contextos culturales diferentes.

Así, intenté comparar ideas de los brasileños Machado de Assis y Mario de Andrade con las del argentino J.L. Borges y las del mejicano Carlos Fuentes o, en otro momento, establecí relaciones entre las obras del brasileño Haroldo de Campos y del mejicano Octavio Paz. Encaminé, además, estudios de traducciones como instrumento indispensable para la escritura de la historia literaria, pues se sabe que el análisis de las traducciones permite que en ellas se acompañe el proceso evolutivo de las formas, de los géneros, del gusto, por la penetración tardía o rápida de las ideas, de los estilos y de las actitudes críticas ajenas. También, en la perspectiva que aquí nos ocupa, como estrategia y lugar de las mediaciones interliterarias e interculturales, la traducción es recurso esencial de las relaciones con el Otro.

En un conjunto así organizado, la Literatura Comparada funcionó como una especie de puente, de instrumento de enlace entre continentes. La aproximación de literaturas y culturas de contextos diversos permite identificar no sólo los elementos comunes que los unen sino también las diferencias que los separa. Esto es porque la comparación, como se sabe, es un recurso de análisis que aproxima sin confundir y contrasta sin excluir. Por lo tanto, si comparar permite distinguir lo que es diferente también favorece el conocimiento de las bases comunes, es decir, permite el descubrimiento de la existencia de lazos y raíces, de un *ethos* cultural, que funda una comunidad. Simultáneamente, destacando lo contextual, o sea, lo que hace vehicular las culturas a través de las literaturas, se pone en evidencia la

alteridad, o en otras palabras, la marca de la diversidad. De este modo, el lugar desde el que se habla, asociado al lugar propio de esa cultura, se convierte, una vez más, en categoría distintiva que orienta el procedimiento comparativo. Al mismo tiempo, colocando el acento en la actividad de aquel que recibe una determinada literatura más que en el objeto recibido, se logra determinar la situación histórica de la obra en los procesos de asimilación y de intercambio en que se efectúan. Así el estudio resulta de una asociación de datos históricos con aspectos culturales y del examen de esas relaciones bajo varios ángulos y con recursos de diferentes disciplinas. Es decir, la investigación interdisciplinar se articula con la investigación histórica y la investigación comparada. Esta última, al estimular el estudio del eje sincrónico, complementa el anterior (lo histórico) y favorece la orientación diacrónica.

Esa experiencia me enseñó muchas cosas, entre ellas, la de comprobar que son correctas ciertas hipótesis con las que hemos trabajado, o sea, el hecho de que las literaturas latinoamericanas tienen puntos en común por haber adoptado las mismas fuentes sugestivas europeas a lo largo de su formación. Eso nos llevó naturalmente a la identificación de esas fuentes y a su relectura, introduciéndolas en la red de relaciones que se estaban constituyendo. En el desarrollo crítico-comparativo se afirmaban, entonces, por lo menos tres orientaciones simultáneas y complementarias: la de la perspectiva externa (de las relaciones de las obras o movimientos con sus fuentes sugestivas exteriores, es decir, de lo propio con lo ajeno), la de la perspectiva interna (de las relaciones internas de una misma literatura/cultura) y la perspectiva fronteriza (de las relaciones con las literaturas/culturas próximas o de zonas de contacto).

La similitud de trazos encontrada se originaría, pues, en muchos casos, en el proceso de “ojeada cultural”, expresión con que el crítico brasileño Roberto Schwarz designó al movimiento de desvío de la mirada latinoamericana para Europa en detrimento del conocimiento de la cultura local y próximas. Ese desvío caracterizaría, por un lado la alineación; por otro, el desinterés por aquello que estaba próximo y parecía semejante.

Sin embargo, algunos puntos de convergencia tienen su origen en otras causas comunes, es decir, en el hecho de que ciertas condiciones culturales similares provocan manifestaciones idénticas. Es el caso, por ejemplo, de escritores como los brasileños Machado de Assis y Mario de Andrade y el argentino J.L. Borges, ocupados en contraponer un nacionalismo que sería innato y natural, inherente a la obra de cada escritor, a un nacionalismo de impostación, que resultaría de algo buscado intencionalmente y recubierto de “color local”².

En verdad, todos ellos intentaron redimensionar un concepto –el de nación– y comprobar, en una concepción bastante moderna y avanzada para su tiempo, que el mismo era una construcción a veces circunstancial movida por intereses diversos y cambiantes (lo que justificaría, por ejemplo, el exceso de ‘color local’ en las etapas iniciales y afirmativas de una literatura) y que el sentimiento de “pertenencia” a determinado lugar acompaña el hombre y lo define en sus momentos de actuación.

Fue, por lo tanto, bajo el aspecto de la producción o de la recepción de las obras que la práctica comparativa recuperaba una extensa red de relaciones, que estaba en la base del conjunto de analogías y diferencias, posibilitando, también, una ampliación de los campos de actuación. En el todo así formado, elementos como memoria e inventiva ganan pertinencia.

La actividad de la enseñanza en la Sorbonne introduciendo una perspectiva no europea de la práctica comparativa, legitimó lo que Pierre Brunel y Yves Chevrel, en la “Introducción” de su obra *Précis de Littérature Comparée* (1989), llaman de l’impulsion originelle de la démarche comparatiste, sa raison d’être, sa méthodologie:

l'ouverture à l'autre, à celui qui n'écrit pas comme nous, qui ne pense pas comme nous – qui est lui-même, dans sa différence et son originalité³.

Tales términos –“la apertura para con el otro, para con aquel que no escribe como nosotros ni piensa como nosotros, que es él mismo en su diferencia y en su originalidad”– están definiendo una orientación comparativa que atenta contra la diversidad, contra el multiculturalismo, contra lo contextual y lo histórico, pues la diferencia allí valorizada se construye, como sabemos, teniendo en cuenta esos elementos. Simultáneamente hay que pensar que el “otro” allí indicado se refiere a las culturas no europeas y, de ese modo, América Latina pasa a ser el “otro” de la civilización occidental.

Somos lo que somos porque juntos hicimos la cultura que nos une: india, europea, africana y sobre todo, *mestiza* (Carlos Fuentes, 1992)⁴

En la transición del milenio parece claro que los nuevos tiempos acentuarán la naturaleza mestiza de los pueblos como así también se hará cada vez más nítida la desaparición de fronteras de todo tipo. Por eso el concepto de “hibridación” se convierte en central al aclarar las transformaciones operadas y al sintetizar los procesos de cambios culturales que rigen a las relaciones en las cuales las mezclas y la interpenetraciones predominan. Así, deja de ser un concepto marginal para convertirse en el territorio donde las identidades contemporáneas se construyen.

En la breve frase, citada anteriormente, Carlos Fuentes destaca el origen diverso y la acción conjunta que caracterizan la naturaleza americana, predominantemente mestiza. Para él es a través de la cultura, entendida como una forma muy particular de cómo cada pueblo responde ante los desafíos de la existencia, donde ese mestizaje mejor se manifiesta como una historia de encuentros e incorporaciones. Es decir, esos dos términos –encuentros e incorporaciones–, sumados a sus antónimos –desencuentros y rechazos–, parecen definir la trayectoria latinoamericana en su proceso de consolidación. De un lado está el encuentro entre la utopía (el sueño europeo) y la realidad épica (la de la conquista); y del otro, las absorciones, transformaciones creativas que, a lo largo del camino, dieron a las sugerencias europeas nueva formulación en suelo latinoamericano como así también a los distanciamientos y al rechazo de lo que estaba próximo.

La situación así presentada, como perfecta ilustración de lo que dice Fuentes sobre el carácter mestizo del latinoamericano, se encuentra, sin duda, en la obra de ficción *Macunaíma-o herói sem nenhum caráter*, de Mario de Andrade. Al escribir el texto al que llama de “rapsodia” en 1928, Mario se inspira en una leyenda indígena, recogida por T. Koch-Grünberg en su libro *Vom Roraima zum Orinoco*, para construir un personaje que siendo simultáneamente muchos puede representar uno solo, múltiple y complejo, *el brasileño*. Ese “héroe amerindio”, como él lo llamó en una carta dirigida a otro escritor brasileño, Augusto Meyer, tiene, como dice, “el físico no característico de una raza aún en formación”. Y agrega:

no tuve la intención de hacer de Macunaíma un símbolo del brasileño. Pero si él no es *el* Brasileño nadie podrá negar que él es *un* brasileño y bien brasileño⁵.

Las consideraciones del propio autor expresan la preocupación que siempre tuvo Mario de Andrade con las cuestiones esenciales de identidad cultural y literaria, o sea, de construcción de “un modo de ser nacional”, que dejara de lado el “amateurismo nacionalista”, con un fenómeno de “desgeografización” o “descentralización cultural”, rompiendo con el segmentarismo regional y sistematizando una “cultura nacional” para insertarla en un contexto mayor y universal (se trata del “nacionalismo universalista” al que se refiere en una carta dirigida a Carlos Drummond de Andrade en 1924). Por eso es posible, aun hoy, a partir de Mario de Andrade seguir diversas pistas que nos permiten problematizar esta cuestión: a)

en la relación interna de la literatura brasileña estableciendo un arco que, tomando como referencia Mario de Andrade, retrocedería hasta José de Alencar, pasando por José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Érico Veríssimo, Antonio Callado para llegar a João Ubaldo Ribeiro, en la creación de la novela “fundadora”⁶ o b) en las relaciones externas que esa literatura mantiene con literaturas europeas, o, c) en las relaciones de lo literario con diferentes formas de manifestaciones culturales no literarias como sucede en la propia obra de Mario de Andrade, con las que ejemplarmente siempre dialogó.

El tema de la “Construcción de la nación” es muy fértil para que reflexionemos sobre las relaciones intra e interculturales en las literaturas latinoamericanas (entre sí o con las literaturas extranjeras). Paralelamente, ese tema permite la articulación analítica de inúmeros textos, ensayísticos, de ficción, literarios o no, que contribuyen para que reflexionemos sobre el proceso constitutivo en sus diferentes formulaciones⁷.

Además, tal vez entendamos más de cerca, para una perspectiva comparada en la cual lo cultural asegure su lugar en los estudios de folclore de la producción marioandradina, a los que se ocupan de la música brasileña, y a los textos reunidos en *O Turista Aprendiz*⁸. Es decir, sobre todo en los textos en que Mario de Andrade intentó examinar las relaciones entre arte y sociedad, analizar el papel de lo intelectual, aproximar arte erudito y popular, y discutir la presencia del pueblo (y de lo popular) en la cultura brasileña.

En “Música Brasileira” del libro *Ensaio sobre a Música Brasileira* expresa la noción de nacionalismo que estamos persiguiendo al decir que

un arte nacional no se hace con elección arbitraria y amateur de elementos: un arte nacional ya existe en la inconsciencia del pueblo. El artista sólo tiene que dar para los elementos ya existentes una transposición erudita que haga de la música popular, música artística, es decir: inmediatamente desinteresada⁹.

Su entendimiento es, pues, el del arte como “forma de contacto, como forma de crítica, como forma de corrección pero también como forma de aproximación social” y, distinguiendo empeños diferenciados en las manifestaciones populares y eruditas, intentará encontrar, en la “revalorización del asunto”, la expresión de la fusión entre desinterés e interés en arte.

La redefinición de las conexiones entre lo erudito y lo popular ocupa gran parte de su obra más tardía, concentrando en ellas la atención de su proyecto de análisis de aspectos de la cultura nacional. En “Distanciamientos y Aproximaciones”, artículo de *Música, Doce Música*, Mario contrasta la producción “nacionalizadora” de algunos compositores brasileños con los del “resto de las Américas” para analizar el problema de la distancia social en la creación de música erudita. Se refiere inicialmente a comentarios de latinoamericanos que criticaban en los compositores brasileños de música erudita “el carácter fuertemente ‘folclórico’ de ciertas obras”, considerándolos realmente “atrasados, por los aspectos melódicos y basados en el canto popular”.

Mario quiere distinguir “investigación nacionalizadora” de “tendencia para disminuir anticapitalísticamente la distancia social hoy, tan absurdamente exagerada (como dice), entre el arte erudito y las masas populares”. Él considera esas creaciones como “despojadas de cualquier populismo condescendiente”, y sin embargo obras libremente inspiradas “en las fuerzas musicales nativas” en las cuales el pueblo podrá reconocerse. Por eso, según el autor, “el artista tiene que aproximarse todo lo posible a las colectividades”¹⁰.

El pensamiento de Mario de Andrade, aquí referido sucintamente, comprueba la fuerte tradición de estudios de naturaleza cultural en la literatura brasileña y

cómo ellos pueden contribuir al entendimiento de nuestras manifestaciones artísticas y de las peculiaridades que ellas expresan. De este modo, es indiscutible el papel que los estudios sobre literatura y cultura brasileña pueden representar para la comprensión del continente en toda su diversidad, si son articulados con aquellos que tienen por objeto los demás países de América Latina.

Al considerarlos dentro de una índole visiblemente comparativa, sometiendo la producción nacional a la sistemática confrontación con las europeas y latinoamericanas, Mario de Andrade también nos aseguró la validez de los estudios de literatura comparada, identificando su lugar y función en los análisis de relaciones intra e interculturales cuyo conocimiento es básico en todo y cualquier proceso de integración cultural.

* Investigadora del CNPq y profesora orientadora en el programa de Doctorado en LC de la UFRGS.

Texto realizado para la presentación en el Encuentro de la Latin American Studies Association en 1998, en Chicago, Illinois, setiembre 24-26, 1998.

¹ Este Coloquio francobrasileño fue organizado por el Centre d'Etude sur le Brésil de la Universidad de Paris-Sorbonne con la colaboración de las Universidades de Paris III-Sorbonne Nouvelle y Parix X-Nanterre.

² Tales referencias pueden ser encontradas en textos como el antológico ensayo 'Instinto de Nacionalidade-Notícia da literatura brasileira', de Machado de Assis (1873), en innúmeros textos de Mario de Andrade como en las cartas a Carlos Drummond de Andrade, publicadas por éste en *A lição do Amigo* (1982) y en el ensayo también clásico, de J.L. Borges 'El idioma de los argentinos y la tradición' en *Discusión* (1932).

³ BRUNEL, P. E CHEVREL, I. *Précis de Littérature Comparée*. Paris, P.U.F., 1989.

⁴ FUENTES, C. "Um compromisso com o pluralismo" In: *Nossa diversidade criadora*. Relatorio de la Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo. Org. Javier Pérez de Cuellar [1996]. Campinas/Brasília. UNESCO/Papirus Ed., 1997.

⁵ DE ANDRADE, M. *Macunaíma - o herói sem nenhum caráter*. Ed. Crítica de Telê P.A. Lopez. Rio de Janeiro. Livros Técnicos e Científicos. São Paulo: SCCT, 1978, p. 261.

⁶ Intenté tratar esa cuestión en texto titulado "O próprio e o alheio no percurso literario brasileiro", conferencia publicada in: *Nacionalismo e Regionalismo nas Literaturas Lusófonas* (Org. Fernando Cristovão, Maria de Lourdes Feraz y Alberto Carvalho) Lisboa, Ed. Cosmos, 1997.

⁷ Me remito a otros textos de mi autoría donde hay bibliografía sobre la cuestión: "A questão do nacional", in: *Dedalus* n.1 Lisboa, AALC, 1990; "L'universel, le national et le regional dans la littérature brésilienne", in: *Weltliteratur heute - konzepte und Perspektiven*. [Org. Manfred Schmeling], Würzburg, 1995 y, más recientemente, "A nação em questão: uma leitura comparatista", in: *Nações/Narrações*. [Org. Rita

T. Shmidt] Porto Alegre, ABEA, 1997. También me ocupé de esa cuestión en la conferencia pronunciada en la Universidad de Toronto, en el Tercero Internacional Colloquium of the Nortel Ibero-american Professorship con el título de “Construindo a nação: relações literarias entre Brasil e Portugal” el 19 de mayo de 1998.

⁸ DE ANDRADE, M. *O Turista Aprendiz*, São Paulo, Duas Cidades, 1976.

⁹ DE ANDRADE, M. Op.cit. San Pablo, Martins, s/d. p.16.

¹⁰ DE ANDRADE, M. Op. cit. San Pablo, Librería Martins, s/d (1942), p. 363-67.

Lugar y función de la literatura comparada en los procesos de integración cultural.

Tania Franco Carvalhal * (UFRGS)

Universidad de Porto Alegre. Brasil

A pesar de que el título de mi exposición sea bastante formal, recuperando de cierto modo dos elementos clásicos de una definición –el lugar y la función–, comienzo por el relato de una experiencia reciente en la cual juzgo que una primera respuesta a lo indagado aquí pueda encaminarse hacia consideraciones de orden teórica.

142 143

El 9 de marzo de 1998, en el Coloquio sobre “La literatura brasileña en Francia: lectura, enseñanza, investigación”¹ realizado en la Sorbonne (Paris IV), relaté datos y estrategias pedagógicas que adopté, en 1993, como profesora-adjunta de Literatura Comparada en aquella Universidad. Las ideas expuestas sobre cómo examinar contrastivamente temas y aspectos de las relaciones interculturales entre Francia y Brasil tuvieron buena receptividad. Vale la pena intentar reconstruir algunos de esos datos.

Mis seminarios de “Literatura comparada a partir de una perspectiva latinoamericana” se caracterizaron por ser una práctica comparativa que consistía en leer de forma contrastiva textos de varios autores latinoamericanos, identificando siempre las convergencias entre sus pensamientos y las particularidades que cada uno expresaba como escritor oriundo de contextos culturales diferentes.

Así, intenté comparar ideas de los brasileños Machado de Assis y Mario de Andrade con las del argentino J.L. Borges y las del mejicano Carlos Fuentes o, en otro momento, establecí relaciones entre las obras del brasileño Haroldo de Campos y del mejicano Octavio Paz. Encaminé, además, estudios de traducciones como instrumento indispensable para la escritura de la historia literaria, pues se sabe que el análisis de las traducciones permite que en ellas se acompañe el proceso evolutivo de las formas, de los géneros, del gusto, por la penetración tardía o rápida de las ideas, de los estilos y de las actitudes críticas ajenas. También, en la perspectiva que aquí nos ocupa, como estrategia y lugar de las mediaciones interliterarias e interculturales, la traducción es recurso esencial de las relaciones con el Otro.

En un conjunto así organizado, la Literatura Comparada funcionó como una especie de puente, de instrumento de enlace entre continentes. La aproximación de literaturas y culturas de contextos diversos permite identificar no sólo los elementos comunes que los unen sino también las diferencias que los separa. Esto es porque la comparación, como se sabe, es un recurso de análisis que aproxima sin confundir y contrasta sin excluir. Por lo tanto, si comparar permite distinguir lo que es diferente también favorece el conocimiento de las bases comunes, es decir, permite el descubrimiento de la existencia de lazos y raíces, de un *ethos* cultural, que funda una comunidad. Simultáneamente, destacando lo contextual, o sea, lo que hace vehicular las culturas a través de las literaturas, se pone en evidencia la

alteridad, o en otras palabras, la marca de la diversidad. De este modo, el lugar desde el que se habla, asociado al lugar propio de esa cultura, se convierte, una vez más, en categoría distintiva que orienta el procedimiento comparativo. Al mismo tiempo, colocando el acento en la actividad de aquel que recibe una determinada literatura más que en el objeto recibido, se logra determinar la situación histórica de la obra en los procesos de asimilación y de intercambio en que se efectúan. Así el estudio resulta de una asociación de datos históricos con aspectos culturales y del examen de esas relaciones bajo varios ángulos y con recursos de diferentes disciplinas. Es decir, la investigación interdisciplinar se articula con la investigación histórica y la investigación comparada. Esta última, al estimular el estudio del eje sincrónico, complementa el anterior (lo histórico) y favorece la orientación diacrónica.

Esa experiencia me enseñó muchas cosas, entre ellas, la de comprobar que son correctas ciertas hipótesis con las que hemos trabajado, o sea, el hecho de que las literaturas latinoamericanas tienen puntos en común por haber adoptado las mismas fuentes sugestivas europeas a lo largo de su formación. Eso nos llevó naturalmente a la identificación de esas fuentes y a su relectura, introduciéndolas en la red de relaciones que se estaban constituyendo. En el desarrollo crítico-comparativo se afirmaban, entonces, por lo menos tres orientaciones simultáneas y complementarias: la de la perspectiva externa (de las relaciones de las obras o movimientos con sus fuentes sugestivas exteriores, es decir, de lo propio con lo ajeno), la de la perspectiva interna (de las relaciones internas de una misma literatura/cultura) y la perspectiva fronteriza (de las relaciones con las literaturas/culturas próximas o de zonas de contacto).

La similitud de trazos encontrada se originaría, pues, en muchos casos, en el proceso de “ojeada cultural”, expresión con que el crítico brasileño Roberto Schwarz designó al movimiento de desvío de la mirada latinoamericana para Europa en detrimento del conocimiento de la cultura local y próximas. Ese desvío caracterizaría, por un lado la alineación; por otro, el desinterés por aquello que estaba próximo y parecía semejante.

Sin embargo, algunos puntos de convergencia tienen su origen en otras causas comunes, es decir, en el hecho de que ciertas condiciones culturales similares provocan manifestaciones idénticas. Es el caso, por ejemplo, de escritores como los brasileños Machado de Assis y Mario de Andrade y el argentino J.L. Borges, ocupados en contraponer un nacionalismo que sería innato y natural, inherente a la obra de cada escritor, a un nacionalismo de impostación, que resultaría de algo buscado intencionalmente y recubierto de “color local”².

En verdad, todos ellos intentaron redimensionar un concepto –el de nación– y comprobar, en una concepción bastante moderna y avanzada para su tiempo, que el mismo era una construcción a veces circunstancial movida por intereses diversos y cambiantes (lo que justificaría, por ejemplo, el exceso de ‘color local’ en las etapas iniciales y afirmativas de una literatura) y que el sentimiento de “pertenencia” a determinado lugar acompaña el hombre y lo define en sus momentos de actuación.

Fue, por lo tanto, bajo el aspecto de la producción o de la recepción de las obras que la práctica comparativa recuperaba una extensa red de relaciones, que estaba en la base del conjunto de analogías y diferencias, posibilitando, también, una ampliación de los campos de actuación. En el todo así formado, elementos como memoria e inventiva ganan pertinencia.

La actividad de la enseñanza en la Sorbonne introduciendo una perspectiva no europea de la práctica comparativa, legitimó lo que Pierre Brunel y Yves Chevrel, en la “Introducción” de su obra *Précis de Littérature Comparée* (1989), llaman de l’impulsion originelle de la démarche comparatiste, sa raison d’être, sa méthodologie:

l'ouverture à l'autre, à celui qui n'écrit pas comme nous, qui ne pense pas comme nous – qui est lui-même, dans sa différence et son originalité³.

Tales términos –“la apertura para con el otro, para con aquel que no escribe como nosotros ni piensa como nosotros, que es él mismo en su diferencia y en su originalidad”– están definiendo una orientación comparativa que atenta contra la diversidad, contra el multiculturalismo, contra lo contextual y lo histórico, pues la diferencia allí valorizada se construye, como sabemos, teniendo en cuenta esos elementos. Simultáneamente hay que pensar que el “otro” allí indicado se refiere a las culturas no europeas y, de ese modo, América Latina pasa a ser el “otro” de la civilización occidental.

Somos lo que somos porque juntos hicimos la cultura que nos une: india, europea, africana y sobre todo, *mestiza* (Carlos Fuentes, 1992)⁴

En la transición del milenio parece claro que los nuevos tiempos acentuarán la naturaleza mestiza de los pueblos como así también se hará cada vez más nítida la desaparición de fronteras de todo tipo. Por eso el concepto de “hibridación” se convierte en central al aclarar las transformaciones operadas y al sintetizar los procesos de cambios culturales que rigen a las relaciones en las cuales las mezclas y la interpenetraciones predominan. Así, deja de ser un concepto marginal para convertirse en el territorio donde las identidades contemporáneas se construyen.

En la breve frase, citada anteriormente, Carlos Fuentes destaca el origen diverso y la acción conjunta que caracterizan la naturaleza americana, predominantemente mestiza. Para él es a través de la cultura, entendida como una forma muy particular de cómo cada pueblo responde ante los desafíos de la existencia, donde ese mestizaje mejor se manifiesta como una historia de encuentros e incorporaciones. Es decir, esos dos términos –encuentros e incorporaciones–, sumados a sus antónimos –desencuentros y rechazos–, parecen definir la trayectoria latinoamericana en su proceso de consolidación. De un lado está el encuentro entre la utopía (el sueño europeo) y la realidad épica (la de la conquista); y del otro, las absorciones, transformaciones creativas que, a lo largo del camino, dieron a las sugerencias europeas nueva formulación en suelo latinoamericano como así también a los distanciamientos y al rechazo de lo que estaba próximo.

La situación así presentada, como perfecta ilustración de lo que dice Fuentes sobre el carácter mestizo del latinoamericano, se encuentra, sin duda, en la obra de ficción *Macunaíma-o herói sem nenhum caráter*, de Mario de Andrade. Al escribir el texto al que llama de “rapsodia” en 1928, Mario se inspira en una leyenda indígena, recogida por T. Koch-Grünberg en su libro *Vom Roraima zum Orinoco*, para construir un personaje que siendo simultáneamente muchos puede representar uno solo, múltiple y complejo, *el brasileño*. Ese “héroe amerindio”, como él lo llamó en una carta dirigida a otro escritor brasileño, Augusto Meyer, tiene, como dice, “el físico no característico de una raza aún en formación”. Y agrega:

no tuve la intención de hacer de Macunaíma un símbolo del brasileño. Pero si él no es *el* Brasileño nadie podrá negar que él es *un* brasileño y bien brasileño⁵.

Las consideraciones del propio autor expresan la preocupación que siempre tuvo Mario de Andrade con las cuestiones esenciales de identidad cultural y literaria, o sea, de construcción de “un modo de ser nacional”, que dejara de lado el “amateurismo nacionalista”, con un fenómeno de “desgeografización” o “descentralización cultural”, rompiendo con el segmentarismo regional y sistematizando una “cultura nacional” para insertarla en un contexto mayor y universal (se trata del “nacionalismo universalista” al que se refiere en una carta dirigida a Carlos Drummond de Andrade en 1924). Por eso es posible, aun hoy, a partir de Mario de Andrade seguir diversas pistas que nos permiten problematizar esta cuestión: a)

en la relación interna de la literatura brasileña estableciendo un arco que, tomando como referencia Mario de Andrade, retrocedería hasta José de Alencar, pasando por José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Érico Veríssimo, Antonio Callado para llegar a João Ubaldo Ribeiro, en la creación de la novela “fundadora”⁶ o b) en las relaciones externas que esa literatura mantiene con literaturas europeas, o, c) en las relaciones de lo literario con diferentes formas de manifestaciones culturales no literarias como sucede en la propia obra de Mario de Andrade, con las que ejemplarmente siempre dialogó.

El tema de la “Construcción de la nación” es muy fértil para que reflexionemos sobre las relaciones intra e interculturales en las literaturas latinoamericanas (entre sí o con las literaturas extranjeras). Paralelamente, ese tema permite la articulación analítica de inúmeros textos, ensayísticos, de ficción, literarios o no, que contribuyen para que reflexionemos sobre el proceso constitutivo en sus diferentes formulaciones⁷.

Además, tal vez entendamos más de cerca, para una perspectiva comparada en la cual lo cultural asegure su lugar en los estudios de folclore de la producción marioandradina, a los que se ocupan de la música brasileña, y a los textos reunidos en *O Turista Aprendiz*⁸. Es decir, sobre todo en los textos en que Mario de Andrade intentó examinar las relaciones entre arte y sociedad, analizar el papel de lo intelectual, aproximar arte erudito y popular, y discutir la presencia del pueblo (y de lo popular) en la cultura brasileña.

En “Música Brasileira” del libro *Ensaio sobre a Música Brasileira* expresa la noción de nacionalismo que estamos persiguiendo al decir que

un arte nacional no se hace con elección arbitraria y amateur de elementos: un arte nacional ya existe en la inconsciencia del pueblo. El artista sólo tiene que dar para los elementos ya existentes una transposición erudita que haga de la música popular, música artística, es decir: inmediatamente desinteresada⁹.

Su entendimiento es, pues, el del arte como “forma de contacto, como forma de crítica, como forma de corrección pero también como forma de aproximación social” y, distinguiendo empeños diferenciados en las manifestaciones populares y eruditas, intentará encontrar, en la “revalorización del asunto”, la expresión de la fusión entre desinterés e interés en arte.

La redefinición de las conexiones entre lo erudito y lo popular ocupa gran parte de su obra más tardía, concentrando en ellas la atención de su proyecto de análisis de aspectos de la cultura nacional. En “Distanciamientos y Aproximaciones”, artículo de *Música, Doce Música*, Mario contrasta la producción “nacionalizadora” de algunos compositores brasileños con los del “resto de las Américas” para analizar el problema de la distancia social en la creación de música erudita. Se refiere inicialmente a comentarios de latinoamericanos que criticaban en los compositores brasileños de música erudita “el carácter fuertemente ‘folclórico’ de ciertas obras”, considerándolos realmente “atrasados, por los aspectos melódicos y basados en el canto popular”.

Mario quiere distinguir “investigación nacionalizadora” de “tendencia para disminuir anticapitalísticamente la distancia social hoy, tan absurdamente exagerada (como dice), entre el arte erudito y las masas populares”. Él considera esas creaciones como “despojadas de cualquier populismo condescendiente”, y sin embargo obras libremente inspiradas “en las fuerzas musicales nativas” en las cuales el pueblo podrá reconocerse. Por eso, según el autor, “el artista tiene que aproximarse todo lo posible a las colectividades”¹⁰.

El pensamiento de Mario de Andrade, aquí referido sucintamente, comprueba la fuerte tradición de estudios de naturaleza cultural en la literatura brasileña y

cómo ellos pueden contribuir al entendimiento de nuestras manifestaciones artísticas y de las peculiaridades que ellas expresan. De este modo, es indiscutible el papel que los estudios sobre literatura y cultura brasileña pueden representar para la comprensión del continente en toda su diversidad, si son articulados con aquellos que tienen por objeto los demás países de América Latina.

Al considerarlos dentro de una índole visiblemente comparativa, sometiendo la producción nacional a la sistemática confrontación con las europeas y latinoamericanas, Mario de Andrade también nos aseguró la validez de los estudios de literatura comparada, identificando su lugar y función en los análisis de relaciones intra e interculturales cuyo conocimiento es básico en todo y cualquier proceso de integración cultural.

* Investigadora del CNPq y profesora orientadora en el programa de Doctorado en LC de la UFRGS.

Texto realizado para la presentación en el Encuentro de la Latin American Studies Association en 1998, en Chicago, Illinois, setiembre 24-26, 1998.

¹ Este Coloquio francobrasileño fue organizado por el Centre d'Etude sur le Brésil de la Universidad de Paris-Sorbonne con la colaboración de las Universidades de Paris III-Sorbonne Nouvelle y Parix X-Nanterre.

² Tales referencias pueden ser encontradas en textos como el antológico ensayo 'Instinto de Nacionalidade-Notícia da literatura brasileira', de Machado de Assis (1873), en innúmeros textos de Mario de Andrade como en las cartas a Carlos Drummond de Andrade, publicadas por éste en *A lição do Amigo* (1982) y en el ensayo también clásico, de J.L. Borges 'El idioma de los argentinos y la tradición' en *Discusión* (1932).

³ BRUNEL, P. E CHEVREL, I. *Précis de Littérature Comparée*. Paris, P.U.F., 1989.

⁴ FUENTES, C. "Um compromisso com o pluralismo" In: *Nossa diversidade criadora*. Relatorio de la Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo. Org. Javier Pérez de Cuellar [1996]. Campinas/Brasília. UNESCO/Papirus Ed., 1997.

⁵ DE ANDRADE, M. *Macunaíma - o herói sem nenhum caráter*. Ed. Crítica de Telê P.A. Lopez. Rio de Janeiro. Livros Técnicos e Científicos. São Paulo: SCCT, 1978, p. 261.

⁶ Intenté tratar esa cuestión en texto titulado "O próprio e o alheio no percurso literario brasileiro", conferencia publicada in: *Nacionalismo e Regionalismo nas Literaturas Lusófonas* (Org. Fernando Cristovão, Maria de Lourdes Feraz y Alberto Carvalho) Lisboa, Ed. Cosmos, 1997.

⁷ Me remito a otros textos de mi autoría donde hay bibliografía sobre la cuestión: "A questão do nacional", in: *Dedalus* n.1 Lisboa, AALC, 1990; "L'universel, le national et le regional dans la littérature brésilienne", in: *Weltliteratur heute - konzepte und Perspektiven*. [Org. Manfred Schmeling], Würzburg, 1995 y, más recientemente, "A nação em questão: uma leitura comparatista", in: *Nações/Narrações*. [Org. Rita

T. Shmidt] Porto Alegre, ABEA, 1997. También me ocupé de esa cuestión en la conferencia pronunciada en la Universidad de Toronto, en el Tercero Internacional Colloquium of the Nortel Ibero-american Professorship con el título de “Construindo a nação: relações literarias entre Brasil e Portugal” el 19 de mayo de 1998.

⁸ DE ANDRADE, M. *O Turista Aprendiz*, São Paulo, Duas Cidades, 1976.

⁹ DE ANDRADE, M. Op.cit. San Pablo, Martins, s/d. p.16.

¹⁰ DE ANDRADE, M. Op. cit. San Pablo, Librería Martins, s/d (1942), p. 363-67.

Giros y controversias en la crítica: una mirada desde los 90.

María Inés Laboranti
Universidad Nacional de Rosario

Giros y controversias parecen desplazar el interés actual en el campo de las investigaciones literarias hacia márgenes cada vez más problemáticos. A diferencia de exposiciones cerradas, o panoramas explicativos, en los que se puede llegar a una síntesis esperada de los procedimientos en pugna, la crítica literaria contemporánea sufre las presiones de fuerzas internas y externas, que incluso hacen temer por su dispersión. Este artículo intenta mostrar algunas de estas relevantes discusiones. Las mismas merecen, de nuestra parte, un cuidadoso detalle que nos permita situarnos en el desenvolvimiento de las polémicas más interesantes y, a su vez, comparar su impacto en el ejercicio crítico nacional, dentro y fuera del ámbito consagratorio de las universidades¹.

150 151

El trayecto que va desde la publicación del ya clásico libro de Georges Mounin, *Los caminos de la crítica* (1973), en donde se establecía un repertorio de las enseñanzas universitarias en pleno estructuralismo, hasta los actuales debates –modernismo/posmodernismo, multiculturalismo, nuevo historicismo, estudios poscoloniales, etc...–, nos da la idea de un panorama un tanto confuso, en algunos casos, e ignorado completamente, en otros. Ignorancia agravada por prácticas institucionales que tienden a endogamizar discursos, como ciertas versiones del materialismo dialéctico que se resisten al diálogo con los análisis del discurso, ya bien, sean de extracción lingüística o semiótica.

La cartografía moderna en el campo de la teoría recrea un mapa inestable, que se refigura de manera permanente, con puntos de fuga todavía imprecisos. Como las imágenes de los mapas realizados con tecnología satelital para determinar las condiciones climáticas, sus líneas de relación, los puntos de fuga, sus perspectivas están en franco proceso de oscilación y cambio.

Actualmente, quizás nuestra tarea consista en transitar por pequeños senderos, al modo en que Heidegger imaginaba la naturaleza de la indagación filosófica como inciertos recorridos por el bosque. Algunos de esos recorridos giran sobre sí mismos; otros dibujan sendas que probablemente se pierdan en la espesura, que no conducirán a un punto cierto, como una recta, distancia entre puntos fijos. Todavía carecemos de la perspectiva necesaria y pareciera que estamos asistiendo a una errancia entre campos disciplinarios, entre objetos tomados en préstamo por distintas ramas del saber, entre migraciones de categorías teóricas.

No faltan quienes, agoreros, vaticinan después de esta última expansión, la muerte de los estudios literarios. A lo largo del siglo XIX, la cultura burguesa creó intensas relaciones valorativas con el contenido de la literatura; un interés que en la

cultura industrial entra en crisis con los géneros nuevos como el cine, la radio, la televisión, y más recientemente con los novedosos soportes informáticos –Internet *dixit*–. En particular, una teoría de la literatura fue el impulso organizador de una ciencia de la literatura, en el campo, desde el positivismo determinista de Taine hasta las experiencias del formalismo ruso en los años veinte. Conjugadas y diversificadas, las teorías sobre la literatura se reeditan en el *climax* del estructuralismo francés en los 60/70, junto al marxismo y al psicoanálisis, marcando el inicio de un vuelco imperceptible, entonces, pero contundente hoy.

Las teorías, en plural, parecen ocupar en nuestra contemporaneidad el lugar que en el discurso social ocupaba ese bien simbólico llamado literatura. Reemplazan, paulatinamente, el interés por lo literario.

En el conjunto de la semiosis contemporánea ya no es pertinente preguntarse por la entidad de la crítica literaria. Tampoco se avanza hoy en las direcciones significativas que preocupaban a los estructuralistas de los años '70. Ellos se planteaban, como tarea intelectual, despejar las razones de su existencia, o de su producción, si el sesgo era marxista. La frase interrogativa “¿Qué es la Literatura?”, sirve no sólo de título al antológico libro de Jean Paul Sartre, sino que multiplicada en otros cuestionamientos –¿Qué es la crítica?, ¿Qué es la historia?– mide la intensidad del interrogante para la época. Nuestros estudios actuales parecen, en cambio, considerar la asimilación de moldes establecidos en otras disciplinas humanísticas, que actúan como fuerzas externas. Pero, no ya como modelos cerrados, sistemáticos y autoexplicativos, sino por el contrario, como importación de categorías teóricas, de conceptos, de “giros” en pleno proceso de condensación. Es el caso del *misreading*, o la consideración teórica de la presión considerable que ejerce en la interpretación de un texto, la mala lectura o el error. El equívoco respecto a los textos puede datarse históricamente, abriendo un nuevo sentido a las historias de la literatura, esta vez por el tamiz de la recepción de las obras, de la constitución de “gustos” y expectativas del público, de su capacidad de asimilar las novedades o de establecer asociaciones más amplias que las que dispondría un lector contemporáneo. Aunque convendría denominarla de manera más precisa, teoría de la lectura desviada, las intervenciones de esta tendencia se vuelven más productivas en el campo de las literaturas europeas del siglo XIX. Los límites entre el decir y el callar, entre lo posible de enunciar y lo prohibido o reprimido, así como todas las formas del erotismo son claves interpretativas que deben ser repuestas para las vivencias diferentes de una cultura histórica.

La recepción de textos como los del poeta William Blake, la asimilación del esoterismo propio que ciertos textos cultivaban en Francia a fines de siglo, el safismo², tanto como las formas de autoerotismo en la mujer o de homosexualidad en el hombre toleradas y expresadas de manera diferente, la compleja funcionalidad de los personajes de Shakespeare, reflejan algunos de los temas estudiados.

Resulta harto evidente marcar el cambio producido desde los setenta hasta la actualidad. Un dato de las periodizaciones que retorna conflictivo cuando se trata de establecer las sucesiones y las antelaciones, tal como lo encontramos hoy en el adjetivo posmoderno. Su prefijo parece indicar un estado de cuestión posterior a la modernidad, aunque esta razón etimológica no es la única valedera. Por el contrario, corrientes teóricas continentales, en especial la posición de Jürgen Habermas, que busca enfrentar a la tradición filosófica francesa, pone en simultaneidad los conflictos y no en relación de causa y consecuencia³.

A pesar de tales dificultades, o precisamente por ellas, giros y controversias nos permiten desplegar, desde este inicio arbitrario, algunos recorridos tentativos, teniendo en cuenta las transformaciones fundamentales que se produjeron a lo largo

de los últimos veinte años en la esfera de nuestra especialización:

- La valoración/desvalorización del objeto literario, y del objeto artístico en general.
- La expansión de la cultura universitaria y la transmisión pedagógica de la literatura.
- La pregunta por la finalidad de la literatura y al mismo tiempo su asimilación en los nuevos soportes técnicos.

Para muchos investigadores nos aproximamos a una desmaterialización del texto⁴ como bien simbólico cultural. Los sistemas de recepción y los sistemas de expectativas modifican los paradigmas establecidos, mientras, simultáneamente, se renuevan los contratos de lectura en el público de lectores y lectoras contemporáneos.

El desarrollo prestigioso y contundente de los estudios semióticos internacionales propone, desde la segunda posguerra, la revisión de todos los estatutos epistemológicos de la disciplina. La semiosis del espacio, del cuerpo, los procesos significativos simples y complejos, la expresión matemática, como la teoría de las catástrofes, o de los fractales, ofrecen modelos teóricos, políticos, discursivos, hasta bordear el conflicto institucional dentro de las universidades, en sus divisiones del conocimiento en escuelas, departamentos, áreas.

El campo intelectual de las sociedades occidentales globalizadas pone en escena un conjunto de debates en pleno desarrollo expansivo. Nos referiremos sólo a dos de ellos, considerados decisivos.

Primero, atender a las transformaciones que se operan en el campo de la historiografía en general, y de la historia intelectual en particular. En el siglo pasado, disciplinas como la historia habían ocupado, en el conjunto de los saberes de las ciencias sociales, posiciones antagónicas respecto a la crítica literaria. Hoy, en cambio, los historiadores se han adueñado del libro como objeto de estudio. Desde esta perspectiva, ya se han generado varias “escuelas” en Europa y en los EEUU, que ponen de relieve el libro en su materialidad, la experiencia de la lectura, y la constitución de capas de recepción específicas de lectores de acuerdo a la comunidad de intérpretes⁵ de la que se procede –lectores de corte, lectores católicos, lectores protestantes, etc.–. Existen cada vez más canales de comunicación abiertos a múltiples vinculaciones con otros saberes colindantes, como la antropología⁶.

El contacto entre disciplinas se ha estrechado convirtiendo las fronteras en límites móviles. La transdisciplinariedad más que un objetivo se ha convertido en una necesidad de derecho en el ámbito de actividades conjuntas e integradas entre crítica literaria, filosofía, psicoanálisis, historia y antropología⁷. Muchas de las tendencias analizadas en el curso de esta exposición, se encuentran aún en franco desarrollo, por lo que pareciera ser útil reconstruir sus fundamentos ideológicos, metodológicos, teóricos en forma abierta, y en un nivel de constatación meramente empírica. En cambio, la incidencia del pensamiento de Jacques Derrida, desbordando el ámbito del discurso filosófico, ya produjo efectos de asimilación o contraste de indudable persistencia. La inserción en la comunidad académica americana supone una transformación muy profunda, en lo que ya se denomina el deconstructivismo americano, o la Escuela de Yale, reconocible en las intervenciones de Paul de Man sobre la Lectura y las resistencias a la teoría. Ya en los años 70, Derrida comienza una etapa de crítica a los fundamentos del signo saussuriano, que inaugura un movimiento (según sus propias palabras una acepción no muy

afortunada), llamado deconstrucción. Como fuerza centrífuga, la deconstrucción de un modelo fuerte de teoría actúa renovando el campo, desde adentro. Desde la investigación sobre el lenguaje, se replantean los procesos en los que se ha debatido la filosofía occidental.

Asistimos a una creciente inflación que ha desalojado al saber sobre la literatura –y en consecuencia, a la literatura misma– hacia saberes colindantes, como el psicoanálisis; o hacia aquéllos, como la historia y la sociología, a los que la experiencia decimonónica ubicó en posiciones de fuertes contrastes o sencillamente de exclusión mutua. Es en este confuso momento –fin de siglo, fin de milenio–, en el que los límites e incumbencias específicas son fuertemente interrogados, cuando el campo de la teoría y de la crítica literaria parecieran asistir al estallido de su propio objeto. No sólo la filosofía, sino también la antropología interpela los estatutos de la ficción, y a través de este interrogante a la base misma de lo literario, que asiste así a su difusión generalizada. La condición posmoderna, aun con los matices que supone esta categoría, pone en evidencia los cambios en su funcionamiento. La llamada crítica literaria, como saber se reviste con efectos de significación variable: a medida que toma contacto con corpus procedentes de otras disciplinas, manifiesta un alto nivel de interés y gran capacidad de asimilación. Incluso, es posible defender su status teórico, apelando a considerarla no ya un metadiscurso, exterior al hecho literario, sino una versión inserta dentro del mismo campo y de su mismo rango.

La Literatura en la Historia: entre narración y discurso.

Un quiebre que llega al campo de la reflexión teórica actual es el profundo debate que sacude a las distintas maneras de hacer historia, en especial en diseñar la naturaleza de la narración histórica, discutiendo su estatuto epistemológico. Hoy en día pocos son los historiadores que se animan a defender una división cientificista a ultranza. Por el contrario, la mayoría de los agentes en la historia intelectual saben que ellos también escriben narraciones, igual que los novelistas. Aunque la historia no es exactamente literatura, es sin duda un género de relato, entendiendo a éste con el sentido que Aristóteles le asignaba: “poner en intriga acciones representadas”. La historia, aun si se trata del tipo tradicional de historia política, no puede sustraerse de los regímenes de explicación que gobiernan la producción de relatos de una época determinada. De la vinculación entre narrativa y temporalidad se deducen los rasgos comunes que caracterizan tanto a los relatos con pretensión de verdad, como a los de ficción. Una consecuencia directa de este modo de recortar los objetos, establece los parámetros para delimitar un *campo narratológico*.

La *narratología* sería así, el diseño de una ciencia futura de los relatos, en un sentido semejante al que Ferdinand de Saussure, a principios de este siglo, vaticinaba para la semiología como marco abarcador de todas las ciencias del signo.

Las mismas articulaciones son operativas para una historia de la lectura. Con un impulso propio, toman la discusión, las tendencias anglosajonas de las prácticas materiales de la lectura en minorías, mujeres y niños en el siglo XVIII; obreros e indígenas en el XIX (David Mackenzie). Pero se destacan por su continuidad, mucho

más aún, el estudio de la materialidad del acto de lectura: gabinetes, secretarios, salón, corte, las bibliotecas, los cafetines literarios, el teatro como forma amplificada de discusión del concepto de representación. Las prácticas concretas de los lectores, lecturas en voz alta, en familia, a solas, en voz baja, “rumiantes”, etc... que desarrolla Roger Chartier, historiador y director principal de la Ecole de Haute Etudes de Paris, son la expresión más sofisticada de este tipo de estudios que clausuran la historia de la literatura y la reemplazan por una historia de la lectura. Junto a Guglielmo Cavallo, compilan y editan, Taurus, 1998, *La historia de la lectura*, el libro más reciente de especialistas mundiales.

Si es posible pensar la dicotomía lectura/escritura (nótese que invierto un orden que en el siglo XIX fue pensado exactamente destacando el privilegio de lo escrito). Un paralelo semejante podemos rastrear entre la determinación de la función de autor y las funciones actuales de la lectura.

No cabe duda que acompaña a este destacado y privilegiado par semiótico lectura/escritura, un creciente interés por la actividad de recepción de los textos (Escuela de Constanza). Al mismo tiempo, el impacto de las nuevas tecnologías de reproducción –Internet, las PC–, y el cambio de los soportes tradicionales del libro –el libro electrónico– contribuyeron en estos últimos veinte años a destacar el problema de la identidad abstracta del texto. El libro se ha constituido la herramienta fundamental de apropiación y transmisión de los bienes culturales. Benedict Anderson en *Las comunidades imaginarias* utiliza, para referirse a su expansión, el término “capitalismo impreso”, que deja al descubierto las estrechas relaciones entre capital económico y capital simbólico. Mercancía universal, de circulación generalizada, jamás se editó tanto en toda la historia de la humanidad, ni el acceso al papel estuvo tan al alcance de amplias mayorías. Pero simultáneamente a la generalización de la cultura escrita, ya que no podemos permanecer fuera de ella, como tendencia regresiva en la cultura electrónica, se asiste en la actualidad a la máxima divulgación del libro y la desintegración acelerada de los textos. Por la vía de la interpelación a los sistemas de legitimidad de la propiedad literaria, el texto se instala en nuestra cultura como inobservable.

Sin lugar a dudas, es en el ámbito de la historiografía contemporánea, buceadora en la “nueva-vieja historia” de raigambre cultural, como la caracterizara Peter Burke, donde se formulan cuestionamientos a una teoría de la literatura. Allí no dejan de retornar el libro y la lectura en las condiciones materiales de su práctica (Roger Chartier/’97), la novela como género en el siglo XVIII inglés y francés, o la articulación de géneros marginales y menores como el folletín en el siglo XVIII. La relación filosofía/pornografía, un acercamiento repugnante para nuestra sensibilidad, no era tal en una época en donde las semejanzas entre libertad y libertinaje se percibían de otra manera y configuraban un campo de significación coherente (Robert Darnton/’73). También se explora lo literario como organizador de los imaginarios históricos, con una inquietante dimensión (Carlo Guinzburg/’95).

Robert Darnton⁸ intenta otro ángulo de abordaje, en especial cuando trata de establecer los parámetros de recepción de ciertos géneros. El arqueo del Archivo de la casa editorial suiza Neuchatel –más de 50.000 documentos– le permite el acceso a un material excepcional sobre los hábitos mentales, los gustos, las predilecciones de los lectores e incluso las artimañas de la cultura impresa para sortear la censura, y la planificación de los sistemas de contrabando del libro prohibido. La filosofía y la pornografía que en el siglo XVIII se consideraban géneros similares, entre los que había más de un punto de contacto, se comparan con sus dimensiones actuales tan alejadas una de la otra que, al relacionarlas con las del pasado, permiten hacer evidentes las valoraciones de época y su ubicación en los sociogramas⁹ del discurso social.

El discurso etnográfico

Otra “ciencia” del hombre que se ha relacionado nuevamente en una refiguración de la disciplina es la antropología. La teoría de la escritura se encuentra abierta a múltiples vinculaciones con otros saberes colindantes, como la antropología, que a través de la práctica etnográfica recupera la relación compleja de los sujetos enunciantes. Desde el relato de los primitivos Trobriand que Malinowski cree transcribir “textualmente”, a los relatos de las adolescentes salvajes de Samoa que se muestran “transparentes” en sus dichos a la antropóloga alojada en la base militar americana, al mejor estilo Margaret Mead de los años 60, lo que retorna es el conflicto de las interpretaciones y el valor denso de la descripción para el observador, dirá Clifford Geertz.

Marc Augé recrea las condiciones de la espacialidad urbana posmoderna con la definición de no-lugares, en relación con el lugar antropológico que tradicionalmente expresaba la identidad del hombre y su espacio. Sus investigaciones actuales sobre la cultura del viaje (Disneylandia), las experiencias de la etno-ficción¹⁰.

La distinción neobarroca

Un Segundo rasgo caracterizador en las controversias teóricas comprende los sistemas de denominación y las formas que esas periodizaciones suponen. Dividir, segmentar en secuencias asimilables, recorre uno de los problemas de las historias más frecuentes: con qué criterios, a partir de qué rasgos y cómo pensar la historicidad misma de los fenómenos como la literatura y el arte. Desde el ámbito de las taxonomías queremos plantear este segundo giro a través de una tendencia dominante.

En 1987, Omar Calabrese publica en italiano el resultado de sus investigaciones en el Instituto de Investigaciones Semióticas de Bolonia. Auspiciado por un prólogo de su colega Umberto Eco y con el título *L'età neobarroca*, Calabrese nos propone la definición caracterizadora de la Geitszeit de nuestra época, apelando a un neologismo: el neobarroco. Y lo define como la búsqueda de formas en la que se produce una pérdida de la integridad, de la globalidad, de la sistematización ordenada. A cambio de la inestabilidad, la polidimensionalidad, la mudabilidad como factor constitutivo del “gusto” otra categoría que parecía abandonada. Para Calabrese, por medio de este instrumental se pueden analizar los productos más dispares de la cultura de masas, hasta el arte y los comportamientos cotidianos. El neobarroco es el rasgo distintivo, el carácter o, mejor aún, el síntoma de nuestra época. Pero ¿por qué *neo*? Porque el barroco histórico es definido no sólo como un período determinado y específico de la historia de la cultura, sino como una aptitud general y una cualidad formal de los mensajes que lo expresan. Retomando la dicotomía de Wölfflin para el arte, es la expresión opuesta a lo clásico. Lo barroco somete a los sistemas estables a fluctuaciones e inestabilidades, los desestabilizan, movimientos que, en realidad, producen excitaciones –irritabilidad– aniquiladora de certezas. Si lo barroco degenera, lo clásico reproduce siempre la ley del canon.

Este modelo cultural se define a partir de ideas como complejidad, variación,

simulación, inconsistencia, movimiento, inversión, metamorfosis. Sometido a procedimientos formales como el retorno de la alegoría, la proliferación de las formas, la heterogeneidad en la descripción de los sistemas, el gusto por la ilusión y el despliegue de una poderosa maquinaria de representación, como jamás se había visto. Aplicable a las teorías científicas o las obras de arte, el neobarroco puede ser descripto como un conjunto de mecanismos específicos entre los que se cuentan el ritmo y la repetición, el límite y el exceso.

1) *Fragmentaria y serial*, la cultura neobarroca se basa en la repetición de clichés, de géneros¹¹.

2) El *exceso*, en tanto cruce imaginario del límite, es desestabilizador. Toda sociedad tacha de excesivo lo que no puede o no quiere absorber (los ejemplos aquí son innumerables¹²).

3) La *metamorfosis* es un carácter dominante del nuevo gusto neobarroco y recrea las condiciones con las que la sociedad piensa los principios de irregularidad. Nuestras ideas del orden y del desorden, asociadas a los binomios de cosmos y caos, cobran un giro, en tanto el caos no es exterior al cosmos sino constitutivo del mismo. Complejidad, deseo absoluto por el infinito y por lo indefinido, que se expresan en el gusto por las figuras laberínticas, pueden resumirse como paradigmas del neobarroco.

4) Calabrese se inclina a pensar que el éxito de la *distorsión y de la perversión* es posible porque la cultura actual está presa de fuerzas que ponen en peligro los sistemas existentes. El triunfo de la perversión se debe a que el orden del discurso contemporáneo, ese que nos habita, no se ha invertido respecto al pasado. Es más, ya no se puede reconocer en las lógicas precedentes a su Otro, y establecer relación de transferencia con ellas: nada nos es radicalmente siniestro, en el sentido que Freud atribuía a la *inquietante extrañeza*.

Este corte epistemológico —el de la distorsión y la perversión del sentido del tiempo— implica, para Calabrese, el fin de la historia tal como la conocemos. El debate neobarroco, uno más a partir de la crisis de la modernidad, se asocia con la cuestión de la postmodernidad, aunque con signo contrario: el adjetivo postmoderno intenta definir la crisis de la época moderna en los términos de la tradición ilustrada. El prefijo *post* tiene fuertes connotaciones: señala el límite de una voluntad teórica para reducir la diversidad de los lenguajes a un único lenguaje fundamental metacrítico.

El prefijo *neo*, cambia la perspectiva del análisis, para adelantar una voluntad de interpretación dominada por varios campos simultáneos de racionalidad —el barroco y su doble, esto y lo otro, lo bello y lo feo, las formas del centro y los márgenes, el juego de nudos y laberintos.

Como corolario, si nuestra época reprodujese el modelo neobarroco tendría todos los estilos, a falta de uno. Habríamos arribado a la absoluta contemporaneidad de todos los conocimientos. Curiosamente por este sesgo retornaría en forma recientísima una voluntad de centrar, de retorno al orden: a través de la efervescente polémica por el canon. ¿Podremos tolerar la falta de canon en arte y cuanto más en literatura? ¿Los asedios multiculturales están destruyendo el canon, que constituye el paradigma de nuestros escritores “clásicos”? La última palabra todavía no ha sido dicha.

¹ Si tomamos en cuenta los modelos duros del estructuralismo genético francés (Lucien Goldman), los de la antropología estructural (Claude Lévi-Strauss), las formalizaciones del relato maravilloso (Vladimir Propp) hasta la lógica actancial de Claude Bremond, por situar un ejemplo de “teoría” muy utilizada en el campo de la enseñanza argentina, medimos la distancia. Otro ejemplo pertinente por su alto impacto en la enseñanza universitaria argentina de los '70, es el modelo del análisis estructural del relato que Roland Barthes había divulgado. Este modo de comprender lo literario, se conjugaba en un campo intelectual que también, en forma simultánea, asistía a la expansión de la lingüística de Noam Chomsky. A la par que formulaba un modelo generativo, esta lingüística adquiría un rol hegemónico como ciencia rectora de los estudios sociales del hombre.

² CF: Angenot, Marc: *Le cru et le faisandé*

³ Cf el debate en su expresión crematística más elaborada: Jean F. Lyotard, *La condición posmoderna* (1985). Casullo, Nicolás: *El debate modernidad/posmodernidad* (1989), Jameson, Fredrick *Estudios sobre la posmodernidad* (1999)

⁴ Cf Roger Chartier - G. Cavallo (comps). *Historia de la Lectura*. Madrid, Taurus.

⁵ CF Benedict Anderson: *Comunidades imaginarias*. FCE, México, 1997.

⁶ La emergencia de estos nuevos estudios vincula, de manera extensiva, los saberes de la nueva antropología, con los de la historia social de las ideas. En el campo intelectual de algunas universidades norteamericanas, Princeton, Yale (sede del coloquio sobre Literatura de América Latina, organizado por Josefina Ludmer en 1995), como las de mayor prestigio, pero también las de Virginia del Sur, la UCLA, Los Angeles, o la de San Francisco, en la costa oeste, allí donde Foucault impartía todos los años sus seminarios, se produce un original “giro lingüístico”. La relación fluida con intelectuales europeos como Jacques Derrida o Michel Foucault, seguidos con continuidad a través de la enseñanza desde hace más de 15 años, encuentra su contrapartida en la especialización de los jóvenes intelectuales americanos en Europa.

⁷ Cf. Palti, Elías. *El giro lingüístico*. Universidad de Quilmes, 1999.

⁸ Cf Trama. n° 1. Cuaderno de Historia y Crítica. Filosofía bajo la capa (Literatura prohibida en el siglo XVIII). Traducción y publicación del Seminario Historia y Ficción, Escuela de Historia. Facultad de Humanidades y Artes. UNR

⁹ CF. Angenot, Marc. *Interdiscursividades. De hegemonías y disidencias*. Córdoba, U.N. Córdoba, 1998.

¹⁰ Es decir, la relación estructural que toda época establece entre las alucinaciones, los sueños y las ficciones estéticas, contribuyen como bibliografía esencial a pensar nuevas condiciones para la literatura. Incluso, al trabajar el nivel de los comportamientos, los sujetos urbanos pueden ser tipificados en amplias taxonomías que modifican, al llevarla al espacio público, la esencia del acto de lectura silencioso y privado. Las voces de las tribus urbanas, el transeúnte, el paseante, el flâneur, el turista, se vuelven máquinas de leer, aunque su interpretación sea fragmentaria y superficial. Estos estudios que se relacionan con los trabajos de la tradición sociológica alemana de Georges Simmel, y el ensayo de Walter Benjamin, también comportan datos novedosos para una historia de la

lectura a fines del milenio.

¹¹ Muchas veces en nuestra experiencia cotidiana, nos ha sorprendido ver repetirse por años, series en donde la mayoría de los protagonistas están muertos. En definitiva, es esta cristalización lo que permite consumir lo que de otro modo sería una abrumadora e inabarcable circulación discursiva.

¹² Por ejemplo, para la aristocrática lengua griega lo eran los bárbaros, vistos como extranjeros que no se compadecían con su visión del mundo. En las épocas barrocas, en cambio, es dominante la acción de tres fuerzas centrífugas, que desde el interior del sistema se proyectan hacia afuera: el exceso representado en los textos, el exceso como representación y el exceso como fruición de una representación. El nombre de Góngora y El Polifemo exime de mayores comentarios explicativos

158 159

Bibliografía

- JAMESON, F.: (1998), *Estudios Culturales: reflexiones sobre el multiculturalismo*. Paidós. Espacios del saber.
- CALABRESE, O.: (1987), *La era neobarroca*.
- CHARTIER, R.: (1998), *Escribir las prácticas*. Manantial. Buenos Aires.
- CHARTIER, R. / CAVALLO, G.: (1998) (Comp), *Historia de la lectura*. Taurus Universitaria.
- AUGE, M.: (1998), *La guerra de los sueños. Ejercicios de etno-ficción*. Gedisa. Barcelona.
- PALTI, E.: (1998), *Giro lingüístico e historia intelectual*. Editorial Universidad de Quilmes,
- LUDMER, J.: (Comp)(1997), *Las culturas de fin de siglo en América latina*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- ROSA, N.: (1998), "La transmodernidad americana" en revista *Confines* n° 3, Buenos Aires.
- A.A.V.V.: (1994) "Actas del Congreso Internacional El barroco y su doble", Edición de la Universidad, Universidad de Valencia.

“Cuando el tiempo era otro. Una historia de infancia en la pampa gringa”, por Gladys Onega

Editorial Grijalbo S.A., Bs. As., 1999, 238 págs. Reseña: Pam-
pa O. Arán de Meriles: “Identidad, memoria y región”.

Dice Lejeune: “El tema profundo de la autobiografía es el nombre propio”. Tal parece ser también la forma orgánica del recorte autobiográfico de su infancia que Onega evoca en un libro de edición reciente. El relato se abre con el nombre que sus padres le destinan al nacer y se cierra con el nombre, pronunciado por ella, que ya no suena reconocible en el oído del abuelo. El contraste señala el comienzo y el fin de una etapa vital, la de la niñez en el pueblo de Acebal, rodeada por el medio familiar que, si no un paraíso, al menos era un universo conocido, un lugar seguro, que se fractura con el traslado de la familia a Rosario, vivido como un primer exilio. Para salir del anonimato de la gran ciudad que se presenta con la forma de la nueva escuela del Huerto, hay que volver a inventarse el nombre con apellidos, convertirse en personaje de una historia y fraguar historias con recortes de realidad y ficción. Ese acto infantil de defensa que se recupera del pasado, se resignifica en el presente, como cifra de una identidad y de un destino personal, semilla incierta del libro que se escribe hoy.

162 163

Pero la identidad no está dada únicamente por el nombre, asumido como propio, sino por la red de vínculos familiares y sociales que lo inscriben. Se traza el dibujo histórico de una generación, de una cultura y de una región: la familia anuda criollos y españoles en discordias, sumisiones y pactos tácitos, la región es la pampa gringa de los asentamientos inmigratorios, la época es la terrible década iniciada en el '30, porque

...1930 era la fecha aciaga cuando las imágenes de las fotografías se habían velado y sólo podría reinventársela con palabras (26).

Buscando las marcas en el registro de la memoria, el espacio se espectaculariza, metonimia de personajes y circunstancias, pasa a ser un cronotopo artístizado, cuyo mérito es haber sido trabajado de tal forma que, siendo el registro de una óptica individual, produce el efecto de una memoria colectiva y localizada.

En primer plano, la morosa descripción de la casa familiar diseña el movimiento interno de todo el libro: lo que se ve y lo que se inventa, lo que se muestra y lo que se oculta, los otros y yo, la historia vivida y la Historia oficial. La casa, austera, sólida, hecha para durar, pero también para el encuentro afectivo y el aprendizaje del mundo:

La mesa era el lugar de las peleas y de las historias familiares, pueblerinas, nacionales e internacionales. Nada era ajeno a nuestra mesa de la infancia, los grandes tenían tiempo y el tiempo era otro. (...) En otras casas se contaban otras y similares historias, de la nieve, de los

ciclones, del paese y de la aldea, del barco, de sus familias, de la cosecha, de la sequía, de los despojos, de las guerras y se contaban y se contaban y por eso duraron y mis coetáneos las recuerdan y se las pueden contar a sus hijos y a sus nietos. (21)

Y en la casa se descubre también el otro espacio, testimonio de una “*ceremonia secreta*” e íntima. Si abajo se asienta la vida comunitaria, en los ciellorrasos se fraguarán tempranamente las fantasías crueles y perversas o llenas de misterioso encanto, dinámicas, movedizas, según la luz y la imaginería de la niña que las contempla y crea. Memoria de la vista, de las sensaciones y del cuerpo que se descubre, tejido de acontecimientos, costumbres y rituales recuperados como fotos vivientes o cartografía de cicatrices, desgranar el territorio privado de la infancia (“*La tos convulsa*”, “*El hambre*”, “*Las lombrices*”, “*Los castigos de papá*”, “*El silencio y la palabra*”, “*Detrás de la vidriera mojada*”, “*Las romerías españolas*”).

Conforme el mundo se va ampliando, vendrán otros espacios, atravesados por la memoria oral de acontecimientos históricos que sólo más tarde adquirirán sentido y que van ordenando sucesivos capítulos, narrados en diferentes registros: el duelo por Gardel (“*Nostalgias*”), el gobierno conservador (“*El fraude*”), la guerra civil española (“*Mi guerra civil*”), el ascenso de Mussolini, las disputas del poder (“*Los curas*”, “*De cómo la hija de los Onega llegó a cantar la Giovinezza*”). Entre los capítulos más conmovedores se hallan los dedicados a “*Los colonos*” y “*Los expulsados de la tierra*”, relevando las contradicciones entre los esquemas históricos y denominaciones aprendidas en la escuela argentina y la realidad de los colonos, en su mayoría italianos, los sueños, la posesión de la tierra que solía acabar con las parcelas en los cementerios. Un país cruel con el extranjero, no menos cruel con los nativos.

Y con todo ello también se van configurando las deudas familiares adquiridas en el aprendizaje de una conducta cívica, de una posición política intuida inicialmente, que muchos años más tarde se definiría como ideología consciente:

(...) nunca he perdido esa prístina sabiduría por la que mis padres me enseñaron a oler un fascista de lejos y yo he guardado como una posesión valiosa el sentido de la relación genuina que puede existir entre mujeres y hombres que comparten enormes esperanzas e iguales deseos, aunque difieran de nacionalidad, idioma y credos, que eso no contaba entre quienes querían terminar con el fascismo (191)

Volviendo a recurrir a Lejeune (*Le pacte autobiographique*, 1975), el lector de una autobiografía “*podrá poner en entredicho el parecido, pero jamás la identidad*” del sujeto de la enunciación y el autor del libro. Ésta remite a otra dimensión, la de una escritora que ha producido trabajos de investigación sobre el fenómeno inmigratorio (*La inmigración en la literatura argentina*, 1960), que en 1976 se fue del país, que ha sido profesora universitaria, traductora, que es una lectora competente y buena narradora. La *firma* entonces es la señal de una escritura que quiere dar voz a otras voces que de otro modo permanecerían en el anonimato. La modulación rica, dúctil, ingeniosa, de la lengua propia que recoge en innumerables voces y registros las lenguas ajenas de una cultura de mezcla.

En este plano compositivo, la distancia temporal se expresa como forma hecha de lenguaje, distancia artística, descentramiento de la mirada y el oído de la propia voz, para escuchar las otras voces y representaciones de una época, que circularon en la cocina familiar, en la plaza, la iglesia, las fiestas populares, los periódicos y las revistas de la época, la radio, el cine:

Las imágenes de las romerías tienen el sonido de España, pero las figuras y el escenario que conservo están creados en Hollywood, tal como yo los veía en las matinés de los domingos (...); el chansonnier de la orquesta de Buenos Aires, por el que se volvían locas las chicas del pueblo, con traje y zapatos blancos y cantando con una bocina: negra, negra consentida, negra de mi vida, negra de mi amor...chiribín, chiribín, chiribín... barrilito, barrilito, barrilito de

cerveza... parlame d'amore Mariu, dime que sei tutta per me...casas viejas de ayer...madreselvas en flor...vieja paré del arrabal...Mary, Peggie, Betty, Julie, rubias de New York... canciones que oíamos por la radio y en los pianos de las que llegarían a ser mis tías (165).

El mérito de este libro no está solamente en los hechos que cuenta, que forman parte de la memoria de una generación (y quizás no interese a la nueva), sino en el modo de referirlos desde una perspectiva que se realiza en la fruición de una lengua que, como la patria, como la genealogía, alberga y hospeda en nuevo tejido-textura, la multiplicidad de ecos verbales. El género en esta obra, no es la biografía de alguien que se cuenta en un gesto autolegitimante del espacio político o social (en la mejor tradición de Sarmiento a Victoria Ocampo), sino la discordia de lenguas y linajes que nos constituye históricamente y que es menester confiar a la escritura para que no se pierda, porque el tiempo ya es otro y los espacios de la memoria colectiva (originalmente colectividades forjadas por la diáspora europea), son frágiles y están amenazados por un nuevo orden avasallante.

Sugerencias didácticas. "Del rey Arturo a los héroes del espacio", por Susana Artal

Cántaro Editores, Bs. As., 1998. Reseña: Beatriz Actis: "Literatura entre milenios: una alternativa metodológica en el aula".

El tema particular de la didáctica de la literatura y el más genérico de la lectura convoca a especialistas de distintos campos del saber y del quehacer cultural; esta preocupación interdisciplinaria es uno de los motores de la propuesta de la docente e investigadora Susana Artal, quien encara un recorrido por el roman —de importancia capital en el desarrollo de la narrativa— y en especial del roman artúrico y de uno de sus aspectos privilegiados: el relato de héroes y aventuras, que remite a un imaginario familiar para los adolescentes, destinatarios de la alternativa metodológica que la autora desarrolla.

166 167

Los profesores de literatura nos enfrentamos con campos de conocimiento diversificados y con la necesidad de propiciar la integración con otras áreas disciplinarias, tarea que requiere el aporte conjunto de reflexiones que provienen del campo de la investigación y de la práctica, según señala Artal en el prefacio del libro que nos ocupa. Al respecto, es necesario destacar que en muchas ocasiones el inadecuado tratamiento didáctico de las producciones literarias tiene repercusiones que sobrepasan los propios objetivos del área correspondiente. Tales cuestiones problemáticas inciden en el desarrollo del hábito lector y son causa de la falta de conexión de valores culturales, los cuales quedan relegados, cuando la literatura debería ser presentada como un puente indispensable de aceptación multicultural.

En su planteo, Artal señala que los lineamientos que orientan la investigación consisten en buscar, en los elementos comunes de las historias seleccionadas correspondientes al ciclo del roman artúrico (tales como la estructura episódica articulada en torno de aventuras, los escenarios remotos y los protagonistas heroicos) los nexos y los puentes que unen aquellas expresiones medievales con los actuales consumos culturales adolescentes, ya que aquellos elementos reaparecen bajo diversas formas y 'ropajes discursivos' (historietas, juegos de roles, filmes), y pueden constituir algunas de las claves para acercar a los alumnos a formas literarias que los confronten con otras realidades, alejadas ya de sus circunstancias inmediatas; es por eso que la propuesta se centra en el tipo de texto que genéricamente la autora denomina 'relatos de héroes y aventuras'. Por tal motivo aborda la historicidad de los textos no desde un enfoque historicista, sino a partir del espacio de reflexión que instaura la confrontación de las semejanzas y las diferencias que las diversas circunstancias de producción les imprimen. El trabajo se completa con guías, sugerencias de trabajo y elementos bibliográficos, además de una antología que incluye a autores paradigmáticos de géneros que tienen que ver con la 'fantasía heroica', como J.R.R. Tolkien y Ursula Le Guin.

Propuestas como la presente permiten construir válidos caminos alternativos

en el campo de la didáctica de la literatura, ya que la recepción lectora y las conexiones culturales constituyen una base de referencia metodológica que nos permiten salir del círculo de recursos tradicionales empleados en la enseñanza. La consideración del hecho literario como muestra y resultado del conjunto de relaciones entre producciones artísticas de lugares y épocas diversas pone de manifiesto que tanto el escritor como el lector son creadores y re-creadores de cultura. Cuestiones como la intertextualidad e interculturalización devienen conceptos que resultan lo suficientemente amplios y a la vez funcionales como para permitir trabajar escolarmente una serie de conocimientos literarios y culturales y organizarlos en límites más vastos que la referencia canónica a una producción nacional y de época.

Recientes ediciones de la Universidad de Venecia sobre estudios comparados en Lenguas y Literaturas.

Silvia Calosso

Universidad Nacional del Litoral

Categorie funzionali del nome nelle lingue romanze. Por Laura Brugè. Cisalpino: Instituto Editoriale Universitario. Università Ca'Foscari di Venezia, 2000. Collana "Le Bricole".

168 169

Laura Brugè pertenece a la generación de destacadas mujeres que se dedican a los estudios lingüísticos en la actualidad y a partir de la segunda mitad del siglo XX. Pioneras argentinas, con prestigio internacional, han sido Ana María Barrenechea y Ofelia Kovacci (fallecida recientemente), introductoras de los estudios estructuralistas en la Argentina, entre otras cosas. El mundo académico actual ostenta figuras de investigadoras de la talla de Violeta Demonte (también argentina, residente en España) y María Victoria Escandell y María Lluisa Hernanz, por mencionar sólo a estudiosas de habla hispana.

En esta obra, la Dra. Laura Brugè, docente e investigadora de la Universidad Ca'Foscari de Venecia, da a conocer una reformulación de su tesis de doctorado, en la cual desarrolla una minuciosa reflexión sobre el nombre en las lenguas romances, dentro del marco conceptual de la gramática generativa, particularmente en la línea de la "Gramática Universal". Discípula de Guglielmo Cinque, la Dra. Brugè trabaja con total idoneidad y rigor en la teoría chomskiana. Centra su interés en dos cuestiones relacionadas con el nombre: el demostrativo y el caso acusativo y avanza en su análisis examinando también lenguas celtas, eslavas, germánicas y semíticas. Estudia la autora la posición del demostrativo, antepuesto, pospuesto, o con ambas posibilidades según las lenguas, para concluir que esto responde a una única estructura de base común a todas las lenguas. Con respecto al caso acusativo y su realización morfológica, defiende la hipótesis de que el caso debe permanecer separado del artículo. Es interesante destacar su análisis del acusativo en español, sus restricciones sintácticas y semánticas que hacen que la marca de acusativo aparezca delante del objeto directo. En todos los capítulos la autora señala y explica su marco teórico, a fin de que el lector no iniciado pueda acceder a las explicaciones posteriores sin dificultad.

Alterego. Racconti in forma di diario tra otto e novecento. Por Paola Mildonian.

I libri del Dipartimento di Studi Anglo-americani e Iberoamericani
Università Ca'Foscari de Venezia, 2001. Marsilio Editorí.

Paola Mildonian es Profesora de Literaturas Comparadas en la Universidad Ca'Foscari de Venecia, Italia. Es autora de diversos estudios sobre problemáticas

pertinentes a su especialidad. En este volumen de 264 páginas, la autora hace referencia a lo que en italiano se denomina “scrittura giornalista”, es decir la redacción de “diarios” a través de los cuales el escritor, que muchas veces navega ambiguamente entre su propia búsqueda y la de su personaje, se conoce a sí mismo y da lugar a un proceso que lo puede llevar a la “cura di sè”. Esta expresión (“cura de sí” o “cuidado de sí”) ha cobrado una presencia relevante en el imaginario actual de los europeos. Aquí, Paola Mildonian indaga la escritura de diarios íntimos, confesiones o diarios filosóficos desde la antigüedad hasta el presente, si bien destaca que sólo a finales del siglo XVIII conviven como textos de ficción con el cuento y la novela modernas. En los diarios se percibe la búsqueda de la identidad del yo, qué experiencias permanecen en el registro de cada día, la precariedad y la oscilación que ponen en escena las contradicciones del sujeto, su soledad y pluralidad, las distintas formas de la duda, la exaltación, lo fantástico, lo terrorífico, lo erótico. La autora distingue especialmente la estructura, la esencia del diario íntimo de otra forma claramente disímil en muchos sentidos: la autobiografía. Aprecia en el diario íntimo esa práctica antigua del sujeto que escribe, que lo lleva a conocerse asimismo, a cuidarse y a curarse, sin ninguna intención de hacer de ello un texto literario destinado a la publicación. Un ejemplo clarísimo de esta acertada observación de Mildonian es el diario de Adolfo Bioy Casares, publicado post mortem, que encanta al lector por cierta malicia y picardía, que también forman parte de la mencionada “cura di sè”. Mildonian examina cómo esta modalidad de registro diario es llevada por muchos escritores al texto ficcional, y así analiza, en atractivo recorrido, al “Werther” de Goethe, a Jacopo Ortis, a Canetti, a Arguedas, a Poe, Stocker, Maupassant, Tamizaki.

No es de menor interés, en este libro, el índice de nombres incluido al final, y en especial la prolífica bibliografía que ha acompañado a la autora en su proceso creativo y que ella generosamente pone a disposición del lector.

Traducción de estereotipos del relato maravilloso: mutación y extrañamiento en “El zueco” de Marcel Schwob.

Ma. Beatriz Cóceres y Liliana Chávez
Universidad Nacional del Litoral.

El concepto de traducción será el eje articulador de nuestro trabajo en virtud de las traslaciones de sentido que se operan en el pasaje del texto de partida (cuentos maravillosos) al texto de llegada (“El zueco” de Marcel Schwob). Entendemos traducción a la manera de Lisa Bradford (1997:14), es decir, como la reproducción de sentidos que se sustenta en la analogía o en la metáfora. Desde esta perspectiva, la acción de relatar un cuento maravilloso comporta una permanente traducción, no de un texto único y fijado mediante la escritura, sino de estereotipos que han sido trasladados y expandidos por un número infinito de narradores e intermediarios, a través de los años y en distintas geografías. Nadie exige la total fidelidad a un texto de este género. En efecto, los relatos maravillosos hunden sus raíces en la tradición oral y resulta difícil, por ende, rastrear sus orígenes. Parafraseando la calificación que efectuó Soriano refiriéndose a los “Cuentos de Mamá Oca” como de “Texto sin texto” (Montes, 1971: 7), postulamos la de “textos sin texto” para denominar a los relatos de este género. Con esta frase proponemos: el número plural para el primer sustantivo porque consideramos que en cada actualización de la historia se construye discursivamente un texto nuevo, y con las mayúsculas y el singular del segundo sustantivo señalamos un origen único y original (de un autor reconocible estilísticamente), desacralizado por medio de una preposición negativa. Vale decir, que en este género la traducción (oral o escrita) configura una reproducción creativa donde cada sujeto de enunciación expande o reduce la historia según la situación concreta de emisión/recepción.

Si bien existen nombres emblemáticos como Perrault, los hermanos Grimm y Andersen, a los cuales se les atribuye la autoría de muchos de los cuentos infantiles, ellos fueron “traductores” que revitalizaron por medio de la recopilación, fundición y reescritura los relatos ya existentes en la literatura oral y popular. Por otra parte, el principio de atribución y criterio de clasificación que supone el nombre de autor (Foulcault) se neutraliza en el circuito de enunciación construido en el juego permanente de emisión-recepción que restituye a estos relatos el carácter anónimo. De esta manera, aun aquellos cuentos que tienen una autoría reconocida, es decir que no son de base anónima, como “El patito feo” de Andersen o “Pinocho” de Collodi al ingresar en este circuito, donde fueron abreviados y modi-

ficados sin respeto por el original, sufren el mismo proceso.

“El zueco” tiene como base tres cuentos maravillosos infantiles instaurados en el imaginario colectivo como paradigmáticos: “Caperucita Roja”, “Cenicienta” y “La pequeña vendedora de fósforos”. En la traducción, sin embargo, la reconfiguración de los mismos dentro del texto de llegada no produce otro cuento del mismo subgénero, sino un relato de tipo fantástico. En otras palabras, la adscripción del texto de Schwob al estatuto genérico del fantástico se realiza en el proceso traductivo, donde se opera la mutación y extrañamiento de los estereotipos pertenecientes a los cuentos maravillosos anteriormente mencionados.

1. Mutación y extrañamiento

Mutación y extrañamiento son una pareja de operaciones que co-ocurren en el texto simultáneamente. Adoptamos el término “mutación” en el sentido de las ciencias biológicas como la modificación introducida en una secuencia nucleótica estable, y “extrañamiento” en el sentido del formalista ruso Shklovski como estrategia discursiva que tiende a la liberación de la percepción, a una visión renovada del referente o a la ruptura de las convenciones cristalizadas que automatizan también la lectura (Sarlo, 1971: 60).

1.1. Mecanismos textuales que provocan el efecto de mutación y extrañamiento

1.1.1. *Desembrague y embrague*. Estrategias por las cuales se instaura dentro del texto una estructura recursiva de relatos enmarcante/ enmarcado que hacen legibles el cambio temático que produce la traducción de elementos provenientes de distintos cuentos infantiles: las propiedades del mundo en “Caperucita Roja”, el cambio de fortuna en “Cenicienta” y la vivencia de un momento ilusorio, la muerte y la religión en “La pequeña vendedora de fósforos”.

El plan general de la obra incluye un relato enmarcante (niña sola en el bosque) y un relato enmarcado (biografía de una mujer) articulados por un desembrague/embrague lexématicos.

Y el diablo dijo: - Escucha, pequeña, y no temas. Te voy a sacar de apuros. Se te ha caído un zueco. Póntelo (Schwob, 1980: 23).

Acababa de ponerse el zueco. El diablo tomaba una avellana con la cola y la ardilla masticaba otra. (Schwob, 1980: 26).

Por medio de esta operación discursiva se introduce en el texto una secuencia cuyos límites están determinados por el lexema “zueco” que no sólo funciona como *shifter* sino que emerge a nivel semántico-pragmático por las connotaciones que tiene en el imaginario colectivo. El ícono de la pérdida del zapato es significativo por su implicancia en el cambio de fortuna en dos de los cuentos que forman parte del dispositivo de entrada: “Cenicienta” y “La pequeña vendedora de fósforos”. En el pasaje al dispositivo de llegada este ícono se traduce como un cambio de fortuna de la protagonista signado por un proceso de degradación (una cenicienta invertida) y en un cambio de sub-género por la colocación de subjetivemas característicos del relato realista.

De esta manera, dentro de la secuencia nucleótica estable del cuento maravilloso se introduce el relato realista.

La verosimilitud genérica del relato realista se sustenta en la relación de semejanza con respecto a la “realidad”: la naturaleza, los hombres y sus costumbres (Larousse, 1983: 2023). En cambio, la verosimilitud del relato maravilloso responde a una lógica diferente construida a partir de lo sobrenatural. Estos dos tipos de subgénero, que a primera vista parecen tan disímiles, establecen un mismo pacto de lectura entre autor y lector: la aceptación del referente.

El texto de Marcel Schwob articula dialécticamente estas dos verosimilitudes (realista y maravillosa) a través del aparato formal de la enunciación, en el juego de relato enmarcante/enmarcado, lo cual produce como efecto de lectura una ambigüedad del referente, característico del género fantástico (Todorov, 1982: 34)

El relato enmarcante (maravilloso) y el enmarcado (realista) poseen una macroestructura compartida (vida de una persona) que es puesta en abismo en la encrucijada de ambas historias: la agonía.

... los rayos grises que entraban por los vidrios empañados derramaron su escasa luz sobre el hogar apagado y sobre la vieja agonizante. En los estertores de la muerte sus rodillas levantaban las cobijas (Schwob, 1980: 26).

...rojas llamaradas surgían como haces de sus cuernos, de las puntas de sus alas y de sus pies; la pequeña pendía inerte como un pájaro herido (Schwob, 1980: 26).

En ninguna de las dos historias se consuma la muerte; se produce una suspensión de la agonía que, por medio de un desembrague abre otra posibilidad: la muerte y salvación eterna. De esta manera, se introduce en el texto la traducción del estereotipo del otro cuento, el de “La pequeña vendedora de fósforos”.

Esto provoca como efecto, a nivel sintagmático, dos posibles lecturas que cuestionan el referente: si la niña y la vieja son la misma persona o si son personas diferentes, si la vieja que agoniza alucina escenas de la infancia, o se trata de una niña que vive ilusoriamente toda una vida en pocos segundos. La respuesta dependerá en buena medida del movimiento de lectura que realice el lector a partir de la interpretación de las operaciones de embrague y desembrague.

a- una lectura en sentido lineal, y por ende contiguo, apoyaría la tesis de la identidad del personaje y la centralización en la etapa de la infancia o la vejez;

b- otra lectura que coloque las historias en una relación de paralelismo (los mismos actantes encarnados en distintos actores con investimento semántico determinado genéricamente) haría legible el dispositivo retórico que actualiza la tematización y cuestionamiento de la teoría de los géneros.

Más allá de estas dos posibilidades que genera el texto no puede leerse una sin la otra porque aun el más “ingenuo” de los lectores (Eco) intuiría que no se mueve en los marcos habituales de lectura.

La coexistencia de los subgéneros realista y maravilloso provoca la mutación y extrañamiento de los estereotipos genéricos por su inserción en un contexto de lectura diferente que crea un efecto de vacilación y un desplazamiento hacia el subgénero fantástico. Recordemos que según Todorov, la vacilación es condición *sine qua non* del fantástico (1982: 33-52).

1.1.2. Axiologización y modalización de tropos

El texto se construye a partir de la selección metonímica de los íconos de los relatos maravillosos consagrados por el imaginario colectivo: bosque, niña sola, pañuelo rojo, zueco, zapato, doce, camino, encrucijada, lobo, pérdida, etc.. Ahora bien, estos íconos están desautomatizados por la axiologización y modali-

zación de tropos (del gr. *trópos*, de *trépo*, girar).

A continuación examinaremos cómo se textualiza el extrañamiento de los estereotipos referentes a dos de los personajes centrales del cuento “Caperucita Roja” (la niña y el lobo).

En el texto de Marcel Schwob, en el nivel de la historia, la niña está sola con su pañuelo rojo anudado a la cabeza, entrando en el bosque; sin embargo, se produce un desvío del estereotipo porque la niña deviene muñeca por la artificialidad conferida por la figura retórica de la comparación. De esta manera, se produce el extrañamiento del estereotipo que impide la catarsis por la falta de identificación del lector con el protagonista, uno de los efectos de lectura del relato maravilloso.

Llevaba un pañuelo rojo a la cabeza, anudado bajo el mentón, una camisa de algodón gris con un botón de cobre, una deshilachada falda, un par de pequeñas pantorrillas doradas, redondas como husos que se hundían en unos zuecos claveteados (Schwob, 1980: 22).

El lobo, a pesar de que nunca está nombrado explícitamente, se proyecta a través de una preterición que juega con las competencias de los receptores. Un lector, después de encontrar un mundo amueblado de acuerdo a las características de “Caperucita Roja”, espera encontrar como antagonista un lobo y lee de acuerdo con estas expectativas que se ven reforzadas mediante la siguiente metonimia:

Por el hombro de la pequeña subieron de pronto dos garras y un hocico fino; luego todo un cuerpo aterciopelado seguido de una cola en forma de penacho (Schwob, 1980: 22-23).

Por medio de este recurso poético se rupturan las expectativas del lector de encontrar un lobo a nivel de la historia porque las partes enumeradas en la metonimia corresponden a una ardilla, movimiento que se reitera cuando el antagonista se autodenomina “diablo”. El carácter proteico del oponente provoca el extrañamiento del estereotipo ya que modifica la percepción estable de los cuentos maravillosos.

Como podemos apreciar, son principalmente las preocupaciones genéricas y de orden retórico las que predominan en “El zueco” de Schwob. Las mismas construyen un espacio de experimentación narrativa, y sobre todo habilitan un campo para la discusión de las modalidades del traducir como reescritura y reinterpretación de los géneros discursivos: una “vuelta de tuerca” del cuento maravilloso al fantástico.

Bibliografía

A.A.V.V.: *Diccionario Enciclopédico Larousse*, Buenos Aires, Planeta, 1983.

ANDERSEN, PERRAULT, COLLODI y OTROS: *El cuento infantil*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1971. “Nota Preliminar” de G. Montes.

GREIMAS, A.: (1983), *La semiótica del texto*, Barcelona, Paidós Comunicación.

KERBRAT-ORECCHIONI, C.: (1993), *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*, Bs. As., EDICIAL.

SARLO, B.: “El formalismo ruso” en *Literatura contemporánea* (Fascículo 45 de Capítulo Universal), Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1971.

SCHWOB, M.: "El zueco" en *Corazón Doble*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980. Trad. A. Fons de Goia.
TODOROV, T.: *Introducción a la literatura fantástica*, Barcelona, Ediciones Buenos Aires, 1982.

El fantástico leído desde la recepción.

Claudia Casabella

Universidad Nacional del Litoral.

(...) Todas las grandes historias, desde *Caperucita Roja* hasta *El Rey Lear*, son en el fondo, historias de monstruos amenazadores y deformes. Los cuentos infantiles, los más ficticios, son casi todos cuentos de miedo. Crímenes terribles, que nos espantarían de saberlos reales, se vuelven seductores y excitantes cuando nos los cuentan al oído. Esto ha ocurrido desde que el mundo es mundo. Lo que parece mentira es que alguna vez Frankenstein o Drácula no hayan existido, y también que hayan nacido casi juntos en la línea del tiempo, de una vez y definitivamente. Ellos expresan, en clave ligera, las obsesiones y fantasmas de los hombres y mujeres de cualquier época. El siglo que cumplen los encuentra en alza, dispuestos a seguir mordiendo y espantando a los mortales (...) *Christopher Fraylin. "Frankenstein y Drácula contraatacan"*.

178 179

Explorar la recepción de lo fantástico-terrorífico, habida cuenta de su resurgimiento, es todo un desafío. Hemos elegido para ello un texto, el *Frankenstein* de *Mary Shelley*; y un camino metodológico, el que propone Jauss¹ en el marco de la teoría de la recepción. Concretamente, el crítico trabaja con el concepto de *horizonte de expectativas (experiencias estéticas previas del público sobre las cuales recorta la obra)* y lo desdobra en dos:

- *Horizonte de expectativa literario*: que da cuenta de la estructura formal e ideológica de la obra y describe su efecto (que es el producto del texto).
- *Horizonte de expectativa social*: concretamente la experiencia estética previa del público lector que da cuenta de la recepción (actividad del lector).

Horizonte de expectativas interno

Consideramos aquí los presupuestos formales, estéticos e ideológicos que originaron el *Frankenstein* de *Mary Shelley*. De lo que se trata entonces es de determinar cuál es la relación de este texto singular con la serie de antecedentes textuales que constituyen el género. Así, este nuevo texto evoca para el lector el horizonte de expectativas y de reglas de juego con que lo han familiarizado textos anteriores. *Dicho horizonte, a medida que se desarrolla la lectura y la obra produce su efecto, es rectificado, modificado o simplemente reproducido.*

Mary Shelley pertenecía un grupo selecto de escritores románticos fascinados, entre otras cosas, por el "gothic". Romanticismo y goticismo son entonces, a nues-

tro entender, los dos elementos claves que conforman el horizonte de expectativa interno de *Frankenstein*.

A continuación lo desentrañamos:

El gothic

Comencemos por enunciar los rasgos distintivos de este género:

- leyendas macabras provenientes del folklore arcaico;
- hechos sobrenaturales ambientados en abadías y castillos ruinosos en el Medioevo;
- tumbas o criptas olvidadas en cementerios brumosos;
- espectros encadenados, animales crueles y/o seres deformes;
- crímenes horribles y maldiciones satánicas;
- aullidos que rasgan el silencio de páramos desérticos en noches tormentosas y siniestras.

Romanticismo

Si bien es cierto que *Frankenstein* nace y se recorta en un horizonte de expectativa interno conformado por el goticismo alemán, también lo es que el estilo de la obra maestra de la autora dista mucho de la grotesca y previsible configuración de lo terrorífico que predominaba en el *gothic*. Y es que *Frankenstein* se inscribe en la estética romántica. Ésta constituye otra esfera del horizonte interno de la obra. Enumeramos algunos postulados románticos inscriptos en el texto:

- exacerbación de lo individual y subjetivo;
- héroes marginados (la criatura) o que se automarginan de la sociedad (Frankenstein);
- existencias y amores trágicos (Víctor y Elizabeth);
- culto al mal y a sus fuerzas siniestras y destructivas (el monstruo asesino);
- gusto por lo nocturno;
- espejamiento de los sentimientos del héroe y su tragedia en la naturaleza;
- irrupción de “estética de lo feo” (el engendro) en contraposición con la idea de perfección preconizada por los neoclásicos.

Sobre estos parámetros con los que está familiarizado el lector de textos anteriores, Mary Shelley construye su obra, pero asume su “yo” autoral y utiliza el prólogo de *Frankenstein* como un paratexto válido para lanzar ciertas advertencias al lector y condicionar de alguna manera la recepción:

No me es de ninguna manera indiferente la reacción del lector frente a las creencias morales que expresan mis personajes. No obstante, mi primera preocupación en este campo ha consistido en evitar los perniciosos efectos de las novelas actuales y presentar la bondad del amor familiar, así como las excelencias de la virtud universal. Las opiniones de los protagonistas vienen influidas, es lógico, por su carácter particular y por la situación en que se hallan: no han de ser consideradas por lo tanto como las mías propias. Del mismo modo no debe extraerse de estas páginas ninguna conclusión que pueda llegar a perjudicar alguna doctrina filosófica².

El prólogo anticipa el efecto del texto, explícito en la intención autoral: *Frankenstein* es una estilización del “gothic” a través de dos elementos: la estética romántica (novedosa en aquel momento) y una creatividad superadora del goticismo alemán. Luis Revol pondera el “efecto-Shelley”:

(...) consigue con su Frankenstein un nuevo tipo de horror en la literatura, el cual es entre otras cosas, el resorte indispensable de toda la mejor ciencia ficción contemporánea (desde Sturgeon hasta Ballard, pasando por el A.J. Clarke de 2001)³.

Horizonte de expectativa de la recepción

Cuando *Frankenstein* es leído en 1817, el horizonte de expectativas de la recepción es modificado. Y es que Mary Shelley logra inscribir su personal manejo del horror en un género que se viene consolidando como tal: *el fantástico*. Y ya hemos dicho que *el mismo genera en el lector la problematización, el extrañamiento, la perturbadora rajadura de lo real, la pregunta inquietante sobre las fronteras*. ¿Por qué impactó *Frankenstein* en los lectores del siglo XIX? Pese a la lejanía temporal tenemos algunas hipótesis:

- porque representaba un ataque a lo racional y un abrir las puertas a lo inconsciente, a lo olvidado, a lo reprimido representado en el monstruo;
- porque cuestionaba la intocable infabilidad de la ciencia, ponía sobre el tapete su responsabilidad social y advertía sobre probables consecuencias nefastas;
- porque reactualizaba el mito fáustico y el anhelo prometeico del hombre que, en su búsqueda de absoluto, desea igualarse a Dios y transgredir los límites humanos.

Pero situándonos en este siglo XX nos preguntamos ahora, *¿cuál ha sido la recepción de Frankenstein habida cuenta de su innegable perduración?* O dicho de otro modo, *¿cómo han reescrito los sucesivos públicos, la historia del científico y su criatura para adaptarla a la experiencia moderna?*

Umberto Eco nos acerca sus siempre lúcidas respuestas desde el artículo *Nuestro monstruo cotidiano*. En él, además de ironizar deliberadamente sobre el comercio de lo monstruoso, reflexiona sobre la apropiación que el cine de entreguerras hace de él, privilegiando la figura del *mad doctor* o “científico loco” que tiene su prototipo en Frankenstein:

(...) Cuando el cine se apodera del tema del horror, si al comienzo lo hace por ejercicio técnico, en el momento que los vampiros golem, “mad doctors” y zombies pasan a formar parte de la historia de las costumbres contemporáneas, ello sucede por motivos tan claros como inquietantes. Siegfried Krakauer ha analizado muy bien lo que sucede en el cuerpo social alemán antes de la llegada de Hitler y cómo este estado de ánimo encuentra su expresión más clara e inquietante en el cine expresionista, el cual, precisamente, desde el doctor Caligari de Wiene, hasta el Golem de Wegener, el doctor Mabuse de Lang, el Nosferatu, el Vampiro de Murnau, no hace sino desarrollar un tema obsesivo en el que se refleja todo el síndrome neurótico de la sociedad alemana, que ve el hundimiento del imperio, la derrota bélica, el fracaso de los movimientos proletarios, la crisis de una sociedad burguesa, que encontrará después en Grosz un despiadado acusador, en Brecht su anti-vate, y reacciona ante el surgimiento de estas inquietudes, de estas angustias, de estos fantasmas, por un lado, a través de un conato de destrucción, por otro, a través de una especie de autorretrato con fondo sadomasoquista (...)⁴

Los monstruos, para Eco, presagian el hundimiento de una época y celebran su ocaso como ocurre en los E.E.U.U. en los años 20, donde aparecen como reacción

a la crisis de Wall Street.

(...) (En Norteamérica) el cine de horror obtiene sus primeros grandes triunfos de público y de producción al comienzo de los años treinta: Zombies, Ghouls, Vampiros, Científicos locos, y en fin, el más célebre y famoso de ellos, el "Frankenstein" de 1931, interpretado por Boris Karloff (...)⁵

Por otra parte, no olvidemos *la reelaboración que también hicieron los surrealistas del horror y lo macabro y que dio como resultado el famoso humor negro* que caracterizó el movimiento.

Christopher Frayling reflexiona sobre la recepción de lo terrorífico en la época posmoderna:

(...)La gran literatura de terror del siglo XX que, iniciada por Radoliffe, se incorporó al caudal sanguíneo popular con *Frankenstein* de Mary Shelley, *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (1886) de Robert Louis Stevenson, *Drácula* (1897) de Bram Stoker y *El mastín de los Baskerville* (1901) de Sir Arthur Conan Doyle, representa el *aporte más significativo de los escritores británicos del siglo pasado a la cultura de masas del nuestro*. Y lo digo en un sentido general: películas, videofilms, poemas, juguetes, programas de P.C, historietas, publicidad, restaurantes temáticos...Todo, desde novelas hasta envases para el desayuno (...)⁶

En efecto, *el género gótico ha vuelto de la mano del fantástico reclamado por el gran público que no solamente lo consume a través del cine*. Gonzalo Carranza comenta desde el diario *Página 12*:

(...)Ahora el terror ha retornado para convertirse en uno de los fenómenos literarios más fuertes del fin del segundo milenio, al punto de que Stephen King ha sido considerado por el *New York Times* como el escritor más popular desde Charles Dickens (...)⁷

Cristopher Frayling agrega:

(...) las novelas góticas de Stephen King continúan reinando en los quioscos de todas las ciudades. *Drácula, Frankenstein, Mary Reilly y Lobo* son films espectaculares y taquilleros, en vez de películas de clase B para la función de traspasnoche. Las imprentas siguen produciendo libros eruditos sobre "lo abyecto". *El horror se ha desplazado de las bambalinas al centro del escenario* (...)Las historias escritas en una época en que se temía a Dios han sido reescritas para una época sin Dios y las nuevas versiones han tenido tal éxito que simplemente se han rehusado a morir. Por cada persona que las ha leído, hay decenas de miles que no las leyeron, pero que las sienten como algo tan familiar que creen haberlas leído (...)⁸

¿Por qué resurgen con tanta fuerza el horror y el fantástico a nivel popular?, o dicho de otro modo, *¿qué es lo que despierta a estos monstruos de fin de siglo?*

Umberto Eco profundiza más la problemática que nos planteamos y ofrece dos explicaciones con respecto al consumo masivo del horror en literatura, cine, TV y otros productos:

1) Constituye una *catarsis casera*, en tanto descarga las tensiones almacenadas durante la jornada. Por este efecto liberador, el horror sería una especie de "marihuana de los pobres", pero también la de un público hastiado de cualquier excitación y colmado de bienestar económico que busca diversión en lo extravagante.

2) A la explicación sociológica sigue la pesimista:

(...) El gusto por el terror es como una expresión de neurosis, el buscar y hacer objetiva, en especiales circunstancias históricas, la parte negativa de la propia personalidad, el arquetipo junguiano del demonio o bien al dejar libre curso al surgimiento de una tensión privada de contenido evidente, el ansia libre y fluctuante del que habla Freud (...)⁹

Eco se pregunta por los móviles históricos que desencadenan esta libre expansión de lo irracional y encuentra la clave en la figura del mad doctor:

(...) el primer científico loco de la tradición horrorífica es el doctor Frankenstein de Mary Shelley, en los comienzos del siglo XIX, al que seguirá el doctor Jekyll, de Robert Louis Stevenson. En ambos casos, especialmente en el primero, el origen de la leyenda es antiqú-

simo: es la creación del hombre artificial, del golem del rabino Loew o el homúnculo cuya receta nos es dada por Paracelso y del que nos habla Goethe en el segundo Fausto. En todos estos casos, nos encontramos con la imagen del alquimista que pretende forzar las leyes de la naturaleza. En el siglo XIX la ciencia ha hecho tales progresos como para haber hecho pensable el experimento científico destinado a crear o modificar las formas de vida, y Mary Shelley y Stevenson imaginan su Mad Doctor como un científico versado en las técnicas más avanzadas. En toda la tradición cinematográfica del científico loco, el héroe procede siempre mediante métodos experimentales, filtros, probetas, mecanismos eléctricos. *El monstruo no nace de la magia, de la desviación de fuerzas naturales, sino de la ciencia... El monstruo lo hemos creado nosotros (...)* *El monstruo es la radiactividad que estamos sembrando. Es el hijo que podría nacer deforme, la guerra que podría estallar sin que nadie haya movido una mano (...)*¹⁰

¿Por qué interesa Frankenstein hoy? ¿Por qué perturba? ¿Por qué inquieta? Porque en él objetivamos no sólo nuestros miedos más arcaicos por lo desconocido, sino porque actualiza los temores y los presentimientos más funestos que experimentamos cuando observamos, más aterrados que maravillados, aquellos avances de la ciencia que nunca hubiéramos creído posibles. Mencionemos los más perturbadores que son a nuestro juicio los que se vinculan con la manipulación genética y la clonación. Ante estas realidades y desesperados como Frankenstein cuando ve erguirse al engendro en el laboratorio, desearíamos escapar y escondernos por lo que hemos hecho en aras de la ciencia. Sin embargo, el terror nos inmoviliza: el monstruo está ya en todas partes y lo hemos creado nosotros para “mejorar la vida del hombre”. No hay opción entonces, debemos hacernos cargo de la “criatura” engendrada. Puede ser (aunque las posibilidades son débiles y utópicas) que evitemos así repetir la tragedia de Víctor Frankenstein.

¹ JAUSS, H.: *Por una estética de la recepción*, París. Gallimard, 1978

² SHELLEY, M.: *Frankenstein*, Barcelona, Plaza y Jones, 1984, págs. 25 y 26.

³ REVOL, E.: *La tradición imaginaria*. De Joyce a Borges, Córdoba, T.E.U.C.O., 1971, pág.121.

⁴ ECO, U.: “Nuestro monstruo cotidiano”, en *Diario Mínimo*, Madrid, Ed. Península, 1988, pág. 20.

⁵ *Ibíd*em, pág. 22.

⁶ FRAYLING, C.: “Frankenstein y Drácula contraatacan”, en *La Nación*, 9 de marzo de 1977, pág.70.

⁷ CARRANZA, G.: “Tipos que dan miedo” en *Suplemento Página 12*, 1996, pág. 6.

⁸ FRAYLING, C.: *Op. cit*, pág. 70.

⁹ ECO, U.: *Op. cit.*, pág. 223.

¹⁰ *Ibíd*em, pág. 225.

Centro de Publicaciones Universidad Nacional del Litoral

Revistas

- Estudios Sociales. Revista Universitaria Semestral
- Revista del Instituto Superior de Música
- Culturas. Debates y Perspectivas de un mundo en cambio
- Clío & Asociados. La Historia enseñada
- Delito y Sociedad. Revista de Estudios Sociales
- Polis. Revista de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo
- Texturas. Estudios Interdisciplinarios sobre el Discurso.

Colección Ciencia y Técnica

- Transculturación verbal y resignificación de discursos.
Nora González (comp.)
- Sociedad, ficción y poder. El teatro cómico en la polis ateniense
Silvia Calosso, Claudio Lizárraga y otros
- Las paradojas de la modernidad
Graciela Brunet
- Marguerite Duras: Mujer y Escritura
Teresa Suárez, Adriana Crolla y otros
- Estudios acerca del significado
Adriana Gonzalo, Héctor Manni, Oscar Vallejos y otros

Colección Sociedad y Cultura

- M.A.C. Museo de Arte Contemporáneo de la UNL
- La atención. Obra reunida
Hugo Padeletti

De próxima aparición:

- Obra completa de Carlos Mastronardi

*Se diagramó y se compuso en el Centro de Publicaciones de la Universidad Nacional del Litoral.
Impresión: Macagno, La Rioja 2753. Santa Fe, República Argentina, 2003.*

Sumario

Uno, pasión intacta (un lugar para la teoría)

Vicente González Martín (Univ. de Salamanca. España)

Susana Romano Sued (Univ. Nac. de Córdoba)

Malvina Salerno (Univ. de Buenos Aires)

Blanca Escudero de Arancibia (Univ. Nac. de Cuyo)

Analfá Gerbaudo (Univ. Nac. del Litoral)

Silvio Cornú (Univ. Nac. del Litoral)

Dos, paseos por los bosques narrativos (un lugar para la ficción)

Uno, lecturas sobre Borges

Assumpta Camps (Univ. de Barcelona. España)

Enrique Santos Unamuno (Univ. de Milán. Italia)

Dos, lecturas sobre género

Olga Steimberg de Kaplan (Univ. Nac. de Tucumán)

Ana Isabel Fernández Valbuena (Univ. Complutense de Madrid. España)

Tres, después de Babel (un lugar para la traducción y la traducción)

Daniel-Henri Pageaux (Univ. de La Sorbona. París)

Tania Franco Carvalhal (Univ. de Porto Alegre. Brasil)

Cuatro, escenas de la vida académica (un lugar para el reencuentro con nuestros invitados)

María Inés Laboranti (Univ. Nac. de Rosario)

Cinco, glosa(s) (un lugar para el comentario y la información)

Gladis Onega

Susana Artal

Silvia Calosso (Univ. Nac. del Litoral)

Seis, la letra estudiante (un espacio joven)

Ma. Beatriz Cóceres y Liliana Chávez (Univ. Nac. del Litoral)

Claudia Casabella (Univ. Nac. del Litoral)

