

Año 2. Santa Fe. República Argentina.

ISSN 1667-7900

El hilo de la fábula



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



Dos | Tres

El hilo de la fábula

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

Dos | Tres

Año 2, Santa Fe, República Argentina.

ISSN 1667-7900

El hilo de la fábula

Revista del Centro de Estudios Comparados
de la Facultad de Humanidades y Ciencias
de la Universidad Nacional 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)

Armando Gnisci (Univ. La Sapienza. Roma)

Comité Científico

Susana Romano Sued (Univ. Nac. de Córdoba)

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

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, Oscar Vallejos.

Comité Técnico

Ariela Borgogno, Ma. Beatriz Cóceres,

Graciela Rafaelli, Jorgelina Garrote.

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@gigared.com o analiafhucunl@gigared.com

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

Nuestro especial convivio _____	9
Curriculum Vitae _____	15

Uno, pasión intacta (un lugar para la teoría)

<i>Jean Bessière (Univ. de la Sorbone, Francia): Más allá de Mallarmé: de Valéry a John Ashbery y a Georges Perros. Pertinencia de la poesía en el pasaje del modernismo al postmo-dernismo (Traducción a cargo de Silvia Zenarruza de Clément y Adriana Crolla)</i> _____	23
<i>Axel Gasquet (Universidad Blaise Pascal, Francia): El multi-lingüismo en la literatura argentina</i> _____	35
<i>Oscar Vallejos (Univ. Nac. del Litoral): Paradigmas literarios. Una indagación sobre problemas epistemológicos y onto-lógicos en literatura</i> _____	47
<i>Pampa Olga Arán (Univ. Nac. de Córdoba): En torno al problema del género fantástico</i> _____	57
<i>Cadina Mariel Palachi (Univ. Nac. del Litoral): Las representaciones del lenguaje en el marco de la oratoria latina: Cicerón y Quintiliano en diálogo</i> _____	69

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

<i>María Isabel Barranco (Univ. Nac. de Rosario): Muertes ficticias en la novela griega</i> _____	83
<i>Ma. Ángeles Hermosilla Álvarez (Univ. de Córdoba, España): Los colores y los sonidos en los escritos del presidente republicano Manuel Azaña</i> _____	89

lecturas sobre el fantástico

<i>José M. Sardiñas (Casa de las Américas, México): Sobre la indeterminación en <i>The Fall of the House of Usher</i></i> _____	103
<i>Susana Artal (Univ. de Buenos Aires): Monstruos y prodigios en el renacimiento</i> _____	113
<i>Ana Morales (Univ. Autónoma de México): Lo maravilloso medieval en literatura</i> _____	119

Tres, después de Babel

(un lugar para la traducción y la tradición)

- Rolando Costa Picazo (Univ. de Buenos Aires): Disquisiciones en torno de una defensa de la traducción poética* _____ 133
- Armando Gnisci (Univ. La Sapienza, Roma) - Adriana Crolla (Univ. Nac. del Litoral) : "Pi(hie)dras sobre": bitácora de traducción poética* _____ 139

Cuatro, escenas de la vida académica

(un lugar para el reencuentro con nuestros invitados)

- Susana Romano Sued (Univ. Nacional de Córdoba): Mundos propios, voces ajenas: la otredad y la identidad en la traducción* _____ 159
- Jean Pierre Castellani (Univ. François Rabelais de Tours, Francia): Yourcenar, de traductora a traducida. La versión castellana de Quoi, l'éternite. Traducción a cargo de la Dra. Blanca Escudero de Arancibia* _____ 169

Cinco, memorias de la trastienda (escritores por escritores)

- Presentación (Adriana Crolla)* _____ 181
- Griselda Gambaro: El mar que nos trajo* _____ 185

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

- "El mito, los mitos", por Carlos Alvar (et alteri). Reseña: Silvia Calosso: "Mito y literatura: interacciones"* _____ 191
- "Miradas cruzadas. Sobre la literatura italiana entre modernidad y posmodernidad", por Biagio D'Angelo y Assumpta Camps. Reseña: Adriana Crolla: "Cruce del binario en los paradigmas literarios actuales"* _____ 193
- "Texto/Memoria/Cultura. El pensamiento de Iuri Lot-man", por Pampa O. Arán y Silvia Barei. Reseña: Candelaria de Olmos: "Los tejidos de la cultura"* _____ 195
- "Por si nos da el tiempo", por Julio Ramos. Reseña: Analía Gerbaudo: "Restos críticos: poéticas y políticas de la postcrítica"* _____ 199

“ <i>Visiones del paisaje (Actas del Congreso ‘Visiones del paisaje’)</i> ”, por Ma. Ángeles Hermosilla, F. Castro, Ma. Luisa Calero, E. Povedano (edits.). Reseña: Antonio José Mialdea Baena	203
“ <i>Identidades Culturales (Actas del Congreso Internacional ‘Identidades Culturales’)</i> ”, por Ma. Ángeles Hermosilla Álvarez y Amalia Pulgarín Cuadrado (edits.). Reseña: María Estela Reviriego	205
“ <i>Borges: una forma de felicidad</i> ”, por Rolando Costa Picazo. Reseña: Graciela Rafaelli: “ <i>El placer del texto</i> ”	207
“ <i>Las redes invisibles del lenguaje. La lengua en y a través de Borges</i> ”, por Graciela N. Ricci. Reseña: María Beatriz Cóceres: “ <i>Borges desde el umbral del tercer milenio</i> ”	209
“ <i>Roman constructions, readings in postmodern latin</i> ”, por Don Fowler. Reseña: Leonor Silvestri	211

Siete, la letra estudiante (un espacio joven)

Ariela Borgogno (Univ. Nac. del Litoral): <i>Jacques Derrida y la tesis de la imposibilidad de la traducción.</i>	215
Jorgelina Garrote (Univ. Nac. del Litoral): <i>Lecturas críticas de/sobre Borges o de cómo no agotar la literatura.</i>	221
Ivana S. Chialva (Univ. Nac. del Litoral): <i>La novela erótica griega: el deseo de memoria.</i>	227

Normas de presentación	231
-------------------------------	-----

Nuestro especial convivio

Cuando hace tres años nos propusimos construir una revista desde el Centro de Estudios Comparados no pudimos prever la energía que necesitaríamos para llevar adelante la idea y la tremenda satisfacción que sentiríamos al verla crecer y concretarse en ese objeto tangible que se reconoce como “texto impreso”.

Hoy estamos presentando a la generosa mirada de quien la sostiene en sus manos este segundo volumen de *El hilo de la fábula*, lo que en estos tiempos de crisis y augurios de Apocalipsis nos parece un verdadero milagro, de sobre-vivencia (con ese plus vital y visual que el término habilita) y de apuesta a lo mejor que la polifonía colectiva puede otorgarnos. Es como haber abierto la puerta trampa que esconde un tesoro milenariamente escondido y que por primera vez se nos presenta en todo su esplendor. La entrada a un abismo, no digamos que infinito (sería una incongruencia) pero sí abierto y multifacético, lleno de sorpresas, creativos encuentros y aventurosas encrucijadas.

Nuestros objetivos iniciales, los hilos de la trama plural que quisimos empezar a tejer, fueron conformando una fábula que en gran medida satisface las expectativas programadas. Hay mucho hilo por recorrer y muchas cosas que mejorar, pero podemos afirmar con orgullo que esto es lo mejor que pudimos realizar y que es mucho más lo que se atesora en el haber de lo concretado que en el deber de lo equivocado. El tiempo nos ayudará a mejorar su diseño y a quitar los nudos y enredos que todavía puedan entorpecer su recorrido.

89

Experiencias conviviales de nuestra presentación en sociedad

Es éste un espacio en que se supone el presentador justifica y anticipa el contenido del volumen manteniendo un tono de absoluto rigor científico en su discurso. En esta oportunidad nos permitiremos un tono menos distante y más entusiasta (en el exacto sentido griego) para dejar registro y “com-partir” el entramado textual del volumen con las palabras de quienes adhirieron a la alegría de la presentación de la revista el día 3 de junio del 2002 en la sede de la Facultad de Humanidades y Ciencias.

Asumieron la responsabilidad de la misma la Decana de la Facultad, Prof. Leonor Chena, la Dra. Susana Romano Sued de la Univ. de Córdoba, el músico Guillermo Alvarez (con su pianoforte del s. XVIII) que con la soprano Cristina Lemerrier nos deleitaron con una perfecta ejecución de canciones barrocas italianas, inglesas y francesas, y los actores Elina Leva y Edgardo Dib quienes con sus voces y juegos de luces transformaron el frío salón de actos en un improvisado escenario para ofrecernos una inédita y personal puesta bilingüe del monólogo de Hamlet.

Nuestro especial Convivio fue entonces un acto inscripto en el compromiso compartido. Un gesto gregario tendiente a mostrar y preservar los espacios simbólicos del intercambio y la reciprocidad, de la creación colectiva. Acompañados por

un público multitudinario y ecléctico –autoridades, colegas y alumnos–, las palabras de encomio y compromiso institucional de la Decana, Prof. Leonor Chena, así como su exhortación a los responsables de la revista a continuar el camino emprendido para bien de la comunidad académica, nos dio bríos para construir este segundo producto hoy concretizado.

De las palabras de la Dra. Susana Romano Sued rescatamos este fragmento:

En momentos en que la caída en el abismo y la visita permanente de la catástrofe segregan un discurso pesimista, yermo, sombrío, que en analogía franca con el pensamiento único que gobierna las instituciones se quiere instalar como único, en esta universidad argentina, murmurando hegemónicamente sobre la ruina y la fatalidad de la ruina, en estos tiempos se da un tajo en la tela de la tragedia y allí brota un hilo refrescante y perturbador al mismo tiempo, esta revista, que habla de que hay el otro, los otros, que estallan en las escrituras y en su condición utópica que es la potencia. Entonces no hay sólo el uno... Teseo en esta empresa no nos reclama acaso la homofonía del deseo que se labra en el camino, en la realización de la potencia de la literatura y su hablar con ella. Sabemos que el lenguaje ausculta todos los tonos del deseo, que se da a sí mismo en el decir de la escritura y no importa tanto la llegada ni el punto de partida sino el camino haciéndose. El hilo y la ilación, el recorrido, a veces azaroso y siempre revelador que labra los trechos y las vicisitudes del pensamiento y la imaginación.

Y en particular compartimos su exquisita palabra de poeta en el más convivial de sus regalos: el soneto que compusiera para *El hilo de la fábula* y que, atesorándolo, aquí consignamos:

Tras la luz del final, fugaz señuelo,
Vestigios ciertos del tiempo, la escritura
Pendula del delirio a la cordura
Libera en el saber tanto consuelo
Vaga el ingenio y la idea por la estancia
Del crear y el pensar: allí el Deseo
Fabula en la osadía de Teseo
Y presta a la cautiva su prestancia.

No trae el caduceo de Mercurio:
Se aviene a la entrañable travesía
Sin ala ni serpiente. Ni agonía.

Ariadna es recompensa y es augurio
De un laberinto abierto y descifrado
Y es la escritura que desposa el Hado.

Entre las misivas de felicitación destacamos en primer lugar la enviada por el Prof. Ricardo Ahumada, que se refirió a la persona de la Prof. Dina San Emeterio, quien a pesar de su deceso en diciembre de 2001 seguirá *in praesentia* en nuestra revista.

Además de leerse el poema que el Prof. Ahumada le dedicara *in memoriam*, se aprovechó el encuentro para que el Centro de Estudiantes lanzara la convocatoria a un concurso literario organizado en honor a tan prestigiosa y sentida figura académica. Y el dolor por la ausencia fue atemperado, en el espíritu de todos los presentes, en el recuerdo de su profunda sabiduría y entrañable bonhomía. Contrastes e intensidades emocionales e intelectuales que no sólo se experimentaron en ese momento sino durante todo el acto.

De otras voces que desde ámbitos lejanos en el espacio pero cercanos en los deseos nos llegaran vía internet, citamos cuatro de quienes, desde los inicios, nos acompañaron con su confianza en el Comité Honorario y que preferimos dejar sin traducir, en su intrínseca heteroglosia.

La Professeur Adriana Crolla me fait part de la parution du premier numéro de *El hilo de la fabula*. En tant que comparatiste éloigné, j'aimerais saluer ce résultat et souligner l'actualité du sommaire, au regard des études internationales de littérature comparée et souligner la pertinence d'études comparatistes dans le cadre d'études littéraires –une pertinence qu'entend illustrer *El hilo de la fabula*. Quel courage d'arriver à un tel résultat dans la situation actuelle de votre pays.
Jean Bessiere. Ex Presidente de la Asociación Internacional de Literatura Comparada. Univ. de la Sorbonne. Paris. Francia

Estimados Colegas, Profesores e Estudiantes do Centro de Estudos Comparados
Pela voz da Professora Adrina Crolla, tenho a grata satisfação de saudar o lançamento da revista *El hilo de la fábula*, nº1, neste ano de 2002. Sei o que representa a organização de uma revista como esta, mas sei também que sua edição fortalece as atividades acadêmicas realizadas nesta Universidade e será um instrumento de aproximação e reconhecimento. Portanto, o “fio da fábula” é uma bela metáfora que pode ser lida como “o fio de ligação”, recurso que aproxima e estreita as relações. Os estudos de literatura comparada, cujo âmbito quer evitar a “separação entre os saberes” e estimular a “interação entre linguagens, entre discursos e entre disciplinas” tem nesta Revista mais um valioso recurso para consolidar os estudos nesta área na Argentina e em suas relações com outros países. Diante disso, quero desejar à Revista uma “vida longa” e muito sucesso.

Tania Franco Carvalhal. Vice-presidente da ICLA/AILC

Queridas Colegas: En nombre de la Sociedad de Italianistas Españoles, de la Universidad de Salamanca y en el mío propio, os envío el saludo fraternal desde nuestro hermanamiento en la cultura. El nacimiento de una nueva revista científica es siempre un hilo, un vehículo de contacto permanente para transmitir aquellos conocimientos ni las fronteras ni los océanos detienen. Vuestro hermoso país, Argentina, ha sido muchas veces pionero en cultura y desde esta vieja Universidad de Salamanca, madre y hermana de tantas otras de Hispanoamérica queremos participar con vosotros en ese evento, no sólo dando ánimos, sino colaborando en todo lo que necesitéis y prestándoos nuestra ayuda, si fuese necesario. Un abrazo
Vicente González Martín, Director del Departamento de Filología Moderna. Catedrático de Filología Italiana. Presidente de la Sociedad Española de Italianistas.

Cara Adriana, alla presentazione della rivista porta i miei saluti ed auguri e la voglia di collaborare con voi a questa coraggiosa impresa in tempi tanto difficili. Un abbraccio
Armando Gnisci. Catedrático di Letteratura Italiana Comparata. Roma. La Sapienza. Italia

Recibimos también felicitaciones de la Dra. Ana Ma. Barrenechea (Universidad de Buenos Aires), Dra. Assumpta Camps (Catedrática de la Facultad de Filología. Universidad de Barcelona), Cristina Elgue de Martínez (Presidente de la Asociación Argentina de Literatura Comparada), Dra. Ana Morales (Universidad Autónoma de México), Prof. Javier Torres (Universidad de Bogotá, Colombia), Dra. Graciela Ricci (Università di Macerata, Italia), Prof. René Lenarduzzi (Università di Venezia, Italia), Graciela Cariello (Directora del Centro de Estudios Comparativos, recientemente creado en la Facultad de Arte y Filosofía de la Univ. Nac. de Rosario), Prof. Alberto Gieco (Los Angeles). También se sumaron a estas felicitaciones los especialistas que integran el Comité Científico de la revista y nume-

rosísimos colegas de otras universidades argentinas y de la UNL. De nuestro ámbito destacamos a las siempre entusiastas “competidoras” en los tiempos del Centro de Publicaciones de la UNL para las revistas de nuestra unidad académica: la Prof. Teresa Suárez, Directora del Centro de Estudios Histórico Sociales sobre la Mujer y de la revista *Clio*, y las Prof. Lidia Acuña y Beatriz Carosi, Directora y Codirectora del Centro de Estudios Culturales y de su revista *Culturas*.

Finalmente, una carta que nos llegara desde Madrid de la colega y amiga Ana Fernández Valbuena con la que cerramos el acto y cuya densidad emotiva nos conmoviera profundamente. No sólo porque movilizó nuestro espíritu sino porque nos certificó lo que la Dra. Romano Sued había señalado al principio. Que el otro estaba allí, que no estamos solos en la agónica y particular empresa del existir y del hacer. Y que un banquete es todavía posible. Porque celebrar la palabra es posibilitar un encuentro, no con el hilo ni el laberinto, que como afirma Borges ya se han perdido, sino con un acto de fe, en sí mismo y en los demás. Aquél que sólo puede justificarnos y proporcionarnos la mera y sencilla felicidad.

Madrid, 26 de mayo, 2002

Queridos colegas del Centro de Estudios Comparados:

Desde España os envío mi más cordial enhorabuena por esta herramienta de supervivencia que es la publicación de una revista cultural, más en tiempos de adversidades.

Felicito especialmente a la Profesora Adriana Crolla, amiga y colega admirable que ha hecho de la Universidad del Litoral un lugar casi recurrente en España e Italia, pues ha llevado su nombre con rigor y entusiasmo desde Sicilia a Castilla, de Venecia a Valencia, por hablar de puntos extremos del *Mare Nostrum*.

Recorro el índice de este primer ejemplar de *El hilo de la fábula* y me sorprende el número de intervenciones y su variedad, aunque no tanto como lo sugestivo de su corte: ¡estoy deseando leerla! En estos días de desesperanza para vuestro país es inevitable, supongo, que desde fuera y desde dentro, cuando se debe glosar una iniciativa, de cualquier tipo, se la cuide como se cuida a un ejemplar casi en peligro de extinción. Parece que alumbrar fuera anómalo en tiempos de crisis. No es así, sin embargo. Alumbrar es un gesto legítimo y necesario siempre, pero se convierte en una obligación ética cuando las adversidades acechan. Y creo saber de qué hablo, pues aunque vivo de esa otra parte del Atlántico, donde las cosas suelen ser más sencillas, mi vida laboral como docente y como investigadora se ha desarrollado en condiciones complejas. Todos sabemos, no obstante, que condiciones como éstas generan algo que vuestro país conoce bien: una vocación de Superviviente y una mirada necesariamente plural, que nos permite mantener firme el rumbo, incluso cuando Teseo nos abandona en la playa y suelta sus velas para irse lejos...

En el año '96 tuve la fortuna de conocer Santa Fe, gracias a una invitación que me llegó de la mano de Adriana Crolla, durante mi estancia de dos meses como becaria en la Universidad de Córdoba. Mientras viajaba en autobús desde Córdoba, conocí una parte de vuestro paisaje del que había oído hablar y que me parecía muy evocador: la Pampa Húmeda. Yo venía de escuchar días antes una conferencia del novelista cordobés afincado en Francia Héctor Bianciotti, en la que decía que una de las sensaciones más profundas que experimentaba en el paisaje argentino de niño era la sensación de infinitud. Hacía unos treinta años que él no había regresado a la provincia de Córdoba y comentaba cómo de chico pensaba que la Pampa no tenía fin, que detrás de esa llanura ilimitada de pastos había otra, y otra después. Y eso le producía el pavor de lo insondable y lo infinito. Marchó a Buenos Aires, tomó un barco... y desapareció. Cuando yo le escuché hablaba ya con un insoportable acento francés.

Yo pensaba en ello mientras atravesaba extensiones de llanura verde, pero no sentía ningún pavor. Al contrario, pensaba que toda esa fertilidad que se hacía luego agua y limo al llegar al Paraná eran de una riqueza extraordinaria y que vuestro país, casi como esa llanura infinita de Bianciotti, no terminaría nunca. Todo eso lo confirmé después al tomar contacto con vuestra ciudad: Adriana me hizo conocer a una profesora que estaba trabajando sobre los jardines y la literatura y que me regaló una ramita de estrella federal para que me la trajera a España. Me llevó a una reunión de italianos emigrados años atrás, que reivindicaban en un idiolecto mezcla de italiano dialectal y español del litoral su pertenencia a Europa: pocos italianos he conocido tan orgullosos de serlo como estos señores que habían abandonado Italia 50 años antes. Algunos para no regresar. Con Adriana compartí una comida de pescados de un río que hasta entonces para mí había sido una leyenda del folklore argentino que tanto me gusta. ¡Qué hermoso país!

Tengo toda vuestra luz presente hoy en mi mirada —ese lugar donde uno guarda la memoria de todas las fuentes donde ha bebido— y sé que Santa Fe con sus calles encajadas y la ribera cambiante del Paraná son las mismas. Pero vuestro esfuerzo por ser los mismos es casi descomunal. Argentina, como el Paraná, se desborda y se achica y vosotros, queridos colegas, queridos hermanos de lengua, tenéis que vivir como esos ribereños que cada año deshacen su casa cuando el río sube, para volver a ella cuando baja.

Pensaros desde aquí es muy doloroso. Pero es hermoso saber que alumbráis suba o baje el río. De nuevo enhorabuena.

Dra. Ana Isabel Fernandez Valbuena. Univ. Complutense de Madrid. Univ. de Salamanca

Del nuevo hilo que aquí se ovilla y desovilla

Otras voces y otros temas conforman este segundo volumen. Siempre e inefable Borges, en el homenaje y en los trabajos de varios investigadores y alumnos.

Pero también problemáticas que misteriosamente se entramaron durante el tiempo de recepción de las colaboraciones sin que se propusiera desde el comité de redacción una intencionalidad monográfica que hemos desestimado porque hay muchos y muy valiosos exponentes que dan cuenta de esta modalidad y porque en general ésa es la que predomina en los congresos y jornadas de las diferentes asociaciones especializadas que todos integramos.

Elegimos mantener una cuota de pluralidad y no obligar a nuestros colaboradores a embretarse en un tema o problemática común, abriendo el juego a los diferentes intereses y ámbitos de indagación de los estudios comparados.

Sin embargo, a pesar de la variedad que caracteriza este volumen, un recorrido en el índice permitirá constatar cómo muchos trabajos se aglutinan en torno de reflexiones teóricas y críticas sobre el género fantástico y sus variantes, en constructos ficcionales pertenecientes a diferentes espacios y tiempos, así como en la reflexión sobre las diversas líneas teóricas que han tratado de definir su especificidad y que en su multiplicidad generan una apuesta de lectura comparada al receptor.

Otro conjunto de trabajos circulan alrededor de la problemática de la traducción, ámbito de los estudios comparados que cuenta día a día con más adeptos y que se expande en una miríada de inquietantes reflexiones, tanto en los espacios de la práctica como de la teoría. Los trabajos que nos acompañan dan cuenta de esta variedad y potencialidad interpretativa.

También lecturas comparadas desde lo lingüístico y lo literario del mundo clásico grecolatino, aunque distribuidos en tres secciones diferentes por la diversa intencionalidad o nivel de formación de sus autores, conforman un mini-núcleo que celebramos ya que, al menos en nuestros ámbitos, no siempre es posible encontrar apuestas novedosas sobre producciones tan canónicas. Y una colaboración

en particular que ofrece una experiencia de lectura comparada entre el discurso literario, la música y las artes visuales.

Desde la teoría, se abordan temas sobre las lecturas comparadas entre la poesía modernista y la posmoderna, el multilingüismo en escritores argentinos en el exilio, y se analizan nociones como las de paradigmas y géneros.

El espacio de las Reseñas se ha visto especialmente incrementado, pues se quiso dar cuenta de las numerosas publicaciones llegadas a nuestro Centro desde muchos lugares del país y del extranjero, textos que se encuentran a disposición del público en nuestra Biblioteca.

Más allá de Mallarmé: de Valéry a John Ashbery y a Georges Perros. Pertinencia de la poesía en el pasaje del modernismo al postmodernismo.¹

Jean Bessière

Universidad de la Sorbone. Francia*

1.

Se dice “literatura de la modernidad, literatura de la postmodernidad”. Pero modernidad es un concepto equívoco: en literatura, el primero que define lo moderno en términos contemporáneos es Baudelaire. En la misma perspectiva y siguiendo datos cronológicos que pertenecen a su época, sería necesario pensar en el realismo y el simbolismo (cualesquiera que sean los países que los designan) como los movimientos de una primera modernidad. Luego vendría, a partir del comienzo del siglo XX, una segunda modernidad, de la que no habríamos salido todavía.

Entendemos la relación entre estas dos modernidades como la respuesta de la segunda —y por lo tanto hasta nuestra época— a los *impasee* literarios de la primera. Esos *impasee* pueden caracterizarse tanto en su relación con el realismo como con el simbolismo y podrían resumirse así: realismo y simbolismo no han podido definir, exponer todavía las condiciones de su pertinencia (pertinencia que se comprende sólo en sentido cognitivo). Consideraremos aquí la cuestión de una herencia del simbolismo y una respuesta al mismo, situadas bajo el signo de la pertinencia que puede detectarse en lo poético y, en particular, en el poema.

Este tema de la pertinencia puede reconocerse en la poesía de Mallarmé, que sigue siendo un interrogante. Si se toman del simbolismo sólo los datos más manifiestos, particularmente en Mallarmé, la paradoja retórica aparece en el hecho de que la construcción del poema, la notación de lo que “quiere decir”, es hipotética. Lo hipotético, como lo muestra el soneto “A la nue accablante tu”², se manifiesta en una doble propuesta de escritura y de lectura. Escritura y lectura dual que se constituyen en el símbolo —de un navío a una sirena, de una sirena a un navío— y que otorgan valor a la imagen tanto de la sirena como del navío permitiendo así la realización de la metarepresentación en el soneto. Cuanto más se opera la doble lectura, es decir la eficacia de la metarepresentación, más se sustrae la certeza del decir. Decir que puede aparecer construido como un juego metafórico —la relación entre un barco y una sirena— y en una relación no localizable, ya que un navío y una sirena no pueden juntarse, y si aparecen juntos es en lo indecible de un acontecimiento que tiene y no tiene lugar. La metarepresentación conlleva su propia imposibilidad. Juega con una ironía específica. El “eso ha sido” —un navío que naufraga, una sirena que desaparece— prohíbe abolir el pasado. El aquí y el ahora, precisamente el lugar de este mar, el lugar de este poema, está formado por las dos figuras que prohíben mitificar, simbolizar ese pasado —lo que implicaría alejarlo—. La contradicción y la indecidibilidad que se visualizan en la metarepresentación

plantean una exigencia de actualidad que en el poema se refleja en la intemporalidad de lo indecible: navío versus sirena. La paradoja de la pertinencia se formula en el poema que dice que no puede saber nada de lo que ha ocurrido y, sin embargo, supone cognoscibilidad. La puesta en movimiento de la memoria o del testimonio bajo el signo de lo figurativo: un navío, una sirena posibilitan el “tiempo del retorno” al lugar y el “retorno” al lugar: el mar. El lugar es a la vez una imagen dialéctica, la de un pasado y de un presente, que excluye tanto la retención del pasado como la certificación del presente y es, al mismo tiempo, la única forma de afirmar la pertinencia de la escritura: la interrogación de ese lugar es entonces, en este poema de Mallarmé, un campo abierto. Campo visual abierto que no es más que la figura de un juego retórico paradójico. Si el lugar es, por definición, la posibilidad de esas sinécdoques que lo representan –un navío, una sirena– es también su contradicción. Si no hay en la escritura más que lugar, y si la escritura se constituye como tal lugar es porque, paradójicamente, todo ha sido cambiado y, sin embargo, nada ha cambiado. Si hay ambigüedad y posibilidad de pertinencia –cuando surge la figura del juego dialéctico–, el acontecimiento que tiene lugar no es asible, no porque él mismo no lo fuera ni porque la construcción simbólica transite hacia el propio símbolo borrando la representación del navío, sino porque pasado y presente establecen una relación de consecución y especularidad, de metonimia e identidad. Esta relación enuncia a la vez una temporalidad y una posible pertinencia de lectura de esta temporalidad, pero esta posible pertinencia es la constatación misma de la imposible alianza entre metonimia e identidad, pasado y presente. Presente que es, sin embargo, archivo e identidad del pasado. La representación de la pertinencia hace que el poema se ubique explícitamente entre alegoría y verdad, entre pasado y presente.

2.

Esta cuestión de la pertinencia de lo poético, de la búsqueda de una pertinencia de lo poético, debe ser leída como una respuesta a Mallarmé, en la división que se opera en el siglo XX entre una poesía modernista y una poesía postmoderna. Si bien ambas retoman la cuestión de la pertinencia de lo poético, en la poesía modernista –ejemplificada aquí con Valéry– se muestra una poesía escéptica, y en la postmoderna –ejemplificada con John Ashbery y Georges Perros–, una poesía de lo ordinario, una poética de lo común del lenguaje y de lo ordinario de la vida.

La división entre poesía modernista y postmoderna es tal vez una operación histórica leída sólo en la tradición que distingue esos dos momentos de la historia literaria contemporánea. Esta misma división puede ser interpretada también bajo el signo de una reducción lírica, de un tratamiento antinómico de la simbolización literaria: reducción lírica (el poeta puede todavía ser el enunciador explícito del poema, pero no relaciona las presentaciones que el poema propone con el orden de la subjetividad, con el poder de la propia palabra). El poeta ya no es aquel en lucha con su palabra, con su deseo de palabra, sino aquel que sabe que sólo puede “andar” con el lenguaje y el mundo. Andar entendido como motivación y cuestión esencial de la poesía y que podemos leer desde los poetas objetivistas americanos hasta el poeta español José Manuel Valente, desde Mallarmé –que había terminado por hacer de sus poemas una escritura de direcciones postales– hasta Georges Perros, que

sólo habla de la vida común, precisamente en lo que denomina *Una vida ordinaria*³.

Entendemos por simbolización literaria⁴ cuando el poema expone la cuestión de su clave posible sin explicitarla, es decir, no la muestra como una simple relación entre presentaciones de escenas ordinarias del mundo y aquel que las enuncia. La simbolización literaria se construye en el cruce del juego entre un lenguaje privado y un lenguaje compartido y la representación de una percepción privada que no se disocia sin embargo de una colectiva, es decir, reconocible por todos. Simbolización literaria que identifica la representación poética con el problema que plantea la imagen-relato que, si bien puede tomar formas diferentes, es ya la de Baudelaire o de Mallarmé, la de Wallace Stevens, y la de Pavese. En todos estos casos, y habría que agregar Valéry y John Ashbery, la simbolización literaria se caracteriza por su pertinencia: cualquiera sea el enigma o la carga trópica del poema, la simbolización es ante todo interpretable según patrones de reconocimiento comunes sobre las presentaciones del mundo. Es precisamente la reducción lírica la que provoca tal efecto: el poema puede ser leído literalmente, sin que se suponga la voz que lo constituye, puesto que la problemática del poema no se relaciona con su tema, sino con sus presentaciones. Dicho de otra manera, con su palabra.

24 25

La simbolización literaria es así un retorno y un abandono del simbolismo literario tal como la caracterizaron el movimiento simbolista y sus herederos: si el simbolismo se justifica en la coextensividad de la letra a lo real y al espíritu, la simbolización literaria se convierte, en el siglo XX y una vez lograda la reducción lírica, en la cuestión de la coextensividad de la letra a lo real, bajo la pluma, la voz del poeta. Pero el poeta sabe del peligro latente de que el poema mismo destruya dicha coextensividad –tal es el temor de Cesare Pavese, tal es el riesgo que hace que Wallace Stevens se comprometa en una ficción suprema–. Y, sin embargo, sabe también que ésa es su verdadera motivación.

3.

Sólo hay que evocar a Valéry: para él la verdadera realización poética estaría –conviene recordar “El cementerio marino”– en la presentación de las esencias comunes, y de lo que de ellas permanece y que pertenecen a un tiempo finito. Si hay una acción y un drama, está en esa posibilidad común y en la evidente disociación de las esencias que formula el poema y de eso que queda en el tiempo finito.

Penché contre un grand fleuve, infiniment mes rames

M'arrachent à regret aux rians environs;

Ame aux pesantes mains, pleines des avirons,

Il faut que le ciel cède au glas des lentes lames⁵.

Las presentaciones de la poesía remiten a imágenes comunes. La poesía es el instante de una constatación que sólo supone una unidad entre esas presentaciones, el mundo y el espíritu.

Podemos evocar a John Ashbery y remitirnos a este poema suyo en francés:

Toutes sortes de choses existent et mieux,

Spécimens de ces choses, qui ne se font pas connaître.

Je parle du rire de l'écuyer et de l'étrier

Qui font comme un trou dans l'armure du jour.

C'est agaçant et puis c'est tellement naturel

Que nous n'en éprouvons presque aucun sentiment
A part une certaine légèreté qui va de pair avec
La récente ambiance close qui est d'ailleurs
Aux petits soins pour nous. Donc légèreté et richesse⁶.

Las presentaciones comunes son indisociables de una cierta manera de perfección, que los “especímenes” suponen. La respuesta a Valéry es aquí explícita: si las presentaciones poéticas pertenecen al mundo y, en consecuencia, al poeta y a todos, eso significa que están como fuera del mundo, o dicho de otro modo, fuera del mundo y al mismo tiempo en este mismo mundo. Esta formulación que hace referencia al *specimen* de John Ashbery, y la nuestra propia, es ciertamente equívoca puesto que siempre queda la cuestión de saber de qué habla exactamente el poeta. Pero el equívoco nos hace volver a lo en-común de la poesía, que es a la vez presentación banal de las palabras y de las cosas del mundo y de su doble, de su *Idée*, habría dicho Mallarmé. Presentación que tiene que ser expresada, puesto que es la cuestión esencial de toda formulación poética.

En la modernidad, se trate de modernismo o de postmodernismo, hay entonces toda una línea de escritura poética (baste recordar a Valéry, John Ashbery y los otros poetas que acabamos de citar) según la cual la poesía no dice nada específico. Lo que significa sugerir que si esta poesía sostiene un mensaje, un cifrado explícito, un simbolismo distinto de la expresión, ese mensaje, ese cifrado, ese simbolismo son heterogéneos a la esencia misma del poema. Se puede concluir, a partir de los poemas de Valéry y de John Ashbery, en que eso no es sino una parte de la metarepresentación que el yo-lector construye a partir de las presentaciones de los poemas. Presentaciones de lugares comunes: un lugar común imposible en el caso de Valéry y en John Ashbery, un lugar común posible, el de las cosas y sus especímenes (los especímenes son sólo la realización presentacional de las cosas; presentación que, si bien no se formula en el poema, es sin embargo su hipótesis).

Cabe señalar, en este sentido, que la poesía no dice más que lo que dice sino como modo de decir su límite, su equívoco (el de la singularidad y la generalidad que van juntos y que explican, en Valéry, que la poesía no pueda ir con la vida y, en John Ashbery, que la poesía, según lo señalado en otro de sus poemas en francés, sea conciencia de esta disociación y, sin embargo, continuidad del momento del posible en-común, de su “posible magnitud”, según el término que propone):

Car il semble bien que tout redeviendra chiffre et sourire
Et que nul espoir de compléter la magnitude qui nous entoure
Ne nous est permis. Mais cet espoir (qui n'existe pas) est
Précisément une forme de naissance suspendue⁷.

El tiempo del poema es precisamente el tiempo de un imposible: el del mundo de las *Idées*, pero también de la evidencia y repetición de las presentaciones que excluye la suposición de la totalidad del mundo y del Ser que las sustentaría y que justificaría la palabra poética. Se sabe que la poesía de John Ashbery es una recusación de la metáfora, de la metáfora acabada o interpretada en forma substancial precisamente porque no hay nada que sostenga tal substancialidad ya que la metáfora no es sino la ciega evidencia de las presentaciones. Esto permite releer a Valéry: no hay comparación posible entre las esencias del poema con el tiempo del mundo y de las cosas.

Conviene señalar que esta simbolización literaria, este juego de presentaciones,

tiene siempre un mismo presupuesto: operar la unión eventual del tema y sus imágenes. Esta relación puede tomar rasgos comunes. Sin embargo, no pertenece a lo ordinario en la medida en que provoca un efecto de escansión, un efecto de ruptura en nuestra cotidianeidad. Mencionar la palabra “escansión” no es en el fondo sino decir que el poema, a través de sus resoluciones, supone el desarrollo de un tema y que sus escansiones o cesuras no son tales más que cuando se repiten. Se produce con ese movimiento una justificación de los límites del poema con relación a las palabras y con las metáforas tal y como son recibidas (que no son más que incorrecciones del lenguaje común, como lo nota John Ashbery), o que la letra del poema no es sino la de las esencias y la de las cosas finitas de este mundo (como lo piensa Valéry).

La escansión producida por el poema provoca su propia ambigüedad, la cual puede leerse tanto en Valéry como en John Ashbery. En todo poema hay palabras que nombran a la vez las esencias y las cosas del tiempo finito. Palabras que dicen cómo es el mundo y cómo el mundo queda afuera de ellas sin que ningún mundo sea evocado.

26 27

4.

La ambigüedad antes mencionada tiene un uso distintivo en Valéry y en John Ashbery, lo que impide confundirlos, y exige considerar la especificidad de cada uno porque hace a la diferencia entre el modernismo y el postmodernismo.

Por el juego mismo sobre las esencias y las cosas del tiempo finito, la poesía de Valéry es una poesía puramente escéptica: lo que sabe el espíritu, lo que escribe, no alcanza nunca a lo real y es sólo lucha con las palabras y las cosas del tiempo finito. La crítica del lenguaje que caracteriza los ensayos y los cuadernos de Valéry no es más que la consecuencia de esta disposición que muestra su poesía. La ausencia de juego metafórico que une los dos órdenes de la expresión poética (las esencias, por un lado, y las cosas del tiempo finito, por el otro) no es sino la expresión de ese escepticismo. Encontramos allí un juego constante de identidad y de alteridad: la identidad de las esencias que entrega el poema, la alteridad que constituye el mundo finito respecto de esas esencias. El poeta se presenta tanto más elevado cuanto más provisoria es su posición, ya que es aquel que puede hablar de esta disociación y, además, dar cuenta a la vez de esta incapacidad (*impouvoir*) de la poesía para constituirse en palabra plena, y de su capacidad de enorme coextensividad con lo real. No hay, en el caso de Valéry, coextensividad posible más que por la desmesura que media entre las esencias y las cosas del mundo finito, aunque la formulación de las esencias como en el caso de *midi le juste*⁸ sea indisociable de la percepción de ese mundo. La identidad del mismo no es más que la contrapartida de la identidad de la poesía: la poesía es literalmente presentación (presentación en un sentido cognitivo) porque sólo ella incluye las presentaciones del mundo. El mundo no propone, ni siquiera a través de las palabras de todos los días, un medio representacional. Es por eso que la identidad del agente poético, de la poesía y del mundo finito está claramente preservada. La elección de una claridad impracticable, la que sugiere *midi le juste*, está directamente ligada a esas identidades que juegan como otras tantas referencias recíprocas sin que ninguna de ellas sea en sí misma una cuestión. La noción de poesía pura es así ambivalente. Afirma la realización de la poesía por sí misma (la poesía no dice más que lo que dice) y afirma las otras identidades sin que se establezca ningún vínculo con ella. El escepticismo que transmite esta poesía es, paradójicamente, el medio para preservar todas las alte-

ridades y para hacer de la figura existencial del poeta la única metarepresentación de esas identidades. Esta figura existencial no se confunde con la figura del poeta que escribe puesto que éste no es sino aquel que construye la poesía. Esta disociación entre la figura existencial del poeta y la figura del poeta que escribe, tiene una consecuencia: aunque la disposición del poema sea una disposición escéptica, el poema sigue siendo, explícitamente, el poema de la alteridad; este escepticismo es finalmente admitido por la figura existencial del poeta que funciona como interpretante del mismo y del mundo exterior que cita el poema. Es encontrar la disposición existencial que sugiere Mallarmé, sin ponerla bajo el signo de un fracaso, sino haciendo de esto el medio que posibilita leer la pertinencia de lo poético.

John Ashbery tiene la originalidad de construir su poesía al revés de esta figura. Dispone explícitamente –basta considerar el poema “Touching, the similarities”⁹– que el poema no puede ser su propio símbolo. Presentar el poema como su propio símbolo significa, según la letra de “Touching, the similarities”, presentarlo como una suerte de monstruosidad semántica. Presentar al poeta según su figura existencial significa hacerlo según la intuición banal de la pertinencia, es decir, reconocer que el poema no puede sino recoger las notaciones de este mundo, fuera de toda ley de este mundo, como de toda ley del poema. Sin embargo, eso significa marcar, en una indicación que no se confunde con la del escepticismo, que en esta evidencia de la pertinencia existencial y de la pertinencia cotidiana, el poema no se ofrece en una perfecta claridad, sino en una “impracticable” claridad:

The similarities must have been monstrous then,
yet the obtuse angle of evening is mum on the subject.¹⁰

La recusación de la metáfora que elabora el simbolismo del poema no excluye una forma de enigma y de mutismo en relación con la evidencia misma del mundo. La constitución y recusación de la metáfora, del simbolismo del poema, son impropias y, sin embargo, no de una impropiedad acabada ya que plantean la cuestión de lo exterior a través de su silencio.

El movimiento del poema es entonces doble en este sentido: recusar la metáfora, reducir el poeta a su figura existencial, por una parte, y, por otra, hacer de la recusación y de la reducción un medio único para designar el mundo exterior y para interrogarlo.

Las palabras no se adecuan al mundo; son pertinentes sólo por la interrogación que provoca la inadecuación, así como el poeta en su existencialidad es a la vez aquel que recupera la intuición banal de la pertinencia y el que conoce, además, la pregunta. En la intuición banal de la pertinencia, en la interrogación, el poeta no es sino una parte menor que existe sólo por sus palabras, por sus intuiciones, por la impropiedad de toda palabra. Y eso supone que él no construya, por sí mismo, ninguna impropiedad. Hay que entender que la impropiedad lingüística es del mundo y que el poeta es de este mundo. La constatación de la inadecuación se presenta en un movimiento exactamente inverso al de Valéry pues esta inadecuación, lejos de conducir al escepticismo, enseña que es vano llevar el poema hasta su metarepresentación y que el enigma último de esta incompletud no es más que la certeza de que hay un fin para el escepticismo.

Esta posición poética, típicamente contemporánea, tiene antecedentes en la perspectiva simbolista. Está ya en Valéry y niega que se pueda, para vencer el escepticismo lingüístico, hablar de la necesidad del lenguaje, del mundo y del sujeto existencial. Y rechaza que el lenguaje ordinario sea tratado de manera específicamente poética o considerado como antipoético e impone definirlo como un lenguaje cuyas palabras están disponibles en razón de su impropiedad. Tres versos del volumen *April Galleons* son suficientes para precisar esto:

Les mots sont déjà là.
Que la rivière semble couler en remontant
Ne veut pas dire que le mouvement ne signifie rien,
Qu'il est incorrect comme une métaphore.¹¹

Estas palabras son así pertinentes, por cuanto no demuestran nada, no contradicen el curso del mundo. Escribir no es entonces intentar alcanzar la pertinencia en el sentido como lo entiende Valéry, sino dejarla inacabada y encontrar una pertinencia en las paradojas del lenguaje común, que no es engañoso en sí mismo, sino tan contradictorio como los espectáculos del mundo que, sin embargo, tienen su pertinencia. Es necesario comprender que hay que conservar las palabras como hay que conservar el mundo, dejando las palabras bajo el dominio de las palabras y el mundo bajo el dominio del mundo. El fin del escepticismo que conlleva la búsqueda de una realización poética está allí: en el reconocimiento de todas las alteridades. Estas no afectan ni la identidad del poema, ni la del poeta, ya que una y otra se constituyen en esas mismas alteridades y en la red que entran. El poeta no tiene que elaborar sus propios símbolos ni es útil considerar al mundo como simbólico. Es más simple, más eficaz, reconocer que todas las metáforas están dadas, y eso es lo único que puede perseguir el poeta para estar a la vez en el mundo y en el poema.

28 29

5.

En este pasaje de Valéry a John Ashbery, de una figura del modernismo a una figura del postmodernismo, encontramos la solución a la búsqueda de la coextensividad de las palabras del poema con lo real. Coextensividad que se produce en las mismas palabras y que, por su misma impropiedad, impide que se las considere como símbolos elaborados y que el lenguaje sea interpretado bajo el signo de su propio poder. Esta es la dúplice respuesta de la poesía de la modernidad: la poesía no dice nada específicamente; el poema no dice más que lo que dice pero dice algo más. Si el lenguaje ordinario es el que corresponde al poema, éste no podría, por tanto, decir nada más allá. Pero éste no se contenta si no dice nada específico. Si no dijera nada específico, no se pondría de relieve la impropiedad del lenguaje cotidiano. Y si no pusiera de relieve esta impropiedad no se manifestaría la pertinencia de este lenguaje: el dar cuenta de la pertinencia de lo ordinario en su propia impropiedad y, de ese modo, hacer de las palabras, de los espectáculos del mundo, del sujeto, pertinencias comunes. Habría que retomar, en John Ashbery, la temática del olvido del saber, del saber que tiene el poeta, del saber que poseería el mundo de sí mismo. Olvido que sería una forma de felicidad por cuanto permite retornar a las palabras comunes y a su misma impropiedad en tanto no le corresponde al hombre decodificar nada. En consecuencia, sería necesario elaborar una poesía que sea la fenomenología de todo lenguaje y que no ignore, sin embargo, la trampa poética del símbolo y de la metáfora. Sería necesario una poesía que haga comprender que no estamos perdidos en ningún lenguaje. Así como ese lenguaje no se pierde en ningún tiempo.

Es muy sintomático que, en el título de uno de esos poemas, John Ashbery haga referencia al tacto y yuxtaponga a esa notación la palabra “semejanzas”. Pues hay, de hecho, en esta yuxtaposición, la idea del hombre que toca las cosas y que al tocarlas se abre a eso que no son las cosas, al tiempo, a las palabras, a las semejanzas. E, inversamente, aquel que se abre a aquello que no es una cosa (por ejemplo, a las semejanzas del lenguaje, a esas metáforas cuya construcción hay que recusar y que tienen que ver con el lenguaje común) y que se entrega irreparablemente a las cosas.

Pero incluso concibiendo sólo cosas se enfrenta uno al límite del tacto como al límite del lenguaje común en su impropiedad. Es un exponerse a lo común de la palabra y de las cosas lo que el poema hace con la metáfora, con la intuición banal de la pertinencia. Es poesía sin “algo más”, que dice sólo lo que dice. Y allí está la respuesta al *impasse* de Valéry. Si dijera sólo lo que dice, no podría sugerir explícitamente el juego de la pertinencia.

Si fuera solamente una poesía con “algo más” no podría evitar ser una especie de monstruosidad. La exposición común de la palabra y de la cosa supone un sistema comparativo implícito, que no es más que la comparación de las evidencias del mundo, de las palabras, de los que hablan. Comparación que mantiene su enigma puesto que no propone ninguna simbolización ni ninguna clave de su exposición¹². No invalida ninguna evidencia porque cada evidencia, como la metáfora –la impropiedad del lenguaje común–, es como el *aura*¹³ de la palabra, es como lo que permanece junto a la cosa. Es por eso que cada evidencia formulada puede acompañar otra evidencia.

Hay, en consecuencia, una última manera de interpretar el pasaje de Valéry a John Ashbery: leerlo como ejemplar ya que es inútil hablar de las esencias del poema porque dejan sin aclarar la cuestión de la relación de esas esencias con las cosas del mundo pero no lo es designar la cosa junto con su presentación en un sentido casi cognitivo, que puede así acompañar las otras representaciones. Por lo que la poesía puede convertirse en poesía de todas las palabras, de todas las impropiedades, de todos los existentes. De este modo comenzaría otra historia de la poesía, la que se uniría explícitamente a lo ordinario y que haría de lo ordinario un tratamiento poético.

6.

La intención poética definida por John Ashbery se entiende entonces como una manera de responder sobre el uso de la literatura, de su verosimilitud y de la comunicación. Es decir, antes que nada, un retorno a la cuestión de lo verosímil, al verosímil de todas las palabras, de todas las cosas, cualesquiera sean las cuestiones que inventen esas palabras y esas cosas. Es también un planteo sobre la necesidad de una normatividad de la poesía o de una sobreabundancia de normas poéticas. El retorno a lo verosímil es un modo de responder al problema de la intención última de la literatura: pero la poesía no es definible según sus propias reglas ni según sus propias palabras. Volver explícitamente al verosímil es una manera de reconocer el pasaje constante entre lo que la poesía comunica –que no tiene nada que ver con ningún escepticismo– y las incertidumbres del lenguaje ordinario. Habría entonces una doxa de

la literatura en la doxa de la cultura, en la doxa del lenguaje ordinario. El reconocimiento de la metáfora en John Ashbery sugiere estas doxas.

En este reconocimiento de la doxa surge una afirmación activa de la literatura. Basta con recordar *Une vie ordinaire* de Geroges Perros¹⁴. El problema allí supone la indiferenciación de la literatura o la literalización de la sociedad –otra manera de notar la doxa de la literatura y la doxa de la cultura–, y la constatación de esta doble doxa es el medio para negociar la diferencia entre la literatura y su pertinencia. La literatura no sería sino lo que tiene lugar ordinaria y cotidianamente, y lo ordinario y cotidiano lo que se manifiesta literariamente, según el juego de equívoco retórico que postula el título: *Una vida ordinaria*: literatura y vida como ejemplos mutuos. Título que puede interpretarse en forma irónica ya que, que la literatura tenga derecho a una vida ordinaria, lo transforma en una antifrase en relación con los debates sobre la vida en la literatura y la literatura en la vida.

Esta ironía no es disociable de un juego de cambio trópico. *Metonímicamente*: la vida y la literatura no se tocan esencialmente sino a través de un juego de causa y efecto: el que escribe decide hablar de su vida en un poema. *Sinecdóticamente*: la vida ordinaria, lo que dice el poema, es parte de la literatura, como la literatura es parte de la vida. *Metafóricamente*: si el debate entablado a propósito de la relación entre la vida ordinaria y la literatura, o dicho de otra manera, sobre la pertinencia de la vida en relación con la literatura y de la literatura en relación con la vida, concluye al acabar el poema, esto equivale a transformar al poema en una entidad plena: es lo que hay de común entre vida y literatura. Este en-común es la cuestión misma de una pertinencia recíproca entre la literatura y la vida. Lo que justifica una y otra implicación metafórica; lo que justifica que literatura y vida puedan ser todo eso que le falta respectivamente a la vida y a la literatura; lo que justifica el juego irónico entre el título y el poema o la poesía misma: la poesía se responsabiliza de la vida, como la vida es leída a partir del contrato que asume la poesía.

El juego irónico es la constatación de que la realidad, la vida se han vuelto formas alegóricas y que toda alegorización poética –así como el poeta que se expone subjetivamente– es el eco posible de esta alegoría. Estos juegos trópicos son maneras de situar lo literario.

Esta vida ordinaria y *Una vida ordinaria*, que suponen un tema y una forma literaria –la vida se dice por medio de la poesía–, caracterizan, de hecho, la literatura como lo que queda después del saber de la doxa, después del saber de la literatura, después del saber de sí mismo. Tal es la función del equívoco retórico: poner la literatura bajo el signo de lo que más difiere de ella –la vida ordinaria que no supone, necesariamente, lo literario– y hacer leer esta forma de recusación de la literatura como el medio de llegar a una idea de identidad del poema. Todo ello, con la condición de que sean reconocidas la doxa de la literatura y la doxa de la cultura –lo que se dice de la vida cotidiana, lo que se dice del sujeto en la vida cotidiana–, y que el poema, la literatura sean lo que viene después de este reconocimiento, por este reconocimiento, contra este reconocimiento. El juego irónico del título es el puntapié inicial de esta forma de conciencia.

Que la literatura encuentre su pertinencia en el hecho de que viene después del saber de la doxa, después del saber de la literatura, se debe a un movimiento simbólico paradójico: elaborar una escritura, la de la vida ordinaria, que borra todo símbolo metarepresentacional; enunciar el triunfo virtual de una vida banal, que es, sin embargo, el símbolo de todo escritor viviente. Preservar una especie de plus simbólico –la vida cotidiana posee sus símbolos explícitos, mujer e hijos, hombres comunes, perro y casa– y el escritor posee los símbolos explícitos de la escritura.

Este movimiento paradójico remite a una suerte de pre-símbolo: ni el título, ni el texto de la obra, ni la referencia a la vida, a los datos biográficos, a los datos culturales designan una figura macroestructural compleja. La literatura, según el saber de la literatura, el saber de la doxa, el saber del sujeto, no puede ser la literatura de ninguna metarepresentación, ni siquiera aquella de la literatura misma. Eso no excluye que la obra evoque significaciones precisas del ámbito de la cultura, de lo literario, de lo biográfico. Tampoco excluye que la obra aporte un mensaje: el saber según la cultura, según la literatura, remite a una alegoría primaria indisociable del reconocimiento del saber.

7.

En John Ashbery como en Georges Perros persiste una particularidad de lo literario, tanto del lector como del escritor: la de individualidad de la elección —de la escritura, de la lectura, de un discurso como literario— aun cuando la metáfora sea ordinaria y la vida también. En otros términos, lo que hace aquí a lo literario son ciertos criterios, ciertas prácticas escriturarias y la posibilidad de modificarlas, como cambian los discursos, las metáforas comunes y la vida. Desde esta perspectiva, toda caracterización de lo literario es relativa. No tiene que ver con la originalidad del pensamiento sino con la exclusión de la búsqueda de condiciones particulares para lo literario —el doble movimiento que plantea Valéry en su escepticismo o que resulta para Mallarmé de la imposibilidad de enunciar la pertinencia del poema—. Esto establece una congruencia entre el enfoque y la práctica de lo literario con una definición filosófica de lo cotidiano que la aleja de todo escepticismo porque lo que define filosóficamente “lo cotidiano” son precisamente nuestros criterios y la posibilidad de recusarlos. Fuera de toda caracterización funcional específica, la literatura se definiría como uno de los medios de reconocer, de aceptar, de repudiar, en suma, de exteriorizar esos criterios, de buscar saber hasta dónde puede uno decirlos, leerlos, hasta qué punto uno puede hacer su duelo. La literatura sería un medio de formular dónde nos encontramos, precisamente en ese juego alternativo con criterios que hacen a nuestra cotidianeidad. La literalización de la sociedad transforma la expresión literaria en una singularidad banal. El hacer individual que se ejerce sobre ella es de hecho un hacer singular y banal; pero es también un hacer electivo y, por tanto, alternativo con las singularidades literarias. Un hacer enfrentado a la disparidad de lo real y a los discursos de nuestra cotidianeidad.

¹ Las páginas que siguen tienen dos fuentes: nuestra obra *La littérature et sa rhétorique*, Paris, PUF, 1999, y un artículo “De Valéry à John Ashbery: Modes de référence, modes de pertinence poétiques: D’un passage du modernisme au post-modernisme”, Eleni Politou-Marmarinou et Sophia Denisi, eds. (2000) *Identity and Alterity in Literature*, Athènes, Domos, vol. 1, pp. 59-70.

² MALLARMÉ (1945), *Ouvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 76.

³ PERROS, G. (1988), *Une vie ordinaire*, Paris, Gallimard, Poésie, 1967.

⁴ Ver *La littérature et sa rhétorique*, capítulo 2, p. 39.

⁵ VALÉRY, P. (1957), “Le Rameur” en *Charmes, œuvres*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. 1, p. 152.

Inclinado contra un gran río, infinitamente mis remos / Me arrancan con pesar de los risueños alrededores; / Alma de manos pesadas, de remos llenas / Es necesario que el cielo ceda al tañido de las lentas olas.

⁶ ASHBERY, J. (1975), “French Poems”, texto francés en *Fragment, Clepsydre, poèmes français*, Paris, Seuil, p. 16. Versión inglesa de ASHBERY, J. (1997), *The Morning of Starting Out. The First Five Books of Poetry*, Hopewell, New Jersey, The Ecco Press, p. 251.

Existen todo tipo de cosas y mejores, / Especímenes de esas cosas, que no se dejan conocer. / Hablo de la risa del jinete y del estribo / Que abuecan la armadura del día. / Es irritante y sin embargo tan natural / Que ningún sentimiento nos provoca / Más allá de cierta ligereza que acompaña / El cerrado ambiente, aquél / Que delicadamente nos protege. Entonces, ligereza y riqueza.

⁷ ASHBERY, J., op. cit., respectivamente, p. 17, p. 252.

Pues parece que todo se convertirá en cifra y sonrisa / y que ninguna esperanza de completar la magnitud que nos rodea / nos está permitida. Pero esta esperanza (que no existe) / es precisamente una forma de nacimiento suspendido.

⁸ Nota de la traductora: *Midi le juste* metáfora del mediodía, alegorización del máximo esplendor de la luz en el mediodía. Expresión utilizada por Valéry en el poema “Le Cimetière Marin”, en el libro de poemas *Charmes* de la serie de *Poe*.

⁹ ASHBERY, J. (1995), “Touching, The similarities” en *Can You Hear, Bird, Poems*, New York, Farrar, Strauss and Giroux, p. 134.

¹⁰ *Ibid.*, p. 134.

¹¹ ASHBERY, J. (1987), *April Galleons*, New York, Penguin. Traducción francesa en *Quelqu’un que vous avez déjà vu*, Paris, POL, 1992, p. 180. *Las palabras están ya allí / Que el río parezca correr en subida / no quiere decir que el movimiento no signifique nada, / que es incorrecto como una metáfora.*

¹² Ver, por ejemplo, el poema “Some Trees” en *The Morning of Starting Out*, op. cit., p. 37.

¹³ N. d. t. El destacado es nuestro.

¹⁴ PERROS, G., op. cit.

* Traducción a cargo de Silvia Zenarruza de Clément y Adriana Crolla. Colaboración de Analía Gerbaudo.

El multilingüismo en la literatura argentina

Axel Gasquet

Universidad Blaise Pascal. Francia.

1. Aproximaciones

34 35

Soy un extranjero completamente desconocido, no tengo ninguna autoridad y mi español es como el de un niño de poca edad que aún balbucea. Soy incapaz de formar oraciones brillantes, ágiles, distinguidas o elegantes, pero quizá este régimen involuntario sea en definitiva saludable. A menudo me cogen las ganas de enviar a todos los escritores del mundo al extranjero, lejos de su propio idioma y lejos de todo floreo o adorno verbal, para ver qué es lo que les queda. Cuando se carece de medios para realizar un estudio sutil, verbalmente bien construido, como por ejemplo, sobre los versos de la poesía moderna, se comienza a meditar sobre estas cosas de un modo más simple, casi elemental, demasiado elemental quizás... (Gombrowicz, p. 108).

Estas palabras de Witold Gombrowicz, pronunciadas en Buenos Aires en 1947, dan cuenta del proceso mental, lingüístico y sociológico del multilingüismo. Recuerdan también a Samuel Beckett, que escribía con fluidez en inglés y francés, y decía cambiar de idioma cuando una de estas lenguas se le hacía demasiado familiar. Estos enunciados son de aplicación general, pero esta cita es una buena entrada en materia para tratar algunas pautas del fenómeno del multilingüismo en la Argentina, puesto que el escritor polaco vivió exiliado 23 años en Buenos Aires (1939-1963). Las palabras de Gombrowicz nos guiarán para comprender el proceso inverso, que es nuestro *topos* de hoy: los escritores argentinos de expresión literaria no hispánica.

Las elites hispanoamericanas, tradicionalmente influidas por la cultura europea —en especial la francesa—, cuentan con casos notables de escritores que abandonaron el español, o eran absolutamente bilingües o políglotas (José María Heredia, Paul Laffargue, Isidoro Ducasse, Jules Supervielle, Vicente Huidobro, Paul Laforgue, César Moro, Calvert Casey, Alejo Carpentier, Eduardo Manet). Sin embargo, entre los argentinos estos escritores son todavía más numerosos: William Henry Hudson, Augusto Gilbert de Voisins, Joseph Kessel, Victoria Ocampo, Juan R. Wilcock, Silvia Baron Supervielle, Héctor Bianciotti, Gloria Alcorta, Raúl Damonte (Copi), Alberto Manguel.

Podemos presumir que la notable tradición de escritores en lengua no castellana que ha dado el Río de la Plata obedece a factores tanto sociales (composición migratoria europea y culturas indígenas débiles), como culturales (culto a la extranjería, facilitado por una identidad nacional ambigua), factores políticos (escasa promoción estatal de la literatura y la cultura) y también geopolíticos (subalternidad periférica). A esto podríamos agregar otro aspecto esencial: la literatura argentina está marcada, desde sus orígenes, por el exilio o la expatriación. El desigmo de que *nadie es profeta en su tierra* siempre fue de rigor en ese país.

Estos elementos nos plantean múltiples interrogantes. El primero es que el multilingüismo cuestiona la habitual clasificación estanca de las literaturas nacionales. Pero, además, ¿cuál es la especificidad literaria propia al escritor bilingüe o plurilingüe? ¿Podemos considerar a estos escritores como grupo aparte y fuera de toda norma? ¿Podemos considerar al escritor plurilingüe como al germen de una ciudadanía exilada y cosmopolita de la que ya hablaba Plutarco? ¿El escritor multilingüe es acaso un fenómeno propio a las culturas periféricas? E inversamente ¿la hospitalidad de la lengua de adopción es un fenómeno propio a las culturas centrales?

2. Babel en el Sur

¿Cuál es la especificidad del multilingüismo literario argentino?

De modo general, afirmamos que el plurilingüismo está en la base de toda la literatura argentina del siglo XIX. Todo el sistema intertextual y de citas, desde la llamada Generación del 37 (1837) hasta 1940, está constituido por un corpus literario extranjero: inglés, francés, alemán, italiano, español. Los fundadores de la literatura argentina moderna –Esteban Echeverría, Domingo Sarmiento, José María Gutiérrez, Juan Bautista Alberdi, Lucio Mansilla, etc.–, se nutrieron de la frondosa literatura de viajes inglesa y de los pensadores y literatos franceses. Sus bibliotecas personales se engrosaban con los volúmenes de Alexander von Humboldt en francés, Charles Darwin o el Capitán Francis Head en inglés, así como la literatura romántica llegada de Francia o de EE.UU.: Chateaubriand, Fenimore Cooper. Todo hombre letrado que se precie debía ser versado en francés e inglés. Esto se refuerza a partir del gran flujo migratorio de 1860-1870. Incluso la literatura presentada como más genuinamente argentina, la gauchesca, obedece a esta regla. La primera edición de *La Vuelta del Martín Fierro* (1879) de José Hernández, editada por su propia librería, advertía que la librería “consigue todos los libros recién aparecidos en Francia y en Inglaterra, novedades europeas en su lengua original” (Piglia, p. 156). Este proceso de cosmopolitización lingüística se corresponde, a partir de la Independencia, con un proceso de toma de distancia respecto al español de España. Esto es evidente en el proyecto que Sarmiento elabora para el ministerio de educación chileno, en 1844, tendiente a crear una gramática propia a la lengua castellana del cono sur. De hecho, Sarmiento escribe su célebre *Facundo* y sus volúmenes de *Viajes* con este nuevo criterio ortográfico: supresión de la “y” griega a favor de la “i” latina, escritura fonética, etc.. El proyecto de reforma fue discutido y aprobado parcialmente por la Facultad de Humanidades de Chile (Rosemblat, p. 113). Este proceso de identidad lingüística podemos resumirlo del siguiente modo: la nacionalización literaria pasaba entonces por el manejo de varias lenguas extranjeras.

Pero la apelación de hombres de letras multilingües y cosmopolitas que reclamaban para sí los aristócratas criollos que fundaron la República liberal, no se hizo en desmedro de la expresión literaria castellana, sino era vista como un enriquecimiento que sólo era atributo diferenciador de la naciente oligarquía rioplatense. Es decir, sólo podían vanagloriarse de conocer y hablar lenguas extranjeras aquellos que tenían orígenes patricios y escribían a la perfección el español criollo; en cualquier otro caso, especialmente en el de los inmigrantes, el habla de un idioma diferente al castellano criollo era sinónimo de pertenencia a una condición social baja, lo que granjeaba el desprecio de las clases altas. En otros términos: el *homme de lettres* de 1880 despreciaba a los nuevos inmigrantes que recibía el país, pues

éstos no hablaban correctamente el español; al mismo tiempo, alababa las destrezas políglotas si éstas provenían de los encendidos discursos o escritos de sus congéneres patricios extranjeros.

Otra precisión indispensable. Esta literatura argentina moderna que nace con la República liberal de 1862, tiene una base multilingüe aun cuando fue escrita en castellano. Y este ciclo se cerrará mucho tiempo después, ya bien entrado el siglo XX. Podríamos extendernos sobre los conocidos ejemplos de Victoria Ocampo, Jorge Luis Borges, o, en otro registro, el plurilingüismo de Roberto Arlt, ya clásicos, en lo que hace al sustrato idiomático que encontramos en la composición de sus obras. Podríamos también remitir a varias fuentes estadísticas sobre el universo de publicaciones multilingües a fines del siglo XIX, vinculadas con las diversas comunidades de inmigrantes (Prieto, pp. 37-42); o también la dura lucha por imponer la enseñanza gratuita, laica y en español (las comunidades nacionales y religiosas de los inmigrantes resistieron con fuerza este proyecto del Estado Federal) (Bertoni, pp. 41-78).

Esta tensión la verificamos incluso en la literatura argentina que se produce actualmente, con autores como Andrés Rivera (*Mitteleuropa, El verdugo en el umbral*), Mario Goloboff (*Caballos por el fondo de los ojos, Comuna Verdad*), o Rodrigo Fresán (*Esperanto*). En estos autores no sólo es notable el uso de vocablos y oraciones extranjeras (en alemán, inglés, francés, yiddish o italiano, lo que obedece a una larga tradición rioplatense), sino que, además, hay una nueva constante: se sueña con la utopía de una lengua universal, que recupera la lengua babilónica originaria, perdida tras la afrenta a Jehová y el castigo de la dispersión. Esta utopía lingüística, entre otras utopías, siempre encontró un terreno fértil en la geografía rioplatense, dominada por la llanura pampeana. Ésta siempre resultó una suerte de escenario vacío en donde podía representarse (y proyectarse) cualquier ideario utopista, que es una de las componentes básicas de la cultura de frontera. Es el caso histórico de la rebelión anarquista de los inmigrantes alemanes y españoles en las desolaciones del desierto patagónico, que fuese retratado en forma literaria –no desprovista de cierta épica– por Osvaldo Bayer en los tres volúmenes de *La patagonia rebelde*. Rivera y Goloboff volverán sobre esta temática, aunque de modo imaginario y con menos sustrato histórico. *El verdugo en el umbral* (1994) de Rivera recupera la memoria de los militantes del Bund –comunistas judíos– salidos de los *progroms* zaristas para exiliarse en la Argentina del Centenario (1910), tras la revolución rusa de 1905. Es sin duda la propia historia familiar de Andrés Rivera (seudónimo literario de Marcos Ribak) la que toma cuerpo en esas páginas.

Mario Goloboff destila la misma utopía en *Comuna Verdad* (1995), que evoca la fundación de una colonia judeo-anarquista en la pampa (*Di geshijte fun der idische kolonizatsie in Argentine*), liderada por un judío polaco que procura, además, poner en práctica la invención de un nuevo idioma. Uno de los protagonistas de la historia, Braulio Luque, se pregunta sobre las razones que justifican la invención de un nuevo idioma:

¿qué necesidad tenían de hablar una lengua así –dice–, cuando con el argentino les bastaba?
 ¿Quieren más esperanto que éste? Bases hispánicas, castellanas naturalmente, pero también catalanas, gallegas, mallorquinas y no sé si vascas, salpicadas de italiano y de francés, con aditamentos ingleses, portugueses y malevos, lengua de campo con residuos indios, más el turco nacional que se le agrega, y hasta restos de yiddish, difuso y confuso, en una lengua que, ya lo ven, es como la del universo. ¿Para qué precisan entonces la otra? Puras complicaciones ¿no? (Goloboff, p. 116).

Esta hermosa novela relata el nacimiento de una utopía asociado al nacimiento de un idioma; pero ya en su primera novela, *Caballos por el fondo de los ojos* (1976),

Goloboff había abordado el tema inverso: el aprendizaje de un nuevo idioma por parte del inmigrante, un mero trasplante de la miserable marginalidad ucraniana a la ignota periferia de occidente, a su más remota frontera. El argumento de esta novela está en definitiva muy próximo a la verdad enunciada al inicio por Gombrowicz.

Aunque el sustrato multilingüe se verifica así en casi toda la narrativa argentina desde el siglo XIX, hay que distinguir, sin embargo, dos vertientes ya soslayadas más arriba: por un lado, la actitud de declarada hostilidad hacia los idiomas foráneos de la inmigración, cuyo más clásico representante fue Eugenio Cambaceres –quien desarrolló en su literatura una agresiva propaganda contra el influjo pernicioso de los extranjeros en el idioma nacional (*Sin rumbo*, 1885, y *En la sangre*, 1887), especialmente contra los italianos y su *cocoliche* dialectal¹ –. Por otro lado, hacia los años 1920 esta aproximación cambia: ya no es el rechazo lo que prima, sino que se privilegia la óptica de la asimilación e incorporación idiomática.

3. Dos ejemplos actuales

Abordaremos a modo de ilustración el caso de dos escritores contemporáneos, Silvia Baron Superville y Héctor Bianciotti.

La obra de Bianciotti encierra una ambivalencia de base, especie de amor y odio, de atracción y repulsión, en torno de la lengua castellana. Esta aversión hacia el castellano Bianciotti lo traslada a la tradición literaria hispánica. En una entrevista reciente nos dijo: “Yo no sé si tú perteneces a esa generación de argentinos que consideraban que los españoles no merecieron tener El Quijote de Cervantes, o a Quevedo. Pero en mí este sentimiento todavía perdura” (Gasquet, 2002 [b], p. 610). En su tercer volumen autobiográfico, Bianciotti destina un largo pasaje a la cultura y mentalidad españolas, por cierto nada elogioso, fragmento que hizo mucho ruido con motivo de la edición peninsular. Refiriéndose a su vida en Madrid antes de radicarse en Francia, habla en los siguientes términos del *homo ibericus*:

¿Era para corroborar mis prejuicios de argentino hacia la madre patria? De lo que escuchaba u observaba, sólo retenía aquello que los reforzaba. Equivocado o no, conservo la imagen que mis ojos y oídos me forjaron del *homo ibericus*, esa tarde en el café Gijón.

Creyéndose único y, en todo, la norma, el español es menos él mismo que la encarnación de una etnia. No piensa: ya pensó. Pensaron por él desde hace siglos y siglos, limitándose a una repetición concienzuda; la idea de intercambiar ideas lo perturba, pareciéndole una imposibilidad que le haría reírse a carcajadas, si la risa no le resultase indigna de su altanería; también ignora el arte de la conversación y ninguna réplica de su interlocutor lo detiene: la réplica no es un asunto suyo; asesta, balbucea, profiere, concluye. En realidad, habla para llegar a una conclusión conocida de antemano. Su razonamiento apenas recorre, en línea recta, la distancia que separa el “sí” del “no”, palabras por cierto útiles, pero sin vinculación con la inteligencia. Cuando la duda busca infiltrarse en el bloque de su pensamiento, estima herida su virilidad. Se jacta de ser franco y cree serlo juzgando de modo perentorio algo que le interesa sobremediano. Sabe lo que hay que decir en cualquier circunstancia; comienza por la última palabra para asegurarse que ésta la tendrá de cualquier forma. Mira a la muerte cara a cara, jamás de perfil, en homenaje a sus ancestros, de los que no sabría precisar ni la época ni las epopeyas. Ama tanto hablar, con tanta vehemencia y durante tanto tiempo, que tenemos sed ajena (...) Cada una de sus aserciones le interesa menos en sí que poder refutar a su interlocutor, aunque su opinión sea la suya. La certeza sin fisuras le resulta una ilusión indispensable y, orgulloso, confiesa y clama tesoros de ignorancia para sentirse vivo (Bianciotti, 1995, pp. 207-208).

Sin duda estas palabras de Bianciotti destilan un rencor particular al autor, antes que una verdad cultural propia al conjunto de los españoles. Pero ellas son demostrativas de una cierta mentalidad que, en cuanto pura subjetividad, señala un posicionamiento bien diferente frente a la vida. De modo más matizado, algunas de estas opiniones eran comunes a muchos argentinos de la generación de Bianciotti. El sentimiento hacia España y lo español iba del desprecio radical hasta la simpatía irónica y mordaz (como en Borges, Bioy Casares o Victoria Ocampo), no exenta de cierta dosis de condena diferenciadora. Raramente en el Río de la Plata fueron reivindicadas sin reservas las tradiciones “hispanicas”, a excepción hecha de los sectores conservadores, que verificamos en los escritores Manuel Gálvez o Enrique Larreta, defensores de su casta patricia mediante la vena de la hispanidad. Por eso podemos intuir que este cúmulo de razones pesaron en Bianciotti para decidirlo a cambiar de lengua literaria. Para él, según nos explica en *Sin la misericordia de Cristo* (1985), el español es la lengua de la exterioridad, mientras que el francés encarna la interioridad. Para Baron Supervielle, que nunca tuvo la animadversión hacia el castellano observada en Bianciotti, el francés es el idioma que le permite obtener la “unidad” existencial.

Vemos de este modo que el bilingüismo se vincula con el delicado tema de la identidad nacional: el sentimiento de pertenencia a una entidad social definida y la expresión idiomática van con frecuencia juntos, aunque aquí están disociados: la identificación con una geografía y una sociedad determinada puede expresarse en un idioma distinto al nativo. Esta dualidad, o ambivalencia —si se prefiere—, que adquiere proporciones distintas en cada caso particular, la encontramos en todos los escritores argentinos de lengua no española. La supervivencia del bilingüismo no tiene sólo que ver con el fenómeno de la inmigración; hay parámetros culturales, sociales, y hasta económicos de mucho peso, que a su vez se integran en una geopolítica idiomática que condiciona la elección de una lengua de expresión escrita. El *ranking* de los idiomas se vincula de modo directo con el peso cultural y económico dentro del concierto de naciones. La profundización de este análisis excede el objetivo de este trabajo.

Completar el ciclo del exilio con el traspaso idiomático se inscribe en dicha lógica. La permeabilidad del hablar argentino tiene dos pivotes: el flujo migratorio europeo recibido por el país, y la cultura literaria construida en el exilio —refrendada esta última por los relatos de viaje de los argentinos en Europa.

Debemos insistir sobre este segundo aspecto. Exilio y autoexpatriación refuerzan la cualidad multilingüe del escritor argentino, y esto es determinante. El exilio es fundador de la literatura argentina moderna, que comienza con la dictadura de Juan Manuel de Rosas (1835-1852). O mejor dicho: comienza “bajo su dictadura”. Toda la literatura de la época se escribe desde el exilio político unitario: Domingo F. Sarmiento y Juan Bautista Alberdi desde Santiago de Chile, Esteban Echeverría, José María Gutiérrez o Florencio Varela desde Montevideo o Europa, Manuela Gorriti desde Bolivia y Perú, y en la etapa posterior a Rosas, ya en pleno período de refundación liberal, José Hernández desde Brasil (el autor del *Martín Fierro*, recordémoslo, fue un feroz opositor de Sarmiento, y debió exiliarse durante su presidencia, después de que éste cerrase el periódico que Hernández dirigía). Podríamos incluso decir que el exilio escribió las obras capitales de la literatura argentina del siglo XIX: El *Dogma Socialista* (1839) Echeverría lo escribió y publicó en Montevideo, el *Facundo* (1845) de Sarmiento fue escrito y publicado en Chile, *Peregrinación de Luz del Día y Aventuras de la Verdad en el Nuevo Mundo* (1874) de Juan B. Alberdi fue escrito en Francia, el *Martín Fierro* (1872) Hernández lo madura en Brasil, aunque será escrito en Buenos Aires. Este mismo fenómeno se

verifica también de modo regular durante el siglo XX.

Volvamos ahora a los interrogantes planteados por el multilingüismo literario. ¿Cuál sería el corpus al que pertenecen: el de la lengua de origen o el de la lengua de adopción? La respuesta es doble. Por un lado, sólo el escritor en cuestión puede expresar su voluntad de pertenecer a —o inscribirse dentro de— tal o cual tradición literaria. Pero ya veremos en seguida que a menudo la respuesta del propio escritor no facilita las cosas. El mejor criterio para adscribir estos autores quizá sea evaluarlos según la temática abordada en sus libros, lo que por lo general determina cierta afinidad con tal o cual tradición literaria. Esto implica que el criterio fundamental no es la lengua de expresión, sino el contenido. Desde luego, existe una íntima relación entre ambos aspectos, por lo que debemos evitar toda clasificación forzada y, sobre todo, inferir de esto una errónea consideración en torno a la identidad del escritor. El paso de una lengua a otra no es cosa sencilla para ningún escritor, aunque se maneje con comodidad en varios idiomas. Tras este paso hay una larga maduración, que es la cristalización de un lento proceso.

Esto podemos ejemplificarlo con Héctor Bianciotti, quien comenzó a escribir en castellano y desde 1977 adoptó el francés. En el discurso de recepción a la *Académie française* (1997), Bianciotti subrayó dos cuestiones esenciales que fundan el multilingüismo argentino: “No creo que lo que se llama ‘identidad’ tenga directamente que ver con el idioma de la infancia. Creo que la sensibilidad de un ser puede encontrar gran afinidad con el idioma de adopción (...). Desconozco el bienestar de utilizar el francés sin reserva mental; pero esto ya me ocurría con el español, que no era ni de la Argentina ni de España, sino como traducido de otra lengua” (Bianciotti, pp. 86-89).

Bianciotti aborda aquí dos tópicos del multilingüismo: a) la identidad nacional queda desvinculada de la lengua materna y, por ende, también de la lengua de adopción; b) el castellano hablado en Argentina es un idioma permeable, poroso, como *traducido de otra lengua*. Debemos recordar que el proyecto ortográfico y gramatical de Sarmiento en cuanto a la reforma de la lengua castellana —puesto que la forma heredada se considera insuficiente o inadaptada— es complementario aquí del proyecto de Bianciotti de abandonar una lengua materna por una nueva de adopción. Ambas búsquedas expresan en la base la misma insatisfacción expresiva y lingüística, y promueven la necesidad de enriquecerlo. La fortaleza de un idioma está así dada por su capacidad de absorción e incorporación de aquello que le es ajeno. Goethe ya lo había dicho con estas palabras: “La fuerza de una lengua no consiste en rechazar lo extraño, sino en devorarlo”.

Silvia Baron Supervielle comparte sobre este punto la misma opinión de Bianciotti: “Así como la lengua materna, la de la infancia, la de la geografía y la luz de nuestro entorno, pueden significar lo que somos, puede asimismo significar lo que no somos, o lo que somos en parte, o en gran parte, pero no completamente” (Supervielle, p. 11). Aquí está nuevamente planteada la inadecuación de la identidad con la expresión de la lengua. Se busca otro idioma literario porque el materno es inadecuado para acoger la identidad personal del autor. Supervielle vincula, además, este cambio con la íntima búsqueda de anonimato de todo escritor: “el escritor, con evidencia, desea libertad y anonimato. Un anonimato incluso con respecto a la lengua” (Supervielle, p. 21). La cuestión del *anonimato* introduce otra vertiente al problema: ya no se trata tanto de entrar en una nueva lengua, como salir del corsé de la lengua materna. La creación literaria se enriquece en las orillas de un idioma, no en el confort de éste, en su puro adentro. Bianciotti señaló más arriba desconocer “el bienestar de utilizar el francés sin reserva mental”. El cambio de lengua de expresión literaria satisfacía estas ansias de exterioridad, de estar afuera o

situarse en los márgenes del idioma nativo, así como en el de adopción.

Debemos destacar otro hecho que asocia interioridad (del autor) y exterioridad (del lector). En muchas ocasiones, el cambio de idioma forma parte de una “estrategia literaria” (que es un *atributo* propio a la intimidad del escritor): salir o abandonar un idioma por otro es el mejor modo de volver a entrar en el primero bajo otros ropajes, ganando entre tanto mayor libertad expresiva. Es al respecto sintomático que autores como Baron Supervielle o Bianciotti abandonaran las exigencias del castellano para volver a penetrar con el bistrú del idioma de adopción una temática que los aproxima a sus vidas, experiencias, sensaciones, y afectividades argentinas. Desde el punto de vista del contenido temático, no cabe duda de que la mayor parte de estas obras “no castellanas” se adscriben al corpus literario argentino. La Baron Supervielle de *L’or de l’incertitude* (1990), *Le livre du retour* (1993), *L’eau étrangère* (1993), *La frontière* (1995) o *La ligne et l’ombre* (1999); el Bianciotti del período francés con *Sans la Miséricorde du Christ* (1985), o su serie autobiográfica de *Seules les larmes seront comptées* (1989), *Ce que la nuit raconte au jour* (1992), *Le pas si lent de l’amour* (1995) y *Comme la trace d’un oiseau dans l’air* (1999).

40 41

Se prestan a Hudson las palabras siguientes. Habiéndosele preguntado por qué escribía sobre los gauchos en inglés, contestó que

hacerlo en castellano sería como llevar carbón a Newcastle y no habría interesado en modo alguno a mis compatriotas (Jurado, p. 66).

Nada sabemos de la veracidad de estas declaraciones de Hudson, pero el sólo hecho de suponerlas ciertas es demostrativo de cierto ánimo, revelador de una idiosincrasia precisa: el mejor modo de escribir sobre los gauchos y contar con un público local era hacerlo en inglés. Sueños semejantes tiene Supervielle cuando imagina al lector ideal de sus textos. Entrevistada sobre esto, declara:

Al cambiar de idioma, nunca imaginé que escribiría sólo para los franceses. Sino, quizá no hubiera cambiado. Me encantaría que los argentinos me pudieran leer. En francés o en español (...) No sé si mi obra está destinada a un público francés. Algunos argentinos (no de acá, sino de allá) los han leído en francés, y el eco que me ha llegado me pareció exacto (...) Yo quisiera ser leída por gente que no tiene idioma fijo, justamente, y que no tiene un país fijo.

El lector, argentino o francés, debe disponer de un idioma indefinido y permeable a las influencias: en este sentido, toda lengua es lengua de tránsito. Y continúa Supervielle, los libros que me han gustado no eran libros que estuviesen instalados en su lengua... Los escritores exiliados me atraen porque conocen otros países y abren sus lecturas, y su manera de escribir, adquieren una extrañeza que los saca de su lengua (Gasquet, 2002 [b], p. 598).

Esta disociación tiene múltiples ribetes que se establecen en pares conflictivos u opuestos: lengua/identidad, vida/escritura, idioma de expresión/idioma del lector. Si todo escritor expresa un desarraigo idiomático, en el bilingüe o multilingüe *el yo está fracturado*. Por un lado, estos escritores resienten una imperiosa inadecuación con la lengua materna, pero una parte esencial de su experiencia de vida se encuentra indisolublemente unida a ésta. De ahí que la escisión tienda a transferirse (y busque resolverse idealmente): la solución deseada es que el lector también sea bilingüe o multilingüe. El escritor multilingüe ansía para su lector la misma expatriación, el mismo sentimiento de inadecuación, la misma exterioridad idiomática, la errancia y el desarraigo literario. La doble ruptura idiomática, junto con la incompleta identidad es, para el escritor multilingüe, condición indispensable para conciliar su unidad literaria. El escritor multilingüe toma en serio la *boutade* borgiana en torno de la identidad nacional: “ser argentino es una cuestión de fe”. Ocurre que con frecuencia esa fe falta, o que “el ser argentino” también puede expresarse escribiendo libros en francés, inglés o italiano. Los conceptos de nación e identidad lingüística sólo se sustentan en la incongruencia, en su definitiva dispersión o en su imposibilidad.

Se interroga Silvia Baron Supervielle:

“¿cuál es el verdadero país de un escritor? La infancia, los libros, los sueños: la incesante búsqueda de sí”.

Para concluir, poco después señala:

la idea de nación no tiene para el escritor una realidad concreta. (...) Quizá el exilio ciña mejor el inaccesible yo. Para mí, que he vivido tantos años en Francia y que escribo en lengua francesa, mi nacionalidad es el recuerdo: un recuerdo que transcurrió y sigue transcurriendo en Argentina (SBS, pp. 82-83). Todo escritor pertenece a una raza de hombre desarraigada. (SBS, p. 77).

Otro hecho capital —que hace más a la sociología de la lectura (dentro del estudio emprendido por Hans Jausss o por la escuela de Robert Escarpit) que del mero análisis—, consiste en que, por omisión, elegir cambiar de lengua de expresión literaria impone un cambio de lector. Quien antes escribía en español y ahora lo hace en francés, se retira o distancia del lector de habla castellana, o sabe que sólo podrá acceder a él mediante la traducción. Esto sucede con todos los escritores que han cambiado de lengua literaria.

Pese a que la imagen que el escritor tiene de su lector es siempre muy difusa, y éste no “pesa” en forma preponderante al momento de escribir, a la larga tiene consecuencias importantes sobre la imagen que recibe el autor. El utopismo nostálgico estalla en esta asombrosa declaración de Baron Supervielle:

Es el francés el que me dio la unión conmigo misma, pero me siento siempre un poco aparte. Ahora mi obra no se dirige para nada al público francés, porque veo a los franceses de modo diferente (Gasquet, 2002).

Esta afirmación presenta una flagrante paradoja que se basa en la escisión total que existe entre el escritor bilingüe y su lector. La resolución de esta paradoja sólo puede encontrarse en el deseo ficcional (el propio universo textual) o en lugar imaginario. El escritor bilingüe argentino exige un lector argentino de sus mismas características, en fin, un lector capaz de moverse con la misma comodidad que el autor en diferentes idiomas, poseyendo el mismo sentimiento de pertenencia (sintiéndose incluido en ambas). Y esto está lejos de ser un problema resuelto.

El caso de Bianciotti es al respecto menos problemático, pues él, como Wilcock y otros, comenzó escribiendo en castellano (aproximadamente la mitad de su obra), para luego proseguir en francés. Sin embargo, a diferencia de Wilcock, nunca estuvo confrontado al público castellano, pues empezó a escribir cuando ya estaba radicado en Francia. Baron Supervielle, en cambio, empezó a publicar en Francia directamente en francés, lo que siempre ha generado en la autora cierta dosis de añoranza (o de nostalgia por lo que raramente conoció: la edición y el público). SBS escribió de joven alguna poesía y unos pocos cuentos en español, pero excepto el envío de ciertos textos a concursos literarios menores, nunca fue publicada en la Argentina.

Debemos ahora señalar otra observación, en parte vinculada con el cambio de público, pero mucho más general: hacemos referencia a la estrategia literaria de cada escritor. Entendemos por “estrategia literaria” los distintos aspectos que componen la vía literaria de un autor, sumados a la prosecución de su objetivo artístico. Cada autor se fija sus propias metas artísticas, y establece una estrategia para lograrlas; ésta consiste en elementos que van desde el idioma de expresión, el trabajo en busca de un estilo determinado (su propia voz literaria), hasta determinaciones de género literario (si va a desarrollar el género novelesco, el cuentístico o el poético, si dará espacio en su producción al ensayo o trabajos críticos, etc.). En muchos escritores esta “estrategia literaria” puede no ser evidente o explícita en su formulación, pero por cierto, existe, se materializa o evidencia cuando se evalúa la totalidad de la producción de un autor.

Cambiando de lengua de expresión por razones íntimas, el escritor no siempre es consciente de que este cambio acarrea la elección de un nuevo público lector.

Las estrategias literarias que expresan la fractura identitaria del escritor bilingüe son múltiples. En SBS adquiere la forma de una vasta empresa de traducción, mientras que en Héctor Bianciotti pasa por el despliegue de la narrativa autobiográfica.

Silvia Baron Supervielle concibe la traducción literaria como una prolongación natural del multilingüismo cosmopolita. Para ella la traducción no le quita tiempo a la creación literaria, sino al contrario, la completa, haciéndolas complementarias. Traduce lo que le hubiera gustado escribir, y escribe aquello que no pudo traducir. O en otros términos: despliega una escritura a la medida de la traducción y una traducción a la medida de la escritura². Héctor Bianciotti adopta otra tesitura. Mientras escribe en español (sus primeros cinco títulos), aborda temas de creación pura en los que el autor no está implicado directamente; cuando empieza a escribir en francés, opera un retorno a la intimidad, y despliega la temática autobiográfica (la autoficción de sus últimos cuatro libros). Esto no obedece a una casualidad. Bianciotti recupera el pasado que es su vida en francés; este nuevo idioma le da la intimidad y la distancia necesaria para poder hacerlo. Pero la situación no deja de ser paradójica, como ya hemos observado: cuando escribe en castellano el autor queda “afuera” de su propia vida, es un extranjero en su propia lengua materna, y cuando lo hace en francés, se entrega sin reservas en una lengua ajena, de adopción.

42 43

4. Conclusión

En un célebre artículo de 1932 sobre “El escritor argentino y la tradición” Borges reflexionaba lo siguiente:

¿Cuál es la tradición argentina? (...) Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental, y creo también que tenemos derecho a esta tradición, mayor que el que pueden tener otros habitantes de una u otra nación occidental. (...) Creo que los argentinos, los sudamericanos en general, estamos en una situación análoga; podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas. (...) Debemos pensar que nuestro patrimonio es todo el universo... (Borges, 1997, pp. 200-203).

Borges sostiene que sólo las jóvenes naciones tienen una verdadera tradición, pues ésta se expresa en la autobiografía de sus héroes nacionales, pero, además, porque son las naciones con menos tradición las que tienen la libertad de inventársela.

Esta ventaja fue también avizorada por Gombrowicz, quien supo no sólo observar las enseñanzas para todo buen escritor de vivir en un país extranjero, sino también apreciar las ventajas de no pertenecer a un país central. En su ciclo de conferencias radiales conocido como *Peregrinaciones Argentinas*, dice así:

En mi opinión, el hombre americano, tan relajado, elástico, no sujeto a ninguna doctrina, incapaz de asimilar teoría alguna (ya que incluso el catolicismo es aquí más bien un estilo de vida que una fórmula rígida), es precisamente el hombre del futuro. (...) Aquí veo un cierto parentesco con Polonia. No sólo porque —como ya dijimos— el polaco está hoy desalentado más que nunca respecto a las ideologías, con las cuales lo nutrieron demasiado intensamente. También existe otro motivo que resulta de nuestra situación en el mundo como nación y que se parece bastante a la situación de las naciones de América Latina. Por ejemplo: Polonia no es una potencia ni Argentina tampoco, de lo cual se deriva una consecuencia bastante importante, a saber, que ni Polonia ni Argentina están interesadas en crear una fuerza colectiva. No tenemos ninguna posibilidad de dominar ni de transformar el mundo,

de modo que podemos ahorrarnos muchas estupideces que sirven para este fin. (...) En el seno de las naciones menores es posible vivir con más naturalidad, ya que sus destinos históricos están sometidos a menos tensiones. Poseemos una gran ventaja, la de no tener que sacrificar nuestro desarrollo personal en aras de la Historia (Gombrowicz, 1987, pp. 151-152).

El individuo creador no se pliega bajo el peso de la tradición nacional: al contrario, disfruta de su total libertad al momento de elegir sus “precursores”. Su verdadero *credo* se reduce a esto: allí donde no hay una verdadera tradición se trata de inventarla por completo, a través de un montaje mitológico. En este sentido, el cambio de lengua de expresión literaria es una continuación de esta tesis borgiana.

El estudio riguroso de este *corpus* literario está todavía por hacerse, pero antes debemos comenzar por admitir la importancia que éste tiene e incorporarlo de pleno derecho en el seno de dicha literatura que, en sus orígenes, se forjó desde la exterioridad. La polifonía lingüística argentina es inseparable de su riqueza literaria, y tenemos varios indicios de que esta historia construida en los márgenes aún no ha concluido.

Permítasenos delinear un criterio para el estudio futuro de esta categoría de autores: separar radicalmente la práctica del escritor multilingüe del problema de la identidad nacional del autor, admitiendo que, por definición, en este tipo de autores no es la base lingüística la que funda la identidad nacional. En la geopolítica del mundo occidental, compuesta del Viejo y el Nuevo Mundo, la idea que nos hacemos del escritor multilingüe se quiere más próxima del concepto “americano” que de una concepción “europea”. A título de último ejemplo, recordemos que la Constitución norteamericana no determina ningún idioma como “lengua oficial” de los EE.UU. En algunos escritores oriundos de la periferia cultural, comienza a gestarse una nueva noción de ciudadanía transnacional, cosmopolita e hija del exilio; esto obedece a un sentimiento subrayado por Silvia Baron Supervielle:

dentro y fuera de sus países, los escritores parecen ser extranjeros. (SBS, p. 81).

¹ *Cocoliche* es un término lexical que deriva del nombre homónimo de un personaje de folletín creado por Santiago Rolleri a fines del siglo XIX, y que posteriormente fue introducido como sinónimo para indicar el dialecto italo-español que hablaban los inmigrantes italianos en la Argentina.

² Esta es la lista completa de sus traducciones, ordenada cronológicamente. Hacia el español: Marguerite Yourcenar, *Las Caridades de Alcippe*, Madrid, Visor, 1982; Marguerite Yourcenar, *Teatro, Tomo I* (1983) y *Tomo II* (1986), Barcelona, Editorial Lumen. Hacia el francés: Alejandra Pizarnik, *Les Travaux et les nuits* (con Claude Couffon), París, Éditions Granit/Unesco, 1986; Jorge Luis Borges, *Les Conjurés*, Ginebra, Jacques Quintin éditeur, 1989; Macedonio Fernández, *Elena Bellemort*, París, Éditions José Corti, 1990; Macedonio Fernández, *Papiers du Nouveauevenue et continuation du Rien* (con Marianne Millon), París, Éditions José Corti, 1992; Roberto Juarroz, *Fragments Verticaux*, París, Éditions José Corti, 1993; Juan Rodolfo Wilcock, *Les jours heureux*, París, La Différence/Unesco, 1994; Macedonio Fernández, *Cahiers de tout et de rien* (con Marianne Millon), París, Éditions José Corti, 1996; Silvina Ocampo, *Poèmes d'amour*, París, Éditions José Corti, 1997; Roberto Juarroz, *Quatorzième poésie verticale*, París, Éditions José Corti, 1997; Silvina Ocampo, *La Pluie de feu* (teatro), París, Éditions Christian Bourgois, 1997; Thérèse de Avila, *Cantiques du chemin*, París, Éditions Arfuyen, 1999; Arnaldo Calveyra, *Le livre du miroir*, Arles, Actes Sud, 2000.

Bibliografía

- BARON SUPERVIELLE, S. (1998), *El cambio de lengua para un escritor*, Buenos Aires, Corregidor.
- BERTONI, L. (2001), *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas. La construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, FCE.
- BIANCIOTTI, H. (1997), *Discours de réception de Hector Bianciotti à l'Académie française*, París, Grasset.
- (1995), *Le pas si lent de l'amour*, París, Grasset.
- BORGES, J. L. (1993), *El tamaño de mi esperanza*, Buenos Aires, Seix Barral.
- (1997), *Discusión*, Madrid, Alianza.
- FERNÁNDEZ MORENO, C. (1967), *La realidad y los papeles*, Madrid, Aguilar.
- GASQUET, A. (2002), *L'Intelligentsia du bout du monde: les écrivains argentins à Paris*, París, Kimé [a].
- (2002), *La literatura expatriada. Conversaciones con escritores argentinos de París*, Santa Fe, UNL [b].
- GOLOBOFF, M. (1995), *Comuna Verdad*, Barcelona, Muchnik Editor.
- GOMBROWICZ, W. (1947), "Conférence dans la librairie Fray Mocho" en GOMBROWICZ, R. (1984), *Gombrowicz en Argentine*, París, Denoël.
- (1987), *Peregrinaciones argentinas*, Madrid, Alianza.
- JURADO, A. (1988), *Vida y obra de W. H. Hudson*, Buenos Aires, Emecé.
- PIGLIA, R. (1993), *Crítica y Ficción*, Buenos Aires, Siglo Veinte-UNL.
- PLUTARCO (1980), "De l'exil", en *Conversations morales*, T. VIII, París, Les Belles Lettres.
- PRIETO, A. (1988), *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires, Sudamericana.
- ROSENBLAT, A. (1991), "Las generaciones argentinas del siglo XIX ante el problema de la lengua", en *Estudios dedicados a la Argentina*, T. IV, Caracas, Monte Ávila.

Paradigmas literarios. Una indagación sobre problemas epistemológicos y ontológicos en literatura

Oscar R. Vallejos

Universidad Nacional del Litoral

0.

El presente artículo se elaboró en el marco del Proyecto de Investigación CAI+D “Paradigmas literarios del siglo XX. Formulación de una categoría para los estudios literarios.” En dicho proyecto se trabajó en dos dimensiones. Por un lado, como teorización respecto de la literatura y, por otro, como reflexión metateórica acerca del modo en que operan las teorizaciones sobre su tema.

46 47

1.

Al operar un tallado de la categoría paradigma, la investigación trata de formular un dispositivo conceptual para leer continuidades y discontinuidades. Cuando Thomas Kuhn formula la noción de paradigma en la historia y la epistemología de la ciencia, se reordena la historia de la ciencia mostrándola a un mismo tiempo más familiar y más extraña. El trabajo de los científicos, de casi todos los científicos vivos y que han existido, es fundamentalmente un trabajo de ciencia normal: un trabajo que intenta ampliar los límites del paradigma en el que han sido formados y con el que están comprometidos. Es un trabajo conservador o convergente que pretende mantener el molde que ordena y torna inteligible el mundo. Aquí Kuhn hace una intervención importante en tanto plantea que el trabajo con el que los científicos están comprometidos la mayor parte de su vida es un trabajo de articulación del paradigma: hacer que el mundo encaje en los moldes del paradigma. Hay, además de esta actividad normal, una actividad extraordinaria, una actividad revolucionaria que en lugar de comprometerse con la conservación, la articulación del paradigma y la convergencia, se compromete con su derrumbe, su reemplazo y la divergencia. La actividad revolucionaria termina, si tiene éxito, produciendo un nuevo paradigma, un nuevo molde para hacer inteligible el mundo. Por qué eso sucede es materia de debate o confusión.

Una vez formulado o establecido el nuevo paradigma, la historia vuelve a comenzar: la historia, como plantea Kuhn, no se desata o se pone a andar desde un

fin que esté fuera o más allá de la propia práctica científica (la búsqueda de la verdad, por ejemplo): la historia se desata desde las entrañas de la práctica hasta el punto en que se torna inconmensurable con un momento anterior de ella misma. Sin duda esto es difícil de comprender y enunciar. La mejor expresión de esta situación se debe a Stanley Cavell¹. No hay casualidad aquí porque Kuhn reconoce que la guía de Cavell fue fundamental en la escritura de *La estructura*. Citamos:

Sólo quienes dominan un juego, esclavos perfectos de ese proyecto, se encuentran en situación de establecer convenciones que sirvan mejor a su esencia. Esta es la razón de que puedan resultar cambios revolucionarios profundos de los intentos de conservar un proyecto, de retrotraerlo a su idea, de mantenerlo en contacto con su historia. Exigir que se cumpla la ley, punto por punto, destruiría la ley tal y como se encuentra, si se ha alejado demasiado de sus orígenes. Sólo un cura podía haber confrontado el conjunto de sus prácticas que él seguía con sus orígenes tan profundamente como para establecer los términos de la Reforma. Es en nombre de la idea de filosofía, y contra una visión que la ha hecho falsa respecto de sí misma, o contra una visión que ha hecho detenerse a la filosofía en su pensar, que figuras tales como Descartes y Kant, Marx y Nietzsche, Heidegger y Wittgenstein, procuraron revolucionar la filosofía. Porque algunos seres humanos anhelan la conservación de su arte, es por lo que procuran descubrir cómo, cuando cambian las circunstancias, pueden seguir haciendo cuadros y piezas de música, y en consecuencia revolucionan su arte más allá del reconocimiento de muchos. Así es como, en mi analfabetismo, leo “La estructura de las revoluciones científicas” de Thomas Kuhn: que sólo un maestro de ciencia puede aceptar un cambio revolucionario como una extensión natural de esa ciencia, y que lo acepta, o propone, en orden a aceptar, en orden a mantenerse en contacto con la idea de esa ciencia, con los cánones internos de comprensibilidad y alcance, como si viera que, bajo circunstancias alteradas, el progreso normal de la explicación y la excepción ya no parece ser ciencia. Y la ciencia que él hace puede no parecerle científica a su viejo maestro. Si esta diferencia es tomada como una diferencia en sus reacciones naturales (y el uso de Kuhn de la idea de ‘paradigma’ parece sugerirme más esto que sugerir una diferencia de convenciones) luego podemos hablar aquí de una divergencia conceptual. Tal vez la idea de un nuevo período histórico es la idea de una generación cuyas reacciones naturales –no simplemente cuyas ideas y costumbres– difieren del antiguo; es una idea de una nueva naturaleza (humana). Y diferentes períodos históricos pueden existir uno junto al otro, durante largos trechos, y dentro de un solo corazón humano².

La cita de Cavell excede el marco de lo que aquí estamos tratando, pero adelanta uno de los problemas fundamentales que debe resolver nuestra investigación: cómo caracterizar lo que constituye un período histórico y cómo se reconstruye la continuidad y el cambio en los paradigmas (literarios).

Hay un intento de mantener, o un compromiso con la persistencia de la práctica que empuja hacia el cambio revolucionario. La sugerencia de Cavell es que esta situación es contextual: aquellos seres humanos que anhelan la preservación de su arte procuran descubrir cómo, cuando cambian las circunstancias, pueden seguir haciéndolo o manteniéndolo y eso genera o produce divergencia. Kuhn dice: “ocasionalmente el trabajo se encalla”³. Cavell también plantea un sentido más interesante de “paradigma” como aquello que constituye un modo “natural” de reaccionar ante el mundo. Encuentra, además, esta idea de naturalidad en Wittgenstein y es lo que explora en el capítulo de donde extrajimos la cita:

como si un cambio de paradigma afectara la naturalidad o normalidad de la práctica; pero también se plantea aquí que la transformación de la práctica es una tarea interna a los practicantes (aquellos que dominan el juego, esclavos perfectos de este proyecto).

La ordenación de la historia de la ciencia en dos tipos fundamentales de actividad, la normal y la revolucionaria, mella los relatos de los científicos que tenían

para sí la idea de que su práctica era una revolución permanente y su trabajo, fundamentalmente divergente. La idea de paradigma ofrece un relato muy diferente de éste: el relato es más bien de resistencia a la revolución y amor a la persistencia y más de convergencia que de creatividad plena o divergencia: dicho en términos de Bloom, hablar de paradigmas es hablar de repetición.

Cuando pensábamos en el uso de la categoría paradigma para tratar el complejo literario, nos preguntábamos qué debíamos trasladar del trabajo kuhniano. En esto consiste gran parte de la investigación, qué tan productivo es leer y ordenar el complejo literario en términos de paradigmas, en términos de repetición o en términos de la constitución de un modo natural de reacción ante/con lo literario y de su ruptura por un período revolucionario. Si bien el trabajo de Kuhn de refinamiento de su primera formulación de paradigma nos da pistas del tipo de trabajo que debemos hacer sobre la categoría, no nos aporta sustancia para entender el complejo literario que parece requerir otros modos de tratamiento. Aún así, debe tenerse en cuenta que al hacer este uso traslaticio de la categoría transportamos cierta herencia, a saber: un paradigma es una unidad con unidades menores; el funcionamiento del paradigma se explica o comprende por el funcionamiento de esas unidades menores; un paradigma es una unidad histórica y por ello hay un compromiso con una perspectiva historicista aunque no hay de antemano un lazo con una forma historicista establecida⁴. La investigación requiere operar estos elementos, pero al mismo tiempo requiere saber qué tipo de conocimiento sobre la literatura habilita esta categoría propuesta (también qué tipo de preferencia puede establecerse frente a otras categorías posibles). Lo teórico (podríamos decir, aquello orientado al objeto), lo metateórico y lo ontológico son empresas que van juntas.

48 49

Nuestra investigación tiene un problema con el que Kuhn no parece enfrentarse. La ciencia, como dice Cavell, no tiene audiencia, en cambio la literatura, como el arte en general, y la filosofía sí la tienen (habría que discutir si la Teoría Literaria la tiene o no)⁵. ¿Debe el paradigma incluir a la audiencia de la literatura? ¿Qué lugar se le otorga a esta peculiar unidad? Si los paradigmas como plantea Cavell parecen cambiarse por los esclavos perfectos de su proyecto, qué rol tendrá la audiencia en el cambio.

2.

La investigación dirigida hacia el complejo literario puede operar de, al menos, dos modos. Uno es aquel que dirige la mirada hacia los textos, la audiencia y los productores. Otro es aquel que mira fundamentalmente los textos críticos. Aquí sigo la segunda operación. No es una operación para acortar camino sino que sigue una estrategia epistémica develada por Paul de Man. En *Visión y ceguera*, de Man dice:

Subrayo el carácter un tanto asistemático del volumen para disipar la falsa impresión que podría crear el énfasis en la crítica a expensas de la literatura en general. Mi interés en la crítica está subordinado a mi interés en los textos literarios primarios. Así como no niego todo intento de contribuir a la historia de la crítica moderna (...) Me interesa ver la cualidad distintiva que comparten todas estas modalidades de escritura en tanto textos literarios, y es hacia esa descripción preliminar que se orientan los ensayos.

¿Por qué entonces complicar más las cosas al optar por escribir sobre críticos cuando es tan fácil encontrar entre poetas y novelistas ejemplos menos ambivalentes de textos literarios?

La razón responde a la necesidad de ser más conscientes de las complejidades de la lectura antes de proceder a la teorización sobre el lenguaje literario. Y puesto que el crítico es una especie de lector particularmente consciente y especializado, dichas complejidades se manifiestan en sus obras con especial claridad⁶.

La situación que nos ocupa no es (directamente) ubicar la lectura como lógicamente prioritaria respecto de la teorización sobre el lenguaje literario, sino poner a la vista las complejidades de las operaciones de historicidad del complejo literario. Pero hay una dimensión correlativa a la que enuncia de Man, así como los críticos son conscientes de la lectura (y el texto muestra, según de Man, una “discrepancia paradójica”) hay una conciencia de las complejidades históricas de sus propios textos. El borrado deliberado, pregonado por los teóricos de la literatura, de los límites entre los textos críticos y los literarios hace que sea necesario que el paradigma literario albergue (¿de qué modo será posible esto?) su propia teoría como parte de su proceso de constitución y delimitación histórica. Los textos trabajados enuncian una doble historicidad: narran el modo en que los textos literarios adquieren una peculiar dimensión histórica y hacen conscientes su propia condición histórica. Por situaciones de referencias múltiples y preferencias personales trabajamos fundamentalmente sobre dos textos clásicos: *Mimesis* de Erich Auerbach (1946) y *Literatura europea y Edad Media latina* de Ernst Curtius (1948). Ambos producidos en alemán, ambos producidos en el clima de posguerra en Europa, ambos escritos con un ideal supranacional. Ambos intentan explicar la continuidad y el cambio en la literatura. Curtius, como si hablara hoy, plantea la necesidad de la memoria y se fija en la continuidad y en la necesidad de un canon que construya la “Casa de la Belleza”. Auerbach enuncia los modos en que la historia que corre, se desata o acontece más allá de la literatura se inscribe en la literatura misma y esto es un problema que nosotros debemos resolver. Auerbach es más sensible al cambio y a la variedad que Curtius.

Analizaremos aquí con cierto detalle el desarrollo de Auerbach. *Mimesis* dedica el capítulo primero a Homero y a los escritores de la Biblia Hebrea y el capítulo final a Virginia Woolf y termina con Joyce. Estos dos capítulos explotan en detalle las variedades del realismo. El modo en que se hace frente al tratamiento de la variedad y el cambio es fuertemente estilístico (sintaxis y distribución textual del tiempo y del espacio) pero tiene la potencia de fundar al mismo tiempo la base de la continuidad. Dice Auerbach respecto de la representación de la realidad:

En este desplazamiento del centro de gravedad se expresa algo así como una transferencia de la confianza: se concede menos importancia a los grandes virajes externos y a los golpes espectaculares del destino se les atribuye menor capacidad para proporcionar algo decisivo con respecto al tema; en cambio se cree que en lo seleccionado arbitrariamente del transcurso de la vida, en cualquier momento de ella, está contenida toda la sustancia del destino y éste, por lo mismo, puede representarla⁷.

Más adelante dice:

Puede compararse este procedimiento de los escritores contemporáneos con el de algunos filólogos actuales (...) y con este criterio está concebida también la presente investigación. Me hubiera sido imposible escribir algo así como una historia del realismo europeo (...) En cambio, el método de dejarme llevar por algunos motivos, elaborados poco a poco y sin propósito deliberado, extrayéndolos de unos cuantos textos que se me han ido haciendo familiares y vivos en el curso de mi actividad filológica, me parece muy hacedero y fecundo, pues estoy convencido de que los motivos fundamentales de la historia de la representación de la realidad, si los he captado bien, habrán de hallarse en un texto realista cualquiera⁸.

Aquí vemos el tipo de operación que hace Auerbach en tanto itera las formas de representación de la realidad en la novela con la forma de representación de la

historia de la literatura. Este funcionamiento muestra la exigencia de una teoría que sea correlativa con el paradigma⁹. Pero también muestra el modo en que acontecen las continuidades. Auerbach plantea que la forma de representación de la realidad que se encarna en los textos de Woolf y de Joyce es una respuesta al ambiente intelectual y político de posguerra, lo que ubica a su propia obra como respuesta a esta situación. La principal razón que encuentra Auerbach es que

por debajo de las pugnas y aun a causa de ellas, se va realizando un proceso económico y cultural nivelador, y aunque haya que recorrer todavía un largo camino hasta llegar a una vida común de los hombres sobre la tierra, la meta empieza ya a vislumbrarse¹⁰.

Esta correlación entre el ambiente político y económico y las formas de representación de la realidad e históricas exigen que tratemos de comprender los modos de circulación de la continuidad y de generación del cambio. Stanley Cavell, refiriéndose al género cinematográfico de comedias de enredo matrimonial, plantea que estas películas constituyen datos de primer orden para lo que él llama “agenda interna de una cultura”¹¹. De este modo se configura una historicidad compleja: por eso es que suele decirse que los textos (literarios) adelantan. Como si lo que estos textos expresaran ocurriese en una interfase, o construyera un pasaje, entre el “ámbito privado” y algo compartido, una “fantasía compartida” dando lugar, por ello, a una historicidad siempre desplazada.

50 51

3.

En la línea de investigación que mira fundamentalmente los textos críticos trabajamos sobre un crítico que se presenta a sí mismo como intentando construir una historia de la poesía (literatura): Harold Bloom. La obra de Bloom tiene la potencia de sugerir las operaciones que engendran los nuevos textos acompañada de una profunda sensibilidad histórica de conjunto. La posición de Bloom ante esta categoría es ambigua. En *La cábala y la crítica*, Bloom plantea lo siguiente:

Kuhn, en su admirable libro sobre las estructuras de las revoluciones científicas, asevera la prioridad de los paradigmas en la solución de los enigmas que constituye la ciencia normal. De acuerdo con Kuhn, la anomalía induce a la aparición de nuevas teorías científicas y la fórmula que da Kuhn del progreso científico es: de la anomalía a la crisis. Los paradigmas son anteriores a las reglas y supuestos compartidos y sólo cuando aparece la anomalía, con pruebas de que un paradigma es contra naturam, comienza el descubrimiento. Dice Kuhn que incluso cuando los confrontan serias y prolongadas anomalías, los hombres de ciencia no tienden a renunciar al paradigma que los indujo en la crisis, ya que ningún paradigma puede rechazarse sin que se acepte otro paradigma que lo reemplace. Pienso que en esto estriba la diferencia entre el hombre de ciencia y el poeta, ya que el precursor, por más mixto que sea, nunca puede ser rechazado, con buenos resultados, en favor de otro precursor. Más aún, pienso que esto es así porque todos los miembros de una comunidad científica comparten un paradigma, mientras que un precursor le habla a uno solo, como dijo Kierkegaard... Pero los críticos, con lo cual quiero decir todos los lectores, necesitan paradigmas y no sólo precursores¹².

La posición de Bloom no es desatendible. Hay que ser capaz de interpretar de otro modo el mensaje de los paradigmas para que su planteamiento pierda fuerza. La forma de respuesta es seguir a Cavell; él dice que el proceso de rechazo del paradigma no es el abandono u olvido de la forma anterior sino que significa volver a

reencontrar el cauce que se creía perdido u olvidado. Entendido de este modo, el trabajo de abandono de un paradigma no sería otra cosa que aquello que Bloom plantea en caso de revisión intelectual: la sensación de que los anteriores no han ido lo suficientemente lejos. Nos parece acertado que Bloom plantee que la forma de ocurrencia del paradigma literario sea más diverso y disperso que el paradigma científico, sin embargo nos resulta conveniente leer continuidades fuertes entre los textos literarios lo que hace que debamos pensar en formas de circulación de los paradigmas que puedan dar cuenta de este hecho. Bloom plantea que los lectores necesitamos paradigmas como una condición diferenciadora respecto de los poetas (fuertes); esto también me parece acertado, pero igualmente acertado me parece que tratemos de entender cómo se producen en tándem el paradigma literario y la teoría (el paradigma propiamente dicho para Bloom) que ayuda a identificarlo. Esto hace visible que tengamos que tener en cuenta dos tipos de teorías, por decirlo así, o reflexiones: una reflexión primaria que hace que las comunidades relacionadas con el paradigma (productores y audiencia) puedan dar cuenta del sentido de su práctica; otra reflexión que llamamos secundaria o teórica que intenta dar cuenta del funcionamiento del paradigma a partir de conceptos teóricos desarrollados y pulidos especialmente. No todos los lectores operamos con las mismas reflexiones. Por esto es que resulta pertinente pensar si la teoría literaria tiene audiencia. Pero, como modo histórico de funcionamiento, la literatura del siglo XX suele incluir una dimensión teórica en su textualidad, haciendo, por ello, problemática esta distinción.

Hay una cuestión potente expresada por Bloom que atraviesa toda su obra: la idea de una voz (textual) que encuentra al lector (solitario). No daremos tratamiento a este inquietante problema pero diremos que hay un modo de leer que consiste en conseguir ser leído por el texto y en eso, con eso, empieza un trabajo productivo entre lector y texto¹³. Cavell, refiriéndose a Emerson, describe de este modo ese problema:

tú mismo te descubrirás conocido por el texto (...) Reconocer que soy conocido por lo que ese texto sabe no significa asentir a él, en el sentido de creer en él, como si se tratara de un puñado de asertos o como si contuviese una doctrina. Ser conocido por el texto es encontrar en él un pensamiento que se te enfrenta. Eso probaría que en él hay la autoría de una existencia humana¹⁴.

Esta forma persistente de Bloom de plantear el trabajo solitario del lector y el texto también lo inscribe en una historicidad con filiaciones complejas. Por un lado, aparece la filiación judía. Auerbach plantea en *Mimesis* la diferencia notable en el mundo representado por la Biblia hebrea y el mundo homérico. Estas formas de representación trazan corrientes muy diferentes. Bloom se reconoce claramente perteneciente a la tradición judía y la exaltará en su práctica cabalística de lectura de textos literarios; como Scholem muestra¹⁵, el Sohar y las tendencias de la mística judía presentan una fuerza imaginativa y cognitiva que representan un mundo mucho más vívido que el de las tradiciones ortodoxas. Pero Bloom también es deudor de la religión de Estados Unidos¹⁶, que se entrecruza con ideas poderosas acerca del yo y del vínculo idiosincrásico con Dios: estas filiaciones se presentan en su obra de un modo complejo.

En esta estela que pretende dar cuenta de las operaciones de producción de continuidad, revisión y revolución, y acompañada de una imaginación histórica de conjunto, intentamos reconstruir un paradigma, sin nombre, que se extiende del romanticismo a Borges, pasando por Freud, autores estadounidenses como Hawthorne, Poe y Williams James, el escritor argentino Macedonio Fernández. En nuestra reconstrucción, Borges clausura este paradigma y adelanta otro que lo

incluye mediante un complejo dispositivo de traslación. Nuestro trabajo, como el de Auerbach y el de Curtius, opera en un nivel supranacional. Quizá sea esta posibilidad la condición más potente para preferir la categoría paradigma a otras alternativas. El supuesto sobre el que analizamos es que este paradigma se produce en una centralidad periférica, el centro de producción es la periferia política y cultural.

4.

Como se sabe, el romanticismo se plantea en agón con la filosofía y la ciencia que toman cuerpo en el siglo dieciocho. El movimiento se ofrece como alternativa al conocimiento científico y filosófico suponiendo que la imaginación poética (o artística) constituía un modo profundo y vital de adquirir y aumentar el conocimiento acerca del mundo físico y humano. Como suele plantearse, el romanticismo no tuvo mucho éxito, pero sí —a nuestro entender— tuvo la fuerza suficiente para mostrar modelos textuales en los que producir, ofrecer, presentar y transmitir el conocimiento. Paul de Man sostiene que durante el siglo diecinueve y el veinte se plantea como problema fundamental “*esa relación tan especial entre lo poético, lo histórico y lo divino*”¹⁷. Esta trama se complejiza cuando lo psicológico se vuelve ineludible. La reconstrucción en la que trabajamos intenta mostrar que el texto de Freud sobre el caso Dora y el de Williams James sobre la experiencia religiosa son deudores de este movimiento. Pero también lo son Hawthorne y Poe. La forma en que estos textos se traman presenta notables relaciones de semejanza. Hay una forma en que el conocimiento se trama que es profundamente conmovedora. La estructura que se logra es dual, una parte es relato y otra es ensayo o teorización a partir del relato. Poe plantea que hay ciertos cuentos de Hawthorne que no son cuentos en absoluto sino ensayos, pero, como muestra Borges cuando analiza algunos puntos de su narrativa, esto no acontece del todo. Tenemos allí la estructura dual: relato y teorización o ensayo. Cavell analiza el relato de Poe “El demonio de la perversidad” y dice lo siguiente:

El cuento de Poe consiste esencialmente en el aliento que despide [con lo que Emerson y Nietzsche llamarían su aire o su olor]

El sonido de la prosa de Poe, de su inagotable y perversa brillantez, es extrañamente similar al sonido de la filosofía como queda establecida en Descartes, como si la prosa de Poe fuera una parodia de la prosa filosófica¹⁸.

Aquí se nombra el dispositivo textual de generación de los textos que puede reconocerse como perteneciente a un mismo paradigma: la inclusión del texto otro, marcado —como en Freud y James— o no marcado —como Hawthorne y Poe— con el fin de hacer algo con él, trastocarlo hasta que hable el lenguaje del texto que lo interpreta o lo ensaya. Williams James escribe *Varietades de la experiencia religiosa* entre 1901-1902 como resultado de las Conferencias Gifford en la Universidad de Edimburgo. James inicia la conferencia como sigue:

No sin turbación me instalo detrás del escritorio enfrentándome a esta culta audiencia. Para nosotros, los norteamericanos, la experiencia de recibir instrucción oral, o de eruditos libros europeos nos es muy familiar. En mi Universidad, Harvard, no pasa invierno sin que se realice una selección, pequeña o grande, de conferencias de escoceses, ingleses, alemanes o franceses (...). A nosotros nos parece natural escuchar mientras los europeos hablan; sin embargo, lo contrario, hablar mientras los europeos escuchan, es una costumbre todavía no adquirida, por lo que cuando se toma parte por primera vez en esta aventura se produce una cierta necesidad de excusa provocada por la acción tan atrevida, especialmente en una tierra tan sagrada para la imaginación norteamericana como es Edimburgo¹⁹.

Aquí se enuncia la condición periférica a la que nos referiremos más adelante. Pero hay un tránsito donde se empieza a enunciar en la periferia. James confiesa su sorpresa ante la carga de emotividad que encierra su trabajo:

Nos hemos hallado literalmente anegados sentimentalmente y al releer ahora el manuscrito me encuentro horrorizado por la cantidad de emotividad que encuentro²⁰.

Este grado de emotividad es compatible con una máxima epistemológica que había adoptado James:

De acuerdo con mi creencia de que un conocimiento detallado frecuentemente nos torna más sabios que la posesión de fórmulas abstractas, aunque sean profundas, he saturado las conferencias de ejemplos concretos, seleccionados entre las expresiones extremas del pensamiento religioso²¹.

La emotividad exacerbada y el conocimiento de detalle son condiciones fuertes que se traman en los textos literarios románticos. ¿Cómo pasó esta textualidad a la psicología de la religión? ¿Cuál era la audiencia de la psicología? Wittgenstein cuenta en una carta a Russell:

Querido Russell:

A veces hay sucesos gratos en la vida de uno, por ejemplo recibir una carta de usted (muchas gracias por ella).

... Cuando tengo tiempo, leo ahora *Las variedades de la experiencia religiosa* de James. Este libro me hace muchísimo bien. No quiero decir que pronto seré un santo, pero no estoy seguro de que no me mejore un poco...²²

¿Qué encontró Wittgenstein en este libro de James? Salvatori dice que James abandona su carácter de psicólogo y se transforma en poeta. Creo que no es el caso, ocurre más bien que James experimenta o ensaya una forma de transmitir el conocimiento que hereda del romanticismo; esta situación hace que el texto produzca lo que Geertz llama subjetivación de la religión, es decir que lo religioso emerja como un "*asunto exclusivo de las aficciones del corazón*"²³. Pero en todo caso vemos que esta trama entre relato-ensayo o ensayo-relato como en Poe, presenta una singular relación con su audiencia: genera una reacción natural hacia el texto. Nuestra idea es que al abandonar Estados Unidos su condición periférica, el centro del paradigma se desplaza a Buenos Aires. Por qué aquí y no en otra parte es un tema que no podemos resolver aún. Pero lo cierto es que Macedonio Fernández casi agota el paradigma con *El museo de la novela de la Eterna*. Hay muchas tesis sobre cómo juega este libro en la historia de la literatura. Según nuestra reconstrucción, este libro está a punto de agotar el paradigma y es Borges quien lo liquida y abre uno nuevo con *Pierre Menard, autor del Quijote*. Acontece esto porque Borges logra por fin resolver el problema de la narrativa del conocimiento. Paul de Man plantea que Borges relata el estilo. Creemos que esta expresión no logra captar todo lo necesario: Borges relata el conocer; pero el conocer, como dice Cavell, como parodia. Pero una parodia condensada. Arriesgaríamos a decir que con Borges se narra a la vista de las consecuencias del escepticismo, tema que atormenta la modernidad y que Cavell intenta formular de modos precisos y sugerentes y siem-

pre se le escapa. Estos textos cierran un paradigma y habilitan otro. Un paradigma con una historicidad retrasada respecto del texto de Borges. Creo que Borges, como los científicos de Kuhn, lanza una afrenta que todavía cuesta trabajo ver. Desde nuestra perspectiva, el único que parece haber intuido la afrenta es Arthur Danto cuando reconoce que Borges es el primero que muestra que la historicidad impregna la ontología de la obra de arte. Por ello, la literatura se volvió filosófica mucho antes de que lo haga la pintura y el resto de las artes. La investigación literaria gastó enormes energías en trazar lo distintivo de la literatura a partir de la textualidad observable, pero esta investigación estuvo y está desencaminada como lo muestra Danto para el caso de las obras de arte y los meros objetos²⁴. No podríamos decidir ahora si la tesis que defiende Danto sobre el fin de la historia del arte no se configura en Buenos Aires en el año mil novecientos cuarenta y uno y no en Estados Unidos en mil novecientos sesenta y cuatro con el pop art. El arte adelanta. Y cierra. Como dice Danto, sobre el pasado podemos hacer operaciones de ordenación pero tenemos una incapacidad para conocer el futuro histórico. Si, con Broncano²⁵, suponemos que los problemas conceptuales más abstractos de cualquier actividad involucran lo epistemológico (estudio de los problemas del conocimiento práctico en ese dominio) y lo ontológico (estudio de los objetos de que trata ese dominio), se perfila el tipo de trabajo que, aunque de un modo restringido, tenemos entre manos y el aporte al conocimiento que estamos realizando como proyecto.

¹ Kuhn trabajó mucho en la caracterización del problema del cambio teórico o de paradigmas. La última formulación a la que llega es a la idea de kantismo posdewiniano. Esta idea no nos es útil para tratar de penetrar los problemas del complejo literario.

² CAVELL, S. (1982), *The Claim of Reason. Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy*, Oxford, The Clarendon Press, p. 121. Ofrecemos aquí la traducción realizada por Diego Ribes.

³ KUHN, T. (2002), "El problema con la filosofía histórica de la ciencia" en *El camino desde la Estructura*, Barcelona, Paidós.

⁴ Tratamos los temas que tienen que ver con lo histórico a partir del trabajo de Danto y su filosofía de la historia. Cf. (1999), "Modalidades de la historia: posibilidad y comedia" en *Después del fin del arte*, Barcelona, Paidós.

⁵ CAVELL, S. (1976), *Must we mean what we say? A Book of Essays*. Cambridge, Cambridge University Press.

⁶ DE MAN, P. (1991), *Visión y ceguera: ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*, Traducción y edición de Hugo Rodríguez-Vecchini y Jacques Lezra, Río Piedras, Universidad de Puerto Rico, pp. 1-2.

⁷ AUERBACH, E. (1960), *Mimesis*, México, FCE, p. 516.

⁸ AUERBACH, E. (1960), *Mimesis*, México, FCE, pp. 516-17.

⁹ Discutiendo estos temas con la profesora Analía Gerbaudo, veíamos la necesidad de indagar la relación entre los textos y su crítica en el momento de emergencia. Kristeva plantea que ésta es una forma de funcionamiento de la literatura; si éste es el caso, el paradigma debe albergar la teoría sobre los textos que, siguiendo a Kuhn, podemos llamar ejemplares. Aquí asumimos que la teoría debe ser correlativa.

¹⁰ AUERBACH, E. (1960), *Mimesis*, México, FCE, p. 521.

¹¹ CAVELL, S. (1999), *La búsqueda de la felicidad*, Barcelona, Paidós, p. 27.

- ¹² BLOOM, H. (1985), *La cábala y la crítica*, Caracas, Monte Ávila, pp. 78-9.
- ¹³ Trabajamos sobre este problema en “Enconías del método” en *Dina y las letras. Homenaje a Dina San Emeterio*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 2002.
- ¹⁴ CAVELL, S. (1988), “Being Odd, Getting Even (Descartes, Emerson, Poe)”, en *Quest of the Ordinary. Lines of Skepticism and Romanticism*, Chicago, University of Chicago Press, p. 118. La traducción es de Diego Ribes.
- ¹⁵ SCHOLEM, G. (1996), *Las grandes tendencias de la mística judía*, Madrid, Siruela.
- ¹⁶ Cf. BLOOM, H., *La religión en los Estados Unidos. El surgimiento de la nación poscristiana*, México, FCE, 1992, y *Presagios del milenio. La gnosis de los ángeles, el milenio y la resurrección*, Barcelona, Cátedra, 1997.
- ¹⁷ DE MAN, P. (1996), “Keats y Hölderlin” en *Ensayos críticos*, Madrid, Visor, p. 144.
- ¹⁸ CAVELL, S. (1988), “Being Odd, Getting Even. (Descartes, Emerson, Poe)” en *Quest of the Ordinary. Lines of Skepticism and Romanticism*, Chicago, University of Chicago Press, p. 121. Se ofrece la traducción de Diego Ribes.
- ¹⁹ JAMES, W. (1994), *Las variedades de la experiencia religiosa*, Buenos Aires, Planeta Argentina, p. 13.
- ²⁰ Idem, p. 363.
- ²¹ Idem, p. 11.
- ²² Citado en SALVATORI, M., “Comentario oblicuo al parágrafo siete” en Trapani, D. *et. alt., Wittgenstein. Decir y mostrar*, Rosario, Edición de los autores, 1989, p. 114.
- ²³ GEERZ, C. (2002), “Una pizca de destino: la religión como experiencia, significado, identidad, poder” en *Reflexiones antropológicas sobre temas filosóficos*, Barcelona, Paidós, p. 149.
- ²⁴ DANTO, A. (2002), *La transfiguración del lugar común*, Barcelona, Paidós.
- ²⁵ BRONCANO, F. “La filosofía y la tecnología: una buena relación” en Broncano, F. (1995) *Nuevas meditaciones sobre la técnica*, Madrid, Trotta.

En torno al problema del género fantástico

Pampa Olga Arán

Universidad Nacional de Córdoba

Esta parte de la historia se escribe por lealtad a un fantasma. No hay prueba de que sea cierta y todo lo que podemos pensar indica que es improbable. Pero Kunz aseguró haber visto y oído (J.C. Onetti, *El astillero*)

56 57

Quienes gustamos de la literatura fantástica, hemos comprendido hace tiempo que ella insiste en que ningún acontecimiento puede ser explicado por una sola forma de legalidad y que la insistencia en explorar las estrategias para narrarlo, le otorga ese dispositivo subjetivo que la convierte en metáfora de la relatividad de todo conocimiento y del modo en que la cultura, en especial la cultura de Occidente, ha expresado su perplejidad y sus disputas sobre el saber acerca de lo verdadero y de lo real.

Desde una perspectiva totalizadora, la producción de narrativa fantástica admite ser leída como fragmentos de un Gran relato, como archipiélagos de un proyecto literario secularizado que hunde sus raíces y se sigue alimentando en diferentes zonas de la discursividad social que, como sostenía Bajtin, se desarrolla en el Gran Tiempo y le permite a los escritores producir polémicamente la interpretación de versiones diferentes acerca de lo legal, lo normal, lo real.

El fantástico, a pesar de las ilimitadas variedades argumentales, nos cuenta siempre que hay una Ley, reconoce su existencia (y tal vez su necesidad) y, porque esa Ley existe, se hace perceptible que ha sido sigilosamente destituida. De modo enigmático, pero no a la manera del policial ni del milagro, sino a la manera de huellas de un mensaje cifrado o, más pobremente, de una criatura de ominosa humanidad, se ha presentado el pasaje, la violación, la transgresión, el revés de la trama que rompe la malla de sostén de las certezas cotidianas.

Alguien atestigua “lo increíble ocurrió”, pero nunca lo afirma como una verdad clara y distinta, sino como un acontecimiento (un acaecimiento tal vez sería la palabra) en la frontera de verdad y apariencia, realidad y sueño, presencia y ausencia, intuición y certeza, como algo que nunca podrá ser explicado satisfactoriamente, pero sí interpretado de modo innumerable. El suceso fantástico tiene la consistencia de un fantasma y ¿quién podrá decir que no ha visto alguna vez a un fantasma o que no ha deseado desertar del orden abominable de la realidad? ¿y qué jurídica podría aceptar ese testimonio como válido? ¿en qué otra legalidad de la cultura occidental, que no sea la literaria, podría permitirse esta afirmación sin escándalo? ¿en qué otra forma narrativa el lenguaje puede explorar el artificio de la representación de mundos de la experiencia situados más allá de la palabra?

No obstante admitir que la existencia de esas propiedades que un lector entrenado reconoce y disfruta constituyen aspectos capitales de la problematicidad del género, no es intención primaria de este trabajo hablar de ellas¹, sino de cómo las prácticas discursivas alimentan diferentes perspectivas para abordar y para definir lo que

comúnmente circula como género de narrativa fantástica. Cuando decimos “género fantástico” estamos ante un fenómeno muy complejo que tiene varias aristas de observación, como emergente de fenómenos culturales diversamente relacionados.

Proponemos aquí solamente esbozar tres dimensiones de análisis en la producción de las versiones del género que intentaremos discernir: una matriz, que proviene de la creación literaria por vía del fantástico, ficción que establece la relación entre la experiencia subjetiva de lo real y el lenguaje, el escritor y la escritura; la crítica de obras particulares del género fantástico y, finalmente, la cuestión que nos ocupará más detenidamente, la perspectiva de algunas teorías frente a la construcción del género, que problematizan, moldean y organizan de modo diverso, en función de una hipótesis central. Son, como se verá, diferentes zonas de la semiosis discursiva que atraviesan (y construyen) el mismo fenómeno.

Género: escritura y crítica

Para un escritor, la relación con el género (entiéndase que no necesariamente uno) es una relación creadora, que actúa trazando diferentes vínculos, básicamente con su proyecto artístico y con la tradición genérica, aunque no deba verse la noción de tradición como una línea evolutiva homogénea o única, sino como corrimientos, injertos, desplazamientos y rupturas que señalan filiaciones. La tradición de los géneros literarios consiste precisamente en la exhibición o acentuación de ciertas convenciones tanto en lo temático como en lo formal que afirman un sistema de valores de orden estético e ideológico. Valga como ejemplo la *Antología de la literatura fantástica* (1940), compilada por Bioy Casares, Borges y Ocampo. Toda una serie de la tradición del fantástico rioplatense, de vertiente naturalista, que se iniciaba en Holmberg, culminaba en Quiroga y Arlt, y se hallaba emparentada con el efecto siniestro y la alegoría del crimen, de la violencia y del delito, es excluida del modelo que construye la *Antología*, cuya tensión no reside en convocar al monstruo, sino en mostrar que la amenaza más refinada se esconde en el poder de la palabra. El fantástico puede volverse un género autónomo precisamente porque, emancipado de la realidad, se muestra como pura ficción que, como decía Macedonio Fernández, crea la verdadera condición del arte. El fantástico de la *Antología* se ofrece como programática que debe constituir un nuevo lugar de enunciación para el arte nacional. Se inicia otra fundación, se constituye otro legado, que dará sus mejores frutos en los próximos treinta años.

Es bueno pensar que las obras individuales no se fusionan con un género literario sino que lo asedian desde diferentes posiciones de apropiación (temas, motivos, procedimientos, modos enunciativos), para convertirlo en una propiedad de su propio discurso, con el que interactúa de manera dinámica y a menudo recompone, con variedad de otros géneros en mestizaje e hibridación (las novelas, especialmente, son plurigenéricas en diverso grado y el fantástico combina a menudo diferentes géneros utópicos y géneros de tradición oral). La unidad genérica de la obra

puede verse como una voluntad dominante de estilo, materiales y procedimientos, más que como una homogeneidad interna.

Los géneros son virtualidades significativas disponibles para el escritor. Por eso, ninguna obra autónoma (de lo contrario estamos hablando de producción masiva, según estereotipo) realiza un género de modo absoluto o puro, en tanto todo género, su emergencia y su evolución, es un producto histórico y resultado de obras particulares (que lo generan y re-generan) dentro de un sistema literario en el que pueden responder, ex profeso, contra otros géneros canonizados como sucedió con la narrativa vanguardista argentina que, entre 1935-45, destituye a la narrativa costumbrista.

Bajtín (*Problemas de la poética de Dostoievsky*, 1963) señala que el escritor atraviesa la vida del género en un momento dado de su evolución y con ello afirma claramente que la noción de género es una construcción sociodiscursiva, históricamente fechada, pero muy activa en la memoria de los escritores. Y Ricardo Piglia (*Diálogo*, 1990), en dirección parecida, sostiene que los géneros son máquinas ficcionales que narran solas, y se pregunta si el escritor puede escribir fuera del género, con lo cual destaca esta condición de ficcionalidad programada que promueve el género en los contratos de lectura y de escritura y el grado de convención, no totalmente arbitraria, que sostiene la vida histórica de los géneros.

Pero si es cierto que los géneros proveen la disponibilidad retórica de una mediación de forma y contenido, no lo es menos que contribuyen a una versión ideologizada del mundo, en la medida en que son portadores de principios constitutivos que sustentan un orden simbólico y ejercitan la función política de la literatura. Un caso ejemplar en la literatura argentina de tema fantástico fue el de Leopoldo Lugones, quien lo formula como un instrumento de conocimiento cosmogónico. Las estrategias narrativas y discursivas de la colección de cuentos de *Las fuerzas extrañas* (1906) ficcionalizan un saber acerca de lo oculto y de lo invisible que se inscribe en una tradición modernista cuyo modelo era Rubén Darío y encubren, en lo inmediato, un proyecto ideológico de control social.

Dejaría también apuntado como problema de estudio, no como una serie menor, aunque sí diferente, la crítica del género fantástico ejercitada por los escritores que lo cultivan, como parte formante de una poética que autolegitima su obra ante sus contemporáneos, dirige su interpretación y se pronuncia como juicio de valor. Puede servir como antecedente la metaconciencia narrativa de Poe, Gautier, James y como caso historizado la crítica, a manera de ensayos, de prólogos o de artículos, de un conjunto de escritores argentinos de vanguardia entre los que menciono a Borges, Anderson Imbert, Bianco, Bioy Casares, Cortázar, que contribuyeron a la lectura y difusión del género fantástico, a la interpretación de sus propias obras, la de sus contemporáneos y de la tradición que cada uno instituiría para asegurar su legibilidad.

Dirá Walter Mignolo:

(...) la crítica, en el sentido de descripción, interpretación y evaluación de obras literarias, se corresponde más con la comprensión hermenéutica que con la comprensión teórica. La modernidad, sin embargo, ha contribuido a confundir estos niveles. (...) El vocablo *crítica* pasó a designar en la modernidad, una manera de conversar sobre la literatura que en la edad clásica llevaba el nombre de *comentario* (...). Y el comentario como luego el “ensayo”, es un modo de expresión, de conversar sobre la literatura y sobre las obras literarias, que se asemejan a lo que hacen los autores al expresar, en ensayos, cartas o manifiestos, sus respectivos conceptos de “literatura” o “poética”. (*Comprensión hermenéutica y comprensión teórica*, 1983: 16-17)

Mignolo se refiere a operaciones críticas ejercitadas sobre la literatura que nosotros extrapolamos para referirla a la actitud vigilante del escritor sobre su obra y la de sus contemporáneos y que forma parte de una poética que lee e interpreta (y es difícil que sea de otro modo) las obras particulares a la luz de la propia definición, en este caso, del género. Porque el género es un objeto de valor simbólico que define una posición (y una diferencia) del escritor en el campo creador y en el intelectual, dejando de lado lo que significa su conversión en mercancía y determina su lugar en los anaqueles de las librerías.

Pero aquí conviene recordar que la importancia de la tarea interpretativa de los escritores incide en todo el territorio de la crítica, que es una de las instituciones mediadoras más potentes en la construcción del canon de genericidad. Se puede pensar en la actualidad en el argentino Ricardo Piglia y su incesante relectura (y escritura) política del género policial.

Siguiendo a Bourdieu, Sarlo afirma que al abordar los cambios sociohistóricos de género, haciendo un recorte en las formaciones literarias de una época, hay que tener en cuenta las “instituciones mediadoras” a cuyo cargo se hallan las “conductas estéticas” que se difunden, imponen o legitiman y es aquí donde destacamos las poéticas de los escritores como una mediación primaria, aunque no exclusiva. Porque las intervenciones institucionales sobre el género también corresponden a escuelas, academias, universidad, periodismo especializado, jurados, premios, marketing editorial, etc.

La conformación de una tradición selectiva que incluye las obras ‘legibles’ para un sector [los niños, por ej.] o para la sociedad en su conjunto, es el resultado de la operación de fuerzas institucionales cuya actividad define el gusto y, en consecuencia, influye no sólo sobre lo que debe publicarse, sino también sobre la jerarquía de autores y de los géneros y sobre las modalidades del consumo (Sarlo, *Conceptos de sociología literaria*, 1990).

Entonces, como vamos viendo, el problema de la configuración del género tiene varias vertientes de análisis y un origen común, la producción histórica de los escritores, que escriben siempre en intersección con la memoria del género y con sus diferentes tradiciones. Por lo tanto, si la narrativa fantástica puede ser leída como una serie histórica de obras literarias y como una serie de críticas interpretativas formadoras del canon de lecturas, en otra serie paralela puede ser interpretada desde los avatares y conflictos entre diferentes posiciones teóricas a la hora de definir las propiedades, ordenar o clasificar lo que conocemos como relatos fantásticos. Lo examinamos a continuación.

Las teorías del fantástico

Nos interesa en este punto compartir algunas reflexiones acerca del discurso teórico en la construcción del fantástico literario y las nociones epistemológicas que se disciernen en este constructo. Los estudiosos de la literatura han ido elaborando un objeto de conocimiento teórico (un metadiscurso, también fechado) sobre una categoría problemática como es la del género literario, a partir de un corpus concreto de obras, y, por qué no, de otros discursos sociales, que alimentan el género, dentro de una cultura seleccionada por el investigador entre otras posibles. No deberíamos olvidar tan fácilmente la

impronta que ha tenido, tanto en la constitución del género fantástico como de la teoría, la perspectiva eurocéntrica.

Cuando afirmamos que un texto es fantástico, ¿damos por sentado que todos entendemos lo mismo y que siempre ha sido así? ¿con qué criterio vamos a agrupar un cuento de Borges, uno de Maupassant y uno de Pynchon? ¿desde qué perspectiva teórica establecemos su condición de pertenencia a una misma serie discursiva? ¿qué queda fuera o ingresa a esa serie, los relatos folklóricos, las narraciones orales, la literatura de masas? ¿qué cuestiones privilegiamos en el análisis de los textos?

Pensamos que el discurso teórico siempre está partiendo de nociones de *genericidad*—para permearla a través de la noción de género, más ligada a la producción histórica—, porque hemos venido sosteniendo que el género es un emergente histórico de un sistema literario y cultural, en tanto la genericidad aludiría a una serie de propiedades, semánticas, discursivas y narrativas, que estarían en la base de todo género concreto. Pero, como se verá, empleamos el potencial porque ambas nociones son interdependientes, sólo que en tanto la primera aparece como más abstracta y más general, el género expresaría el modo en que se adapta la genericidad discursiva de las obras a ciertas normas regulativas sociohistóricas, de las que depende su legibilidad.

En cualquier caso siempre han estado rondando las propuestas de clasificación general, como *modo* o *género*, y aun de tipologización. Sin querer abundar, mencionamos solamente la conocida construcción modelar de género hecha por Todorov en su *Introducción a la literatura fantástica* (esp.1972) y la versión del modo, hecha por Jackson (*Fantasy. Literatura y subversión*, esp.1986) o más recientemente, por Ceserani (*Lo fantástico*, esp.1999), porque en ellas saltan a la vista, nos parece, las diferencias contenidas en la denominación: en un caso, como una regla que funciona en diferentes textos y que permite explicar sus unidades y combinatorias en varios niveles; en el caso del modo, en cambio, se apunta más bien al estatuto semántico, a la transgenericidad y a la función dominante en la interpretación del fenómeno literario, que para Jackson será la reacción enmascarada al orden social hegemónico y para Ceserani, un modo potente del imaginario decimonónico, en cuyo origen se encuentra la “experiencia perturbadora” que gesta el desarrollo del hombre moderno.

Sistematizando y generalizando las coordenadas que han jugado en las investigaciones de gran aliento sobre el fantástico, podríamos señalar que son del orden del corpus y del orden del paradigma disciplinar, que trata de construir racionalmente la organización de los objetos (los textos) y de “reconstruir las condiciones bajo las cuales se forman los universos de sentido” (Mignolo, 1983: 18). Las hipótesis de lectura y la selección del corpus, por lo tanto, parten de supuestos cuyos fundamentos se encuentran en los grandes paradigmas teóricos de las ciencias humanas y sociales que se constituyen en marcos de referencia, y evolucionan según los cambios que esos paradigmas (tomando la versión kuhniiana) han sufrido.

Las particularidades temáticas que exhibe el género fantástico, situadas en el límite de la discursividad que regula las normas del comportamiento humano, tanto como las discusiones sobre lo real y lo verdadero, han sido terreno muy fértil para el examen antropológico, filosófico y psicoanalítico que a veces entrecruzan sus territorios disciplinares.

Una inflexión interesante, por ejemplo, pone el acento en el reemplazo diacrónico de ciertas formas de la literatura religiosa, mágica o mítica (*Arte y literatura fantástica*, Vax, esp.1960; *Imágenes, imágenes...*, Caillois, esp. 1970). Desde esta perspectiva, el fantástico pierde todo contenido histórico, se trascendentaliza (aproximi-

mándose antropológicamente a *lo fantástico*) y apunta a convertirse en literatura de escape o evasión onírica:

Cuento de hadas, narración fantástica, ciencia ficción, llenan así en la literatura una función equivalente que parecen transmitirse. Traicionan la tensión entre lo que el hombre puede y lo que desearía poder: según las edades, volar por los aires o llegar a los astros; entre lo que sabe y lo que le sigue siendo posible saber. Por una parte, prolongan en lo imaginario el estado presente del poderío y del conocimiento de un ser que no tiene límites (...). Estas fantasías, en apariencia las más libres, disimulan, bajo juegos variables de símbolos, nostalgias y temores que se perpetúan a través de la historia y que evolucionan con los cambios que el hombre aporta a su condición (...) (Caillois, *Imágenes, imágenes...* 1970:46-47)

Ni qué decir de la importante dimensión teórica que funda el estudio clínico de Freud sobre *Das Umheimlich* (1919) como tabú cultural. En tal sentido los relatos fantásticos en sus versiones siniestras (no en los cuentos folklóricos, por ejemplo) compensan las prohibiciones al permitir satisfacciones vicarias que expresan impulsos libidinales, que se niegan, en el Inconsciente, a aceptar las prescripciones de la sexualidad.

Lecturas psicoanalíticas se han aplicado a diversas narraciones fantásticas de Poe, Dostoevsky, James, Gautier, poniendo en escena el dualismo y la conflictividad del deseo (P. Castex, fr.1951 y J. Bellemin Noël, fr.1971).

Jean Bellemin Noël distingue, a propósito de cierto número de cuentos fantásticos de Gautier, lo fantasmático, que corresponde a la labor del inconsciente, produciendo en el relato cierto número de organizaciones significantes y que procede, como el sueño, por vía de desplazamientos, de condensaciones y de simbolizaciones, de lo que él llama lo fantasmagórico, y que representa en un nivel más consciente, el conjunto de las estrategias textuales gracias a las que lo fantasmático adquiere su efecto sobre el espíritu del lector. Lo fantasmagórico sería así, en virtud de una etimología perfectamente aceptable, la manera en que el autor fantástico hace actuar al fantasma, lo saca a la luz y lo transforma en objeto de seducción, de fascinación y de goce estético para el lector. (Milner, *La fantasmagoría*, 1990:201)

La dirección teórica de los estudios psicoanalíticos sobre el fantástico ha sido muy fecunda, si bien se han discutido y modificado los planteos positivistas de Freud (Cixous, fr.1973, Kristeva, fr. 1980). Es una crítica superadora que ya no entiende lo real y el sujeto como construcciones unitarias y que tampoco entiende el texto como mimesis imaginaria de lo real en tanto discurso proyectivo, sino que explora las tensiones entre lo imaginario y lo simbólico que se resuelven en las operaciones de escritura. Como señala Jackson (op. cit., 1986), que también se alimenta parcialmente en esa corriente, lo imaginario es lo que está habitado por una cantidad infinita de seres anteriores a la socialización, anteriores a la producción de un ego dentro de un marco social. Lo simbólico, en cambio, es lo ya fijado culturalmente en un orden y una legalidad de las prácticas significantes.

El fenómeno literario del fantástico también se ha expresado con acento filosófico, desarrollando cierto estatuto gnoseológico para la experiencia imaginaria de los límites, que encubre un reconocimiento de la trama del mundo y de lo real a través del lenguaje. Su antecedente en el siglo XIX sería Charles Nodier (1850), quien sostiene que el fantástico es la zona de la imaginación por excelencia, donde se aloja la quimera, se refugia la emoción y la subjetividad frente a lo trivial.

En nuestro siglo, Sartre (*Aminadab...*, fr.1947) ha sentado también su posición filosófica (fenomenológica) frente al fantástico, al que ha considerado un nuevo lenguaje que, a partir de Kafka, explora la condición existencial del hombre moderno. La dimensión fantástica es la forma pura del acto de imaginar y de conocer y la que establece la relación más auténtica de la conciencia humana con el mundo. Es el lenguaje capaz de mostrar de modo extraño y revelador la situación

deshumanizada contemporánea en la que los hombres se han vuelto medios, mientras las cosas ostentan una autonomía desconocida.

Otra dirección de lectura del fantástico surgió casi en la misma época en que el fantástico moderno empieza a buscar su autonomía creadora, es decir, a fines del siglo XVIII y principios del XIX, suscitando el discurso sociocrítico, quizás porque, como ha señalado Ceserani (op. cit., 1999), había una gran sensibilidad en los filósofos de la Ilustración por temas vinculados a una tradición espiritualista y pseudo científica, y por el problema del conocimiento, de la verdad y de la duda, así como una tradición materialista y libertina del lado oscuro de la experiencia humana que venía de Sade, y otra relacionada al imaginario popular.

Será precisamente Sade (fr. 1800) quien sostuvo que lo fantástico de las “novelas nuevas” eran formas de burlarse de la convención, pues revelaban una conciencia oprimida que debía valerse del subterfugio de la ficción. Esta propiedad de enmascaramiento de la presión del orden social constituía su debilidad y su fuerza, ya que si bien eran capaces de acercarse a los monstruos de la sociedad y de la naturaleza, no lo eran para traspasar ciertos límites representativos al tratar la perversión.

La sociología de la literatura (especialmente en su línea marxista) ha acentuado las determinaciones entre la aparición de ciertos géneros y los contextos sociales o las clases (la *Mimesis* de Auerbach, esp. 1950, o *The Rise of the Novel* de I. Watt, 1957), pero no siempre se puede explicar que ciertos géneros sobrevivan mucho tiempo después de que hayan cesado las condiciones que les dieron origen y esto habla, como dice Sarlo, “del desarrollo desigual de los procesos culturales” y también de la pervivencia de ciertas formas muy arraigadas en los imaginarios sociales. Por eso Sarlo observa sagazmente que la perspectiva social debe ir acompañada de la perspectiva histórica para descentrar el texto de un esquema explicativo de la relación entre literatura y sociedad:

El descentramiento del texto del ‘espacio’ literario permite ver cómo las funciones estética, comunicativa e ideológica que la sociedad le asigna a la literatura varían según sociedades y períodos en múltiples relaciones (con la religión, la ciencia, la filosofía, la política) (op.cit., 1983:132).

La línea crítica que acentúa los investimentos socioideológicos del género fantástico ha tenido excelentes representantes, entre los que nos permitimos citar nuevamente a Jackson (1981), así como a Jameson (1975) y a Bessière (1974), quienes acentúan las contradicciones históricas que alberga el género fantástico y que siempre exhibe a manera de oxímoron retórico.

Para Jackson se trata de una literatura subversiva tanto en el orden artístico como social porque penetra en espacios de alteridad amenazante. El modo *fantasy* se constituye sobre diferentes variedades literarias que rechazan la representación monolítica del sujeto, del espacio y del tiempo. El *fantasy* crea un nuevo espacio “paraxial” que existe en una zona de refracción aparente y vacía para hablar de modo entrópico de lo invisible y ocluido en la cultura.

Jameson continúa en alguna medida (como Jackson) la línea sostenida por Bajtin, pero la reformula desde su noción de *political unconscious* al hablar de las narraciones mágicas, sustrato geológico, que aparece en organizaciones narrativas refinadas y complejas de la sociedad capitalista. Un análisis en profundidad permite mostrar lo que en la superficie de los textos se reprime y que es menester colmar con la operación dialéctica de la historización, porque el texto literario es un “acto simbólico” que permite recuperar el sujeto histórico y sus contradicciones.

La hipótesis central de Bessière sostiene que el relato fantástico explora las dualidades y contradicciones de la cultura en un esfuerzo de racionalización no argumentativa que se expresa artísticamente como una síntesis dialéctica incesante.

Es el lugar de una ideología en la medida en que es una interpretación de la relatividad de las convenciones que somete a discusión.

Sin embargo, el relato fantástico, en su configuración específica de microcosmos verbal y ficcional, ha sido reclamado insistentemente por los modelos provenientes de la lingüística estructural, de las teorías del discurso y de la semiótica, quienes lo han visto como una máquina de lectura por antonomasia. En este sentido, el desarrollo de los estudios acerca del fantástico ha ido acompañando la evolución de los estudios literarios en la segunda mitad del siglo XX y de la narratología en particular, de modo que se leen las preocupaciones por inscribir los problemas que devienen del examen de las categorías comunicativo-textuales, en una creciente apertura de la inmanencia formal hacia las estructuras extensionales, esto es, hacia los códigos culturales que aunque inscriptos en el texto, regulan desde el contexto de recepción la producción de la significación.

Aunque el modelo de Todorov ha sido ampliamente superado (como lo ha sido en general el paradigma lingüístico semiológico que le dio origen), debemos reconocer que su aporte origina el pasaje de la consideración de propiedades aisladas, temáticas, narrativas o discursivas, que pueden hallarse en infinidad de textos literarios, al reconocimiento de propiedades organizadas estructuralmente, que definirían una variante genérica y el papel del lector *in fabula* como condición primaria de esa organización, lo cual no es poco desde el punto de vista de la especificidad del discurso literario.

En la dirección de la investigación sistemática sobre el género fantástico desde una perspectiva fundamentalmente literaria (aunque ésta no constituya una noción unívoca), se ha ido acumulando un rico corpus teórico que matiza y profundiza los alcances de ese lenguaje genérico tan particular, que al tiempo que crea las condiciones de su propia referencialidad, establece una fuerte dialéctica con las condiciones de recepción. El interés dominante de estos estudios se centra en la construcción de mundos posibles cuyas estrategias de representación artística son deliberadamente ficcionales e históricamente marcadas por códigos socioculturales que rigen la actividad de la escritura y de la lectura (Cfr. D.Roas, *Teorías de lo fantástico*, 2001).

Buena parte de esa producción teórica (europea y americana) ha trasladado sus investigaciones al campo de la literatura hispanoamericana, en consonancia con la importancia y amplitud que adquiere el género en algunos escritores del continente y a la interesante tradición rioplatense que lo sigue alimentando².

Quisiéramos destacar, en ese contexto, la productividad de la obra de R. Campra, quien ha desarrollado una sostenida trayectoria acerca de la ficción fantástica, reunida en un libro de reciente aparición (*Territori della finzione*, 2001)

Campra asienta su caracterización del fantástico en dos postulados, el primero, que la ficción supone un contrato de lectura por el cual nos disponemos a aceptar el mundo posible que despliega el relato como una verdad inherente a ese mundo, que puede contradecir la experiencia del mundo empírico. El segundo, que el contrato de lectura se torna conflictivo porque el fantástico es un mundo lleno de trampas, vacíos, incertidumbres y espejismos. Estamos, entonces, en el territorio de lo verosímil. Y he aquí la particularidad del verosímil fantástico: problematiza su propia credibilidad.

Lo que el fantástico confronta, entonces, son dos sistemas convencionales, el de la realidad y el de la literatura, ambos en permanente mutación, puesto que son sistemas históricos. Es posible pensar que la historia del campo de lo real se va ampliando en la literatura, nuevas voces sociales, nuevas experiencias psicológicas, nuevos temas y que el fantástico es una de las dimensiones de esa ampliación al desarrollar en varios niveles textuales lo que Campra llama “una isotopía de la

transgresión”. Esta ley del género consiste en la superposición programada de dos órdenes que coexisten proponiendo un “escándalo de la razón”. Ni vacilación, entonces, ni sustitución. La existencia de fronteras se afirma y se niega simultáneamente tanto a nivel semántico como enunciativo.

Campra analiza cómo la ambigüedad semántica característica del fantástico del siglo XIX se traslada en el siglo XX a la experimentación en la lengua. La palabra y los juegos con la palabra se vuelven una operación fantástica en sí misma, engendrando, desde el significante, un poder sobre el significado. La literatura fantástica, como casi toda la literatura de nuestro tiempo, se repliega sobre sí misma insistiendo en su carácter autotélico y, en su dimensión verbal, reivindica que ella es fundamentalmente lenguaje y que su mundo no se subordina a la realidad, pero en el fantástico “insiste en demostrar que dar un nombre a las cosas no es una actividad paradisíaca, sino apocalíptica” (op. cit., 2001:134)

Cerramos este apartado sintetizando que, en un *continuum* ideal y muy simplificado, tendríamos, por un lado, las construcciones teóricas de carácter antropológico, filosófico y psicoanalítico, que leen las producciones históricas del género fantástico interpretándolas dentro de un macrosistema discursivo, mientras que otras direcciones enfatizan la dimensión socioideológica del género o bien se inclinan, al otro extremo, por el microsistema discursivo ficcional y sus formas de codificación, en un paradigma lingüístico, retórico o semiótico, según los casos. En el diseño de cada sistema puede reconocerse, solapadamente, una definición de la función de la literatura en la cultura.

64 65

A modo de conclusión

Las nuevas técnicas de producción de imágenes, las formas genéricas del pastiche y la parodia posmodernas, las hibridaciones intencionales dan cuenta de un movimiento acelerado de transformaciones y sustituciones que en general apuntan a la meta-narratividad y a la apropiación de los recursos de la industria cultural. Se revisa, se deconstruye, se imita, se fragmenta, se recupera en varios registros la memoria icónica y el montaje escénico a los que es tan afecto el género fantástico y que los medios audiovisuales han exacerbado, mientras la electrónica ha permitido la participación interactiva en juegos de representación que imprimen realismo a imaginarios virtuales.

La tensión conflictiva, que ha sido el núcleo de la experiencia dramática del fantástico, cede lugar cada vez más a la maravilla, en un mundo donde lo cotidiano se aproxima peligrosamente a lo ominoso y a lo ambiguo. Niños y adultos concurren masivamente a consolarse con Harry Potter, que parece haber dado con la fórmula perfecta: magia blanca e inocencia infantil

En tanto, los estudios contemporáneos apuntan cada vez más a poner el género fantástico en un escenario discursivo más amplio y en nuevas formas de interlocución con otros lenguajes artísticos, especialmente arte digital, cine y video. La crítica tiende a desplazar la centralidad de los grandes paradigmas teóricos y la literatura afronta la crisis de su legitimación como discurso diferenciado y de la sectorización en grupos y actores sociales, donde la noción de género ha adoptado nuevos perfiles en las escrituras de las minorías.

Pero esto habla de la vitalidad cultural del género como “arcaísmo vivo” (Bajtín,

op.cit.,1963). El género literario es un rasgo del orden, pero también del desorden que acompaña a la materialización del sentido en todo discurso y por ello su legibilidad es una travesía construida sobre fragmentos y no sobre la ilusión de una totalidad. Cada género, en sus diferentes manifestaciones y variedades históricas, traba relaciones con las formas del poder, los saberes, las creencias, las ideologías. Irreductible a lo homogéneo y a lo unívoco, su identidad no es sustantiva, alberga la alteridad y la contingencia, compone y recompone el mismo objeto para hablar de las relaciones entre los lenguajes, el mundo y los sujetos histórica y socialmente situados.

El género de la narrativa fantástica, a despecho de toda clasificación, sigue siendo una herencia cultural muy importante para la memoria de Occidente que, al par que se asienta sobre el suelo de profundos imaginarios colectivos, nos alerta, con una conciencia secular y moderna, sobre la precariedad de toda Ley. Aunque ya ha sido dicho, está siempre en devenir literario.

¹ Nos ocupamos de la definición del género y sus estrategias en *El fantástico literario. Aportes teóricos*. Madrid, Tauro. Edic. 1999. El presente trabajo retoma parcialmente algunas cuestiones sostenidas en “Poéticas del fantástico” (caps. 4 y 5).

² Esa tradición ha cobrado nuevo impulso a través de los Coloquios Internacionales de Literatura Fantástica, guiados por el esfuerzo de Ana M. Morales (UAM) y de José M. Sardiñas (Casa de las Américas) a partir del año 1997, que han logrado reunir en los tres encuentros realizados, un importante número de estudiosos sobre el tema.

Bibliografía

- AUERBACH, E. (1950), *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, México, FCE.
- BAJTIM, M. (1986) *Problemas de la poética de Dostoievsky*. México, FCE.
- BELLEMIN-NOËL, J. (1971) “Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques”, En *Littérature*. N° 2, pp. 103-117.
- BESSIÈRE, I. (1974), *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, París, Larousse Université, parcialmente recogido en Roas [2001]
- BIOY CASARES, A., BORGES J.L. Y OCAMPO, S. (1940), *Antología de la literatura fantástica*, Bs. As. Sudamericana; reed. Barcelona, Edhasa, 1991.
- CAILLOIS, R. (1966), *Images, images: Essais sur le rôle et les pouvoirs de l'imagination*, París, José Corti. Trad. esp.: *Imágenes. Imágenes*, Bs. As., Sudamericana, 1970.
- CAMPRA, R. (2000), *Territori della finzioni. Il fantastico in letteratura*, Roma, Carocci.
- CASTEX, P.G. (1951), *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, París, José Corti.
- CESERANI, R. (1996), *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino. Trad. esp.: *Lo fantástico*, Madrid, Visor, 1999.
- CIXOUS, H. (1972), “La fiction et ses fantômes. Une lecture de l'Unheimliche de Freud”, en *Poétique*, N° 10, pp. 199-216.

- FREUD, S. (1976), "Lo ominoso", en *Obras completas*, Bs. As., Amorrortu, Vol. 17, pp. 217-253.
- JACKSON, R. (1981), *Fantasy, the literature of subversion*, New York, New Accents. Trad. esp.: *Fantasy: literatura y subversión*, Bs. As., Catálogos, 1986, parcialmente recogido en Roas [2001].
- JAMESON, F. (1981), *The political unconscious. Narrative as a socially symbolic act.*, Ithaca, Cornell Univ. Press. Trad. esp.: *Documentos de cultura, documentos de barbarie*, Madrid, Visor, 1989.
- KRISTEVA, J. (1980), *Pouvoirs de l'horreur*, París, Seuil.
- MIGNOLO, W. "Comprensión hermenéutica y comprensión teórica", Separata de *Revista de Literatura*, Tomo XLV, Nº 90, julio-dic. 1983, pp. 5-38
- MILNER, M. (1982), *La Fantasmagorie: Essai sur l'optique fantastique*, París, P.U.F. Trad. esp.: México, FCE, 1990.
- PIGLIA, R. Y SAER, J. J. (1990), *Diálogo*, Santa Fe (Argentina), Centro de Publicaciones, Universidad Nacional del Litoral.
- ROAS, D. (ed.) (2001), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros.
- SADE, MARQUÉS DE (1966), "Reflexiones sobre la novela", en *Los 120 días de Sodoma*, Bs. As, La manzana erótica.
- SARLO, B. (1990), *Conceptos de sociología literaria*, Bs. As.
- SARTRE, J. P. (1947), "Aminadab ou du fantastique considéré comme un langage", en *Situations I*, París, Gallimard, pp. 113-132.
- TODOROV, T. (1970), *Introduction à la littérature fantastique*, París, Editions du Seuil. Trad. esp.: *Introducción a la literatura fantástica*, Bs. As., Tiempo Contemporáneo; también en México, Premiá Editora, 1980, parcialmente recogido en Roas [2001].
- VAX, L. (1960), *L'Art et la littérature fantastique*, París, PUF. Trad. esp.: *Arte y literatura fantásticas*, Bs. As., Eudeba, 1973.
- WATT, I. (1957), *The Rise of de Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, Londres, Chatto & Windus.

Las representaciones del lenguaje en el marco de la oratoria latina: Cicerón y Quintiliano en diálogo.

Cadina M. Palachi

Universidad Nacional del Litoral

1. Introducción

Dentro de un marco general comparatista, me propongo poner en diálogo a dos oradores latinos con el auxilio de la mirada teórica de la *glotopolítica*.

Interesan especialmente tres textos de Cicerón: *De Oratore* –producido en año 55 a.C.– *Brutus* y *Orator* –dos textos del año 46 a.C.–. Haremos algunas referencias a otros textos de Cicerón y aclararemos, cuando corresponda, el año de producción. En cuanto a la obra de Quintiliano, trabajaremos el texto *Institutionis Oratoriae* del siglo I d.C.. El panorama histórico y político se presenta muy diferente para ambos autores. Cicerón es, al momento de la escritura de los textos que analizaremos, Senador romano, en una época en que la República comienza a desintegrarse y Roma ha extendido su poder político y militar a toda Italia, y César prácticamente ha concluido su campaña en las Galias.

Quintiliano, por su parte, según Ortega Carmona (1996) “Fue el más famoso y autorizado maestro de Retórica del Imperio Romano en todas sus épocas y el primer profesor de Occidente que, por mandato del emperador Domiciano, ejerció el cargo público de la enseñanza en nombre del Estado, oficialmente retribuido a cargo del erario público”¹.

Vamos a referirnos en el cuerpo del trabajo a la diferencia en los objetivos que se plantean en sus obras estos autores, dadas las circunstancias históricas de cada uno y la clara intencionalidad pedagógica en el texto de Quintiliano.

Las preguntas desde las que vamos a leer los textos se enmarcan dentro de la perspectiva de la *glotopolítica*. Señalan Arnoux y Bein que “La validez del concepto de *glotopolítica*, a diferencia de los de *políticas* y *planificación lingüísticas*, incluye también las acciones no gubernamentales con repercusión pública sobre las lenguas y las prácticas discursivas a la vez que designa la interdisciplina en formación que tiene por objeto este campo”².

En este mismo sentido, Bulot y Delamotte-Legrand se refieren a la importancia de la mirada teórica que funda la *glotopolítica* “...hasta entonces lo que se abordó fue esencialmente el problema de *la acción de la sociedad sobre el lenguaje; con la glotopolítica, lo que se prioriza es la acción del lenguaje sobre la sociedad*”³.

Desde este lugar teórico, nos interesa leer las representaciones de Cicerón y Quintiliano, en tanto formulan teorías sobre la retórica (oratoria, en su denominación latina) que ambos van a definir como *ars bene dicendi*; *ars* debe entenderse en sus sentidos de “arte” y de “técnica”; una práctica. Técnica que conduce al “bien decir”. Entonces nos preguntamos cómo conciben este *decir* y qué entienden por *bien*; qué prácticas están ligadas al lenguaje, qué usos. En el caso particular de Cicerón la *urbs* aparece como un espacio política y lingüísticamente delimitado,

centro en el cual podemos leer otro centro lingüístico: el foro y asociado a él, las clases dirigentes y, por supuesto también una forma política: la República que se percibe como un espacio a punto de resquebrajarse. La *urbs*, sin embargo, es también un espacio fracturado de encuentro de lenguas y culturas, en particular la griega que se asume como prestigiosa, aunque intentaremos mostrar que este prestigio se presenta en las representaciones de Cicerón con ciertos recaudos. En sus textos, la materialidad de la voz; de la lengua oral, se nos presenta muy interesante. En los textos de Quintiliano, el espacio es el Imperio, la lengua y la cultura griegas son observadas desde otra mirada, y la *urbs*, ha dejado de ser el centro. La escritura y la lectura comienzan a ser un punto de reflexión importante y es allí donde habrá que “proteger” a la lengua. La labor didáctica de Quintiliano lo distingue de la voz política de Cicerón y esto opera diferencias notables entre sus propuestas.

Las representaciones de los hablantes acerca del lenguaje, ya sea en cuanto a lo que entienden por corrección o en cuanto a sus concepciones de quiénes tienen derecho a tomar la palabra en qué ámbitos, ponen en marcha acciones sobre la lengua, aun cuando no se trate de acciones políticas ni de planificación llevada a cabo desde el Estado, y estas acciones, así como las representaciones que subyacen, son el objetivo de la glotopolítica. De allí el interés que presenta una nueva lectura de los textos de Cicerón y Quintiliano, teniendo en cuenta que sus propuestas de acción sobre la lengua se fundan en representaciones que asumen como propias, incluso cuando algunas son producto de una tradición y de una situación histórica y de reformulaciones de las mismas. A medida que avancemos en nuestra propuesta de lectura del corpus haremos referencia a algunas cuestiones teóricas.

2. Cicerón y el espacio de la *urbs*: la oralidad en el centro de la escena

Quare cum sit quaedam certa vox Romani generis urbisque propria, in qua nihil offendi, nihil displicere, nihil animadverti possit, nihil sonare aut olere peregrinum, hanc sequamur, neque solum rusticam asperitatem sed etiam peregrinam insolentiam fugere discamus⁴.

Este epígrafe, fragmento de *De Oratore*, nos sitúa ante el tema de cómo se concibe el espacio lingüístico; la lengua de la *urbs*. El objetivo será mantenerse dentro de un tono romano; *certa vox propria urbis* (una determinada voz propia de la ciudad) y *generis Romani* (de estirpe romana); este tono que se denomina “urbanitas”. Lo propio de la urbe y de la raza romana debe mantenerse alejado de lo extranjero (*peregrinus*).

Creemos que en las representaciones de Cicerón acerca del lenguaje y de la ciudad se dibuja un entramado bastante complejo que intentaremos hacer visible. En la ciudad encontrará el modelo lingüístico que también es el espacio donde tiene su cede el modelo político, es decir la República, ya que es allí donde funciona el Senado. Vamos a analizar cómo se manifiestan estas concepciones en el *De Oratore*. El texto se presenta como un diálogo entre personajes que se retiran de la ciudad para hablar en el “Tusculano”, zona de villas de descanso cercana a Roma. En el diálogo que sigue expondrán los oradores sus ideas acerca de la oratoria. Si bien en el texto se cruzan varias voces, la de Craso es, a nuestro entender, la más cercana a la de Cicerón. El texto asocia el estilo de vida de la ciudad de Roma con el arte de la oratoria:

Porque así que hubimos logrado el imperio del mundo, y una larga paz nos dio reposo, no hubo adolescente codicioso de gloria que con todo empeño no se dedicase a la elocuencia (p. 243)

El bien decir de la oratoria se muestra como un habla común, un habla compartida, sobre todo en cuanto al estilo, donde se trata de presentar a la oratoria con marcas que la distinguen del habla de los poetas y de los filósofos. El habla de esta disciplina es “útil”.

Nada hay a mi juicio más excelente, dijo, que poder con la palabra gobernar las sociedades humanas, atraer los entendimientos, mover las voluntades y traerlas o llevarlas adonde se quiera. En todo pueblo libre, y principalmente en las ciudades pacíficas y tranquilas, ha florecido y dominado siempre este arte (p. 246)

Leemos, en el entramado que señalábamos al comienzo, que la oratoria se asocia a la vida en las ciudades y esta asociación no se detiene allí, sino que se une a la República como forma de organización que permite este tipo de habla que se presenta como la del pueblo: “...en la oratoria..., el mayor vicio está en alejarse del sentido común y del *modo usual de hablar*.” (p. 243).

El hombre de la palabra elocuente es también el mejor para el gobierno⁵.

Dentro del espacio de la ciudad se definen los centros y los márgenes; las pertenencias y las exclusiones. El hablar “latinamente” (*latine* es un adverbio de modo) excluye a los “sofistas y a los retóricos, a los libros” y en cambio presenta en el centro a las “causas mayores”. La palabra en la Roma de la República está ligada a la presencia física del orador, al sonido de su voz.

Porque nuestro estilo debe acomodarse a los oídos de la multitud para deleitar los ánimos, y nuestras palabras han de ser pesadas, no en la balanza del joyero, sino en la balanza popular (p. 324)

En esta sociedad organizada jerárquicamente, algunos individuos están autorizados a hablar con ciertas finalidades: *docere, movere, delectare* (enseñar, conmover, deleitar) y sus discursos están dirigidos a un tipo de oyente. También es propio del tipo de organización política deslindar a los oyentes para quienes se habla. Las representaciones del lenguaje dibujan el lugar de los oyentes.

El texto de Cicerón permite leer cómo la sociedad delimita los espacios del lenguaje, y, tal como señalan Bulot y Delamotte-Legrand, cómo “es trabajada por ellos. En efecto, no se limita jamás a decir qué lengua hay que hablar, enseñar o proscribir (como se cree a menudo), sino que indica también quién está autorizado a utilizar qué variedades de lengua, en qué situaciones y para qué contenidos. (...) Pues la glotopolítica, (...) está constantemente en marcha en la vida social: es un continuum que va de los actos minúsculos de cada uno de nosotros, por lo general considerados como anodinos (corregir una falta, sorprenderse de un acento, rechazar un uso) a intervenciones considerables...”⁶.

La ciudad se plantea en este texto como un entramado de discursos que delimitan el espacio, que lo circunscriben y que *hablan* de las prácticas sociales. Roma también puede leerse como otras grandes ciudades contemporáneas, con algunas semejanzas y algunas diferencias. El imperio de la voz; de la oralidad, se deja leer en los textos que estamos analizando. La preocupación de Cicerón por el ritmo y por el orden de las palabras en el período de la prosa del *orator* se une a la concepción de una pronunciación propia de la ciudad:

Sólo trato de la perfecta pronunciación, que así como entre los griegos es propia de los áticos, así entre los latinos es gala de *nuestra ciudad* (p. 376)

Los nuestros se dedican a las letras menos que los latinos, y no obstante, ninguno de los de la ciudad, por pocas letras que tenga, dejará de vencer en condiciones de voz y acento a Quinto Valerio Sorano, el más sabio de todos los Itálicos (p. 377)

Este imperio de la oralidad permite leer una exclusión en las representaciones de Cicerón: la ortografía. Si bien la escritura y la lectura se consideran actividades muy importantes entre las prácticas del orador, no se reflexiona sobre la forma de

escribir. En contraste con la gran cantidad de páginas que se dedican a explicar cómo se compone el período y los pies métricos, no leemos ninguna referencia a la graffa.

Roma será el punto de encuentro de “lenguas extranjeras”, también en este sentido operan las distribuciones del espacio; lo propio y lo *peregrinum*. Otra de las exclusiones se refiere a las palabras antiguas, caídas en desuso, que pueden usarse con moderación:

Ni por eso se ha de abusar de las palabras que el uso tiene ya desterradas, a no ser por causa de ornato y con moderación; aunque el escoger, entre las palabras que están en uso, las más selectas, requiere largo estudio de los antiguos escritores (p. 375)

El “uso”, en tanto delimita a los hablantes de la *urbs* y en especial a los que en el Senado escuchan a los oradores –es decir, la clase dirigente–, se transforma en un elemento de juicio lingüístico que marca claramente los lugares de la exclusión y de la pertenencia. Lo mismo ocurre cuando se consideran las variaciones morfológicas.

La costumbre ha permitido incurrir en algún defecto gramatical por causa de elegancia. (...) ¿Y qué diremos de las palabras juntas? ¿Por qué se dice insipientem y no insipientem, iniquum y no inoequum (...)? Algunos quieren que se diga también pertisum, *pero el uso no lo aprueba* (*Orator*, p. 520)

En estas representaciones del lenguaje hemos podido rastrear un tejido de relaciones entre la concepción de la *urbs* en tanto *centro* político, lingüístico y cultural, como espacio de poder; representación física de la República, y más estrechamente del Senado, como centro. El *uso* común (de la gente de la *urbs*) es la regla con la que se medirá la eficacia y la calidad del lenguaje.

Una noción más que se asocia con estas formas de concebir el lenguaje, es la de *decorum*. Los discursos del *orator* serán adecuados a las personas y a su dignidad, a las situaciones, y esta adecuación se presenta con connotaciones estéticas y éticas.

El fundamento de la elocuencia es la sabiduría. Así en la vida como en el discurso, nada es más difícil que atinar con lo que conviene. Llamen a esto los griegos *prépon*, nosotros podemos llamarle *decoro*. (...) Así en las sentencias, como en las palabras, ha de guiarse el orador por el decoro. (...) aunque sin las cosas no tengan fuerza alguna las palabras, sin embargo una misma cosa suena mejor o peor según que se diga con unas u otras expresiones (*Orator*, p. 501)

2.1. La delimitación de la lengua: lo griego y lo latino

¿Cuáles son las representaciones ligadas a la lengua griega? Por una parte, en Cicerón es frecuente encontrar palabras griegas, sobre todo del ámbito de la filosofía y de la retórica. Es decir que frente a la necesidad de expresar un concepto que ha sido definido por los griegos y ante la falta de una palabra adecuada en latín, se recurre a la expresión en su idioma. De allí podría leerse una concepción del griego como una lengua prestigiosa. Es bastante frecuente encontrar terminología griega, sin traducción:

Es admirable el acierto y la frecuencia con que emplea las traslaciones que los griegos llaman tropos, y las figuras de dicción y de sentencia que apellidan schemas (*Brutus*, pág. 429)
Sea cual fuere el asunto sujeto a controversia, que los griegos llaman *chironomenon*, conviene... (*Orator*, p. 512)

El diálogo *Partitiones Oratoriae* entre Cicerón y su hijo se desarrolla en latín, sin embargo el hijo hace una referencia al mismo diálogo que se ha producido en griego: –Quisiera, oh padre, que me enseñaras en latín lo mismo que otra vez me dijiste en griego acerca de la oratoria... (*Partitiones Oratoriae*, p. 207)

Frente a este prestigio evidente, se puede leer en otras instancias un deseo de dife-

renciación y el intento de enriquecer la lengua latina a partir de la griega. La incorporación de nueva terminología dotándola de características morfológicas latinas será una fuente inagotable de creación léxica en Quintiliano. En Cicerón encontramos, en cambio, traducciones; prácticas de reformulación de la escritura del otro, para hallar entre las palabras existentes del latín, las que más se asemejen a las del griego:

Después me ejercité, durante toda mi juventud, en traducir los mejores discursos de los oradores griegos. Esto tenía la ventaja de que, al poner en latín lo que antes había leído en griego, *no sólo buscaba yo las palabras mejores entre las que usamos, sino que introducía, a modo de imitación, algunos vocablos nuevos entre nosotros, con tal que fuesen propios...* (*De Oratore*, p. 268)

En *De Divinatione*, texto del año 44 a.C., año del asesinato de César, encontramos una referencia a las palabras en griego que nos parece interesante, en tanto señala el conflicto entre el valor atribuido a una lengua extranjera prestigiosa por su propia historia y la necesidad de autoafirmación del latín como señal de identidad. Aquí surge una problemática que señala L-J Calvet (1997)⁷: “El problema es, en realidad, saber en qué medida la organización lingüística de una sociedad (las lenguas en presencia, sus dominios de uso, etc.) responde a las necesidades comunicativas de esta sociedad”.

Creemos que es esta tensión la que no termina de resolverse; por un lado, una lengua como la griega mucho más rica en terminología técnica en el campo de la filosofía y de la retórica y, por otro, la necesidad de adecuar el latín a una gran variedad de conceptos y sostener el valor de la lengua propia, elemento marcador de identidad. De allí que se intente mostrar cómo la elección etimológica del latín es más adecuada que la del griego para algunos términos, como en el siguiente ejemplo, acerca de la procedencia de la palabra *divinatio* (en griego *mantiké*):

...this the Greeks call mantikh –that is, the foresight and knowledge of future events (...)
And, just as we Romans have done many other things better than the Greeks, so have we excelled them in giving to this most extraordinary gift a name, which we have derived from divi, a word meaning ‘gods’, whereas, according to Platos’s interpretation, they have derived it from furor, a word meaning ‘frenzy” (*De Divinatione*, p. 222)⁸

3. Quintiliano: la intencionalidad pedagógica

Las condiciones de producción del texto de Quintiliano son significativamente diferentes a las de Cicerón. El espacio cerrado de la *urbs*, modelo lingüístico y político de la República, se ha abierto; Roma seguirá siendo el centro pero ahora de un Imperio que busca extenderse en el espacio aún más. Quintiliano, como individuo, no es un Senador, es un pedagogo. Tal como señalábamos al comienzo, Domiciano le ha encargado una tarea de expansión, ya que las escuelas son un espacio público que multiplica los saberes. Si en Cicerón nos encontramos con el círculo cerrado de un pequeño grupo de amigos conversando, aquí, en cambio, vemos la tarea de la escritura y el problema de la publicación⁹ del texto. Se trata de una apertura en varios sentidos; un texto público está en condiciones de circular, así lo plantea Quintiliano, en un prefacio dirigido al editor Tryphon¹⁰.

En este texto el tono pedagógico está claro desde el comienzo y se plantea como un objetivo valioso en sí mismo: las reflexiones sobre el lenguaje deberán conducir a la formación del orador desde su nacimiento.

...y no de otro modo que si se me hubiese encomendado alguien para ser formado como orador, empezaré a disponer de sus estudios desde su infancia (p. 17)

Otro hecho que Quintiliano hace notar respecto del momento en que produce su obra es el divorcio, que se ha transformado en habitual en la sociedad, entre “sabiduría” y “elocuencia”, de manera que su texto intenta remediar esta situación. Seguirá a Cicerón en el intento por hacer del orador un hombre sabio y elocuente a la vez:

...puesto que aquel varón con verdadero sentido de ciudadano y llamado a la administración de tareas públicas y privadas, que pueda regir las ciudades con su palabra en el Consejo (...) ningún otro puede ser en realidad más que el orador (p. 19)

En esta intención manifiesta de re-unir “bien hablar” y “bien hacer” comienza a dibujarse la concepción de la tarea del maestro, quien se presentará entonces como un ordenador de las costumbres morales y lingüísticas del alumno y del lector, en general.

El texto marca los pasos en la educación lingüística del niño desde el comienzo, señalando qué tipo de contactos debe mantener y con quiénes. Así se preocupa por el lenguaje de las nodrizas, que son las primeras en hablar al niño.

Quintiliano, a diferencia de Cicerón, no va a dejar casi ningún tema sin tratar. Señalábamos que tanto *De Oratore* como los otros dos textos con los que trabajamos, producen ciertas exclusiones, dejan “afuera” la ortografía, y mientras que la pronunciación es un objetivo central de reflexión, la sintaxis y la morfología están prácticamente en su totalidad supeditadas al uso oral, es decir al ritmo y al orden de las palabras. En el texto que ahora analizamos, encontramos un entramado mucho más cerrado, en tanto ningún aspecto queda sin tratar. Creemos que el intento de abarcar muchos más aspectos está ligado al proyecto del Imperio. Si en Cicerón señalamos una delimitación del espacio que excluye acentos, lenguas, seres, aquí, en cambio, se expande el texto hasta llegar a la extensión de doce libros. Todo debe ser trabajado, nada se deja al azar, sino que se espera disciplinar a la lengua a partir de otra disciplina: la que se imparte a los niños que aprenden “oratoria” y con ésta las lenguas latina y griega:

Preferencia mía es que el niño comience por la lengua griega, porque el latín, del que se sirve la mayoría, lo embeberá aunque no queramos nosotros; a la vez porque su primera instrucción ha de ser también en las enseñanzas de las disciplinas griegas, de las que también derivaron las nuestras. Con todo, no quisiera que ocurra esto con tan exagerado culto que el joven por largo tiempo hable solamente griego o lo aprenda (...) Pues de esta práctica proceden tanto los numerosísimos defectos de la pronunciación de los sonidos, corrompidos por timbre extranjero. (p. 29)

El griego se presenta con otro estatuto del que observábamos en Cicerón. En Quintiliano se asume como una lengua materna: el griego y el latín se aprenden casi al mismo tiempo.

Por su espacio como maestro oficial del Imperio¹¹, Quintiliano se nos muestra –leído desde las categorías definidas por la lingüística del siglo XX– como realizando una tarea ligada a la política lingüística. Su obra presenta una vasta reflexión acerca del corpus de la lengua y de las formas en que debe llevarse a cabo la puesta en marcha de su enseñanza por parte del Estado. Cuando se refiere al mejor tipo de educación –pública o privada–, argumenta a favor de la escuela pública. Esto nos lleva a situarlo en un lugar diferente al de Cicerón. Estamos refiriéndonos a un *antecedente lejano* de lo que luego será la política y planificación lingüística tal como las han definido los lingüistas del siglo XX. Se perciben algunos rasgos en tanto se trata de un funcionario del Estado que analiza la lengua y propone soluciones para

ser llevadas a la práctica en un sistema de educación pública. Por otra parte, a partir de su trabajo se instauraron en diversas ciudades del Imperio, “cátedras de Retórica” siguiendo su modelo. De todas formas aún no puede entenderse que suceda en el caso de Quintiliano lo que L-J Calvet (1997) denomina “política/ planificación lingüística, que implica a la vez un acercamiento científico a las situaciones sociolingüísticas, la elaboración de un tipo de intervención en estas situaciones y los medios para esta intervención” (p. 9).

La mirada del autor latino acuerda más con el concepto de glotopolítica.

En la labor de Quintiliano aparece como central el objetivo de regular la lengua, de “ordenarla”, fijar así una norma válida para todo el Imperio, por más lejos que sea el lugar donde se use la lengua de Roma. De allí su interés por todos los aspectos del *corpus* lingüístico.

3.1. El *corpus* de la lengua

Para Cicerón, según habíamos señalado, el principio organizador sobre el que se fundamenta lo permitido y lo no-permitido era el uso de la lengua oral por los hablantes-oyentes de la *urbs*. En cuanto a Quintiliano, el fundamento para admitir o rechazar una forma estaba basado en *ratione, vetustate, auctoritate, consuetudine* (razón, antigüedad, autoridad y costumbre).

La razón se basa en la “analogía” y en la “etimología”; la *analogía* se establece a partir de comparar dos formas; una que es dudosa con otra que se conoce con seguridad y trata de resolver la primera. La *etimología* permite, a través de la historia de las palabras, distinguir aquellas cuyo origen es extranjero: “...intenta también ella distinguir los barbarismos de las formas correctas, cuando se pregunta, por ejemplo, si conviene decir Triqueta o Triqueda de Sicilia” (p. 105)

Cuando hace falta justificar un “sonido” se aclara que la norma es el habla de los cultos, a la que se atribuye un valor moral, ligado a las costumbres en el hacer: qué es en sí eso que llamamos costumbre (consuetudo). Si ella toma su nombre de lo que hace la mayoría, dará una norma peligrosísima no sólo para el lenguaje, sino, lo que es más importante, para la vida (...) Por tanto, llamaré costumbre en el lenguaje el consenso de los cultos, así como en la vida el consenso de los buenos (p. 111)

Los criterios de exclusión en el lenguaje se establecen siguiendo principios morales. Habíamos señalado antes que la labor que Quintiliano asume como pedagogo está ligada también a un proyecto políticamente definido; el Imperio se presenta como un vasto espacio en el que se han separado el bien hablar de las buenas costumbres. La tarea de Quintiliano será en todo sentido *disciplinadora*, convirtiéndose el lenguaje en un objeto con características morales (recordemos que en latín las *mores* son las costumbres de los mayores y en otra acepción la naturaleza propia de las cosas).

Los significados y ciertos usos léxicos se admiten siguiendo a los autores latinos o griegos más importantes. Citaré a Cicerón, Virgilio, Ennio, César. A diferencia de Cicerón, Quintiliano sostiene que la norma está basada en la escritura. Esto opera en relación con la ortografía, aunque con algunas referencias al “modo de hablar” y la distinción de significados (punto 3.1.1. de nuestro trabajo).

Frente a las palabras extranjeras, también establecerá criterios de exclusión y de pertenencia (es notable cómo se ha ampliado el campo entre Cicerón y Quintiliano). Dice este autor: “yo considero romano todo lo itálico” (p. 89). La línea entre lo extranjero y lo romano ha perdido su nitidez porque el Imperio ha cambiado las nociones y el espacio geográfico se amplía considerablemente, lo mismo sucederá con el espacio lingüístico: “palabras extranjeras nos llegaron, como sus hombres, y

también otros muchos usos, de casi todos los pueblos” (p. 89).

También cambia la percepción de la lengua griega. Si bien en Cicerón notamos que se admite a todo lo griego como proveniente de una cultura prestigiosa –aunque encontramos rasgos de desconfianza–, aquí los préstamos son mutuos:

Pero la división que yo hago en dos partes vale principalmente para la lengua griega, pues la romana pasó de allí en su mayor parte, y usamos también palabras griegas admitidas, cuando nos faltan propias, así como también ellos reciben a veces palabras nuestras en préstamo (p. 91)

Pese a su amplitud, el espacio aún mantiene algunas exclusiones. No todo lo extranjero puede ingresar en la lengua; tal es el caso del *barbarismo*, uno de los “vicios” del lenguaje que permite agregar a una palabra un sonido que no tiene, emplear un término extranjero (“africana o hispana”, “sarda” o de la “Galia”, etc.) o un tono inadecuado.

3.1.1. La ortografía

En una entrevista de Sofía Fisher a Pierre Encrevé (1995)¹² se plantea el problema acerca de cómo normativizar la escritura de una lengua, según una relación entre sonido-signo gráfico o de acuerdo con la “hipótesis etimológica”. En la respuesta que Encrevé da a este problema, aparecen dos cuestiones interesantes en relación con nuestro trabajo, que se refieren al momento en que se comienza a problematizar el tema de la escritura. Uno de esos puntos es el “desarrollo de la imprenta”, porque allí se hace evidente que “no se habla como se escribe”, y otro es el problema de dar una escritura a las lenguas neolatinas una vez que se diferencian del latín. Leemos en esta entrevista: “mientras se trata de latín no hay problemas de ortografía”.

En esta instancia de análisis demostraremos que el tema de normativizar la grafía del latín también se presenta como problemático, en el punto histórico y político en que Quintiliano escribe *Institutionis Oratoriae*. Para ello, determinaremos cuál es la solución que se propone y qué representaciones sobre el lenguaje están unidas a dicha solución. ¿Qué cosas entrarán dentro de la reflexión sobre el “escribir bien”?¹³ En su reflexión sobre la ortografía, sólo tratará los casos dudosos. La escritura permite distinguir no sólo significados léxicos, sino también valores sintácticos. En una lengua en la que la marca morfológica de caso se asocia con la función gramatical, la palabra se transforma en objeto central de la reflexión. Entonces, establecer dos escrituras diferentes para dos formas gramaticales de un mismo lexema, es lo que Quintiliano considerará la “completa finura” de la ortografía.

En cuanto a la distinción de significados léxicos, una forma que sólo se distingue por su acentuación de otra que se asocia a un significado diferente, se plantea en estos términos:

...por ejemplo, poner encima la rayita en todas las sílabas largas es algo absolutamente inútil, porque la mayoría son evidentes por la naturaleza misma de la palabra que uno escribe; pero a veces es una necesidad, cuando la misma letra crea uno u otro sentido diferente, según sea breve o larga.¹⁴ (p. 113)

En la distinción entre nominativo y ablativo –que en algunas palabras se diferencian a partir de la longitud–

“...sí la misma letra (littera) es breve en el nominativo, y en el ablativo larga, en la mayoría de los casos este signo nos avisa cuál de las dos formas seguiremos” (p. 113).

Luego de hacer un recorrido por las formas de escritura de algunos autores antiguos, se decidirá por proponer una forma de ortografía que no sea un “estorbo” para el alumno. Así, la solución que le parece más adecuada en aquellos casos en

que no hay tradición, es la de que se escriba como suena:

“Si no exige otra cosa la costumbre, yo juzgo que se debe escribir como ello suena” (p. 121).

En cuanto a la tradición, cuando las formas se hallan atestiguadas las prefiere¹⁵.

El establecimiento de una norma ortográfica está ligado en Quintiliano a la labor pedagógica y política. Si bien sugiere que se dejará a criterio del profesor de gramática la forma más conveniente de escribir, está claro que ha dejado sentadas las bases de un criterio unificador; si hay tradición, ésta deberá respetarse; si el caso se presenta dudoso, se prestará atención al “sonido”. No olvidemos que cuando se refiere a la lengua oral, deja sentado otro principio: el habla de la clase culta es la norma.

4. Conclusiones

76 77

La lógica de la variación espacial del lenguaje y, por consiguiente, la estructura de las áreas dialectales tienen que ver, por cierto, con los demás datos de la experiencia humana: histórica, antropológica, social. Pero las causalidades distan de ser simples de discernir, tanto más cuanto que hay un problema, determinante en la materia, que ha sido poco abordado en los estudios tradicionales de dialectología: el de la percepción del espacio lingüístico por los hablantes. (Bulot y Delamotte-Legrand, 1995)¹⁶

La lengua latina ha quedado *fossilizada* en algunas representaciones bastante poco felices como la de “lengua muerta”. Simplificar lo complejo permite sostener la ilusión de la existencia de *la lengua latina* o *el latín*, sin embargo, habría que señalar y no dejar de problematizar la idea de que una lengua se percibe desde diferentes lugares simbólicos que se asocian a otras nociones políticas e ideológicas. La relación de la lengua con el espacio es siempre problemática y genera concepciones cambiantes según los proyectos políticos. Interrogar a los datos, leer desde la perspectiva teórica de la glotopolítica y la sociolingüística las representaciones de algunos de los sujetos que han “prestado” su voz y sus propias concepciones a los gramáticos y filólogos posteriores, nos ha mostrado que las simplificaciones son inadecuadas.

En la “Advertencia a la segunda edición” de la *Gramática Latina* de Andrés Bello, leemos: “Hemos dado una breve idea de la *antigua y genuina* pronunciación del latín”¹⁷.

Desde la lectura que hemos hecho de los textos de Cicerón y Quintiliano, esta simple enunciación comienza a aparecer como más que problemática. Por una parte, señalamos que también detrás de esta afirmación hay una actitud glotopolítica, la de Andrés Bello en su propio contexto histórico y político.

Hemos recorrido un camino que va desde la visión de la lengua dentro del espacio de la *urbs*, asociada en las representaciones de Cicerón a un tipo de gobierno –la República–, hasta una visión con intenciones pedagógicas, intento moralizador y hasta, en cierto sentido, reaccionario de Quintiliano. Intento que quiere plasmarse en una escritura *prolija*, limpia de *malas costumbres*: “No es fuera de lugar, cosa que por lo general suelen desatender gentes de la mejor clase, el cuidado en *escribir limpio y rápido*”¹⁸.

En el caso de esta lengua, además de las representaciones de sujetos como Cicerón y Quintiliano, es posible rastrear las que han sostenido los filólogos y lingüistas posteriores. Entonces se podrá afirmar que “las modalidades comunicativas y las maneras de decir traducen el funcionamiento social al mismo tiempo que lo fabrican”¹⁹. Hemos visto que en Cicerón y en Quintiliano la lengua que usan los sujetos los sitúa en un espacio social y sus relaciones sociales jerárquicamente organizadas son *habladas-construidas* por los mismos sujetos.

¹ QUINTILIANO DE CALAHORRA, *Obra Completa*, Edición bilingüe Latín-Español, Tomo I, Publicaciones de la Universidad Pontificia de Salamanca. Prólogo, traducción y notas de Alfonso Ortega Carmona.

Las citas de este trabajo corresponden a esta edición, en español, y a la de Loeb, ya citada, para el inglés.

² ARNOUX, E. Y BEIN, R., “Problemas político-lingüísticos en la Argentina contemporánea” s/d.

³ BULOT, T. Y DELAMOTEE-LEGRAND (1995), “La verbalización de fracturas urbanas: hacia una glotopolítica de las ciudades”, en *Signo y Señal*, N° 4. El destacado es nuestro.

⁴ CICERON, M.T., *De Oratore* III, 12, 44. A partir de aquí las citas serán en español (o inglés) para facilitar la lectura. El fragmento del epígrafe, según la traducción al inglés: “Consequently as there is a particular accent peculiar to the Roman race and to our city, involving no possibility of stumbling or causing offence or unpleasantness or objection, no note or flavour of provincialism, let us make this accent our model, and learn to avoid not only rustic roughness but also provincial solecism.” Ed. Loeb.

⁵ Por eso dirá Cota a Escavola: “Lo que debes hacer es dar gusto a estos jóvenes que no han venido a oír la cotidiana e inútil locuacidad de un sofista griego, ni la cantinela de los retóricos, sino a un hombre: el más sabio y elocuente de todos; al que no en los libros, sino en las mayores causas, y en esta ciudad, morada del imperio y de la gloria, se ha distinguido por el consejo y la elocuencia; y quieren seguir sus huellas y aprender su doctrina” (p. 260).

⁶ Trabajo citado. Cf. nota 3.

⁷ CALVET, L.-J. (1997) *Las Políticas Lingüísticas*, Hachette, p. 13.

⁸ CICERON M.T. *On Divination*. Harvard. Edic. de 2001, Loeb Classical Library. Traducción al inglés de William Armistead Falconer.

⁹ El término “publicación” hace referencia a la posibilidad de difusión de los textos a través de copias.

¹⁰ “Solicitaste, entre diarias quejas, que empezara por fin a publicar los libros, que sobre la formación del orador había escrito para mi amigo Marcelo... Pero mucho tengo depositado también en tu fidelidad y esmero, para que lleguen lo más correctamente posible a manos de los lectores” (p. 11).

¹¹ Recordamos aquí lo que señalábamos en la introducción de este trabajo: Quintiliano es el primer profesor a quien se le paga su sueldo con el erario público.

¹² FISHER, S. (1995), Encuentro con Pierre Encrevé “Reforma de la ortografía y ley de protección del francés”, en *Signo y Señal*, N° 4, UBA.

¹³ QUINTILIANO, op. cit., p.113.

¹⁴ “Un ejemplo: si malus significa árbol o un hombre que no es bueno, se distingue por la rayita...”. QUINTILIANO, op. cit., p. 113.

¹⁵ “¿Por qué voy a decir yo *vortices* (remolinos) y *vorsus* (verso) y otras palabras de este tenor, cuando se dice que fue Escipión el africano el primero en haber cambiado en una *e* la letra segunda? (...) en ninguna de las dos maneras se emite el sonido como nosotros lo percibimos, y no fue cosa sin importancia que Claudio (el Emperador) introdujera para estos casos aquella letra eólica (la *digamma*)” (p. 119).

¹⁶ BULOT, T. Y DELAMOTTE-LEGRAND, R. Trabajo citado.

¹⁷ BELLO, ANDRÉS (1958), *Gramática Latina y Estudios Complementarios*. Caracas, Comisión editora de las obras completas de A. Bello, Ministerio de Educación.

¹⁸ QUINTILIANO, op. cit., p. 35.

¹⁹ BULOT, T. Y DELAMOTTE-LEGRAND.

Bibliografía

ARNOUX, ELVIRA (1998), “El ejemplo como ilustración y como norma en las gramáticas escolares de Andrés Bello”, Universidad de Campinas, Ed. Pontes.

(1995), “Las políticas lingüísticas en los procesos de integración regional”, en *Signo y Señal*, N° 4, UBA.

ARNOUX, E. Y BEIN, R. (1999), “Posiciones de Jorge Luis Borges acerca del idioma nacional”, en *Borges*, Bs. As., Biblioteca del Congreso de la Nación, pp. 19-30.

(1999) *Prácticas y Representaciones del lenguaje*, Eudeba.

ARNOUX, E.; M-I BLANCO Y DI STEFANO, M. (1995), “Las representaciones de la lengua y de la prensa en los manuales de estilo periodístico”, en *Signo y Señal*, N° 4.

BULOT, T Y DELAMOTTE-LEGRAND, R. (1995), “La verbalización de fracturas urbanas: hacia una glotopolítica de las ciudades”, en *Signo y Señal*, N° 4.
CICERON, M.T. (1952), *De Oratore, Brutus y Orator*, Londres, Ediciones Loeb Classical. Traducción al inglés de Hubbell.

Obras Completas. Traducción de M. Menéndez y Pelayo. S/d.

CALVET, L-J. (1995), “Las políticas lingüísticas y la construcción europea”, en *Signo y Señal*, N° 4, UBA.

(1997), *Las políticas lingüísticas*, Bs. As, Edicial.

FISHER, S. (1995), Encuentro con Pierre Encrevé “Reforma de la ortografía y ley de protección del francés”, en *Signo y Señal*, N° 4, UBA.

QUINTILIANO (1959), *The Institutio Oratoria*, Cambridge, The Loeb Classical Library. Traducción al inglés de Butler.

(1996) *Obra Completa*, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca. Traducción al español de A. Ortega Carmona.

Muertes ficticias en la novela griega

María Isabel Barranco

Universidad Nacional de Rosario

1. Acerca de la novela griega

82 83

Cuando en la historia de la literatura griega se alude a la novela, se apunta a esos textos en prosa, denominados también “novela de la segunda sofística”, que florecieron principalmente entre los siglos I al III d.C. Así, *Quereas y Calirroe* de Caritón de Afrodisia, *Efestacas* de Jenofonte de Efeso, *Babilónicas* de Jámblico, *Etiópicas* de Heliodoro de Emesa, *Leucipa y Clitofón* de Aquiles Tacio y la única novela pastoril conocida, *Dafnis y Cloe* de Longo, constituyen un género nuevo en donde se integran relatos míticos, algunos procedentes de la epopeya y de la tragedia griegas con datos geográficos e históricos; la novela realiza, además, un acto de invención, tal como se da en la comedia, tanto aristofánica cuanto la menandrea. Pero lo que distingue a este género es el manejo del discurso que cumple una función didáctica ya que intenta retrotraer a los lectores –sobre todo a los jóvenes– al período de florecimiento del dialecto ático, el siglo V a.C.

E.L. Bowie (1981), al tratar de hacer un análisis de las manifestaciones del arcaísmo en el mundo griego de los siglos I al III d.C, sostiene que esa tendencia, conocida en el lenguaje y en el estilo, en la elección del tema y en su tratamiento, como “aticismo”, involucra igualmente a otras áreas de la actividad cultural de esa época: la historia, la filosofía, la política. El arcaísmo, la mirada vuelta hacia atrás, es no sólo una cuestión que afecta a la relación de los griegos con su presente sino que también afecta al mundo latino: en un mundo cuyos exponentes más representativos –como Adriano– eran bilingües y de elevada cultura greco-romana, no era extraño que se compartieran las mismas tendencias.

Desde una perspectiva teórico-literaria, Mijail Bajtín ha definido al “primer tipo de novela antigua” como “convencionalmente novela de aventuras y de la prueba”¹.

Cuando habla de “novela de aventuras”, Bajtín alude a una temática inaugurada en la Odisea: es el relato de los personajes a los cuales acontece o sobreviene algo inesperado en sucesivos momentos de un largo y penoso peregrinar. Cuando habla de “novela de la prueba” Bajtín focaliza el nudo sentimental alrededor del cual la trama argumentativa va dando vueltas: el amor de Leucipa y Clitofón, que se mantiene incólume pese a las vicisitudes padecidas y al paso del tiempo. Es en este lugar, puntual-

mente, donde se encuentran los episodios que se desarrollarán en este trabajo: la separación de los amantes, los raptos, la muerte.

En un estudio sobre las relaciones entre la novela griega, la aretología y la hagiografía, Carlés Miralles² las denomina “relatos de prueba”, en donde los héroes sufren y soportan tentaciones. En ese amplio marco de semejanzas surge, entre otras, una diferencia que atañe al tema de la muerte de Leucipa:

Donde la novela griega recurre al inquietante recuerdo ancestral de un sacrificio humano (se piense igualmente en el fragmento de Loliano en que se escenifica de modo parecido el sacrificio de un muchacho) la novela cristiana no hace sino plantear el suplicio infamante en el que mueren a veces, perseguidos por el poder, los cristianos mismos³.

La novela griega de la Antigüedad tardía –siglos I al III d.C.– es un texto que se repliega, se vuelve hacia géneros del período clásico, como la tragedia, en el caso de la muerte y, en particular, la muerte ritual. En ese giro, la novela, exacerbando su carácter ficcional, muestra que las escenas más cruentas constituyen sólo una apariencia, un simulacro, un *eidolon*.

2. Por arte de magia

Expuestas en ocho libros, las aventuras de Leucipa y Clitofón conducen hacia un final previsible: la boda de los jóvenes enamorados que han cumplido, además, con el viaje jalonado de obstáculos por las ciudades mediterráneas más importantes de la época, como lo fueron Tiro, Sidón, Bizancio, Alejandría, Efeso.

Entre las pruebas a las que están sometidos los protagonistas, se ha tomado la de las muertes ficticias de Leucipa en los libros III, V y VII.

Mientras navegan por el Nilo rumbo a Alejandría, Leucipa y Clitofón son atacados por piratas egipcios y hechos prisioneros (Libro III, 9-11). Unos de los bandidos irrumpe para dar una orden de su jefe: “Si hay alguna virgen”, dijo, “entre los cautivos, que se la aparte para el dios, a fin de que sea víctima purificadora de este ejército.” (12,1-2)

Leucipa se constituye así en víctima propiciatoria para un ejército de bandidos, obligada por su condición de prisionera a obedecer. Es la otra cara –la de la parodia– del sacrificio de Ifigenia, conducida por su madre a un supuesto himeneo con Aquiles que culminará en el ara de Artemisa por la exigencia de una diosa cruel. Pero Ifigenia tiene su tiempo, el que le otorga el desarrollo de la tragedia, para aceptar ese destino y erigirse finalmente como heroína salvadora del ejército de los aqueos que intenta navegar hacia Troya.

En el prólogo de la tragedia de Eurípides, Agamenón anuncia al anciano servidor la terrible noticia: “El adivino Calcas prescribe que Ifigenia sea sacrificada a Artemisa, la diosa que habita esta llanura” (vv. 89-91).

En *Ifigenia en Aulis* hay un padre que antepone sus lazos de sangre y de afecto al prestigio de conducir un ejército a la guerra, pero hay oráculos, tá thésfata, que ordenan una muerte –la de una virgen– para que una multitud de hombres no perezca.

El ritual de la muerte, tal como se despliega en el último episodio, y en las palabras de la misma Ifigenia (vv. 1467-1499), incluye cantos y danzas, los cestos con ofrendas y las aguas lustrales, las coronas que ciñen los cabellos de la víctima.

En la ceremonia descrita en la novela que nos ocupa (15, 1-6), Clitofón contempla la escena detrás de una zanja cavada por los bandidos para impedir ser ataca-

dos por sus perseguidores. Lo que ve es “un altar improvisado por ellos mismos (que) había sido hecho en barro y una urna fúnebre (estaba) cerca del altar” (15, 1-2)

La joven atada con las manos a su espalda es Leucipa; sobre su cabeza derraman una libación, *kata tés kefalés spondén* (15, 3), le hacen dar alrededor del altar una vuelta, *periaousi tón bomón kjklo* (15,3) y uno la acompaña con la flauta y el sacerdote entona un cántico egipcio, como es natural, *kai epeúlei tis auté kai o iereís os eikos, éden odén Aigyptian* (15, 3).

Intervienen dos muchachos que arrojan a Leucipa de espaldas en el suelo y la atan a unas estacas. Es el momento previo al de la muerte; uno de ellos hunde su espada, *ksífos*, en el corazón, *katá tén kardías* (15,4), y hace bajar la espada hasta el vientre y la desgarrar, *eis tén káto gastéra, régnysi* (15,5).

Brotan las entrañas, *tá splágyia* (15,5), que son depositadas en el altar en donde se asan, para hacer comidas después. Finalmente, el cadáver se coloca en el féretro con la tapa; el altar de barro es derribado y los bandidos escapan sin mirar hacia atrás, según les había ordenado el sacerdote.

Esta escena, en la cual los rasgos que diferencian a griegos y egipcios en sus prácticas rituales están marcados, es observada por Clitofón a modo de espectador de una representación teatral. Él mismo afirma en el texto: “Y yo, en contra del bien sentido, sentado seguía mirando” (*kathémenos etheóroun*, 15, 5-6).

Aparentemente petrificado, Clitofón asume la figura del mito de Níobe, la madre que contempla el sacrificio de sus hijos como si se hubiera transformado en piedra. La perfromancia, según la expresión de Fernando de Toro⁴ al tratar el texto espectacular y el texto dramático, se constituye, en este caso, en el instante del sacrificio cruento de Leucipa. Si bien allí coexisten distintas formas de la expresividad –la visual, la gestual, la auditiva–, ese espectáculo está contextualizado en el interior de un texto narrativo, una novela, que a la vez integra, según de Toro, un contexto cultural general, más amplio.

Clitofón, que ha sido espectador inmóvil de la muerte de Leucipa hasta ese momento, espera a que la zanja –que divide el espacio del “público” que mira del espacio “escénico”, el de la “ficción teatral”– sea cubierta con tierra, y accede al lugar donde se halla el féretro. Allí está a punto de suicidarse con su espada cuando, súbitamente, aparecen sus amigos Menelao y Sátiro.

Se desarrolla entonces un nuevo acto, un acto de magia que lleva a cabo Menelao, quien parece ser un mago, *mágon étnai dokón* (17, 6-7); a los golpes que da Menelao en la tapa de la urna contesta la débil voz de Leucipa. Cuando se abre la caja, la joven, con una extraña y horrible apariencia, abraza a Clitofón.

Lo que sigue es el relato de Menelao que devela los trucos que han burlado a los sacrificadores: una espada de utilería hallada en un arca proveniente de un naufragio, una piel de oveja rellena con las entrañas del animal y, además, la buena fortuna de ser elegidos como preparadores del sacrificio de la muchacha por los bandidos.

De un ritual cruento y bárbaro a una función de magia; éste es el pasaje que se da en el Libro III para mostrar la primera de las muertes ficticias en las cuales queda Leucipa involucrada.

En *Ifigenia en Aulis*, el mensajero (vv. 1578 a 1590) describe los pasos del ritual, desde que el sacerdote examina el cuello de la víctima para ver el lugar preciso en donde dará el tajo, hasta que la sustitución por una cierva, *élafoi* (v. 1587), cierra la escena del sacrificio.

Es un *tháuma*, un prodigio, el que ha tenido lugar en el altar de Artemisa. Todo el ejército se ha admirado ante el inesperado simulacro, *áelpton* (v. 1585) *fásma* (v. 1586), obra de alguno de los dioses.

El adivino Calcas interpreta este *fasma* –que tiene algunos puntos en común con el mencionado en la novela– como un signo favorable para los aqueos: la diosa ha aceptado la ofrenda de una cierva en lugar de la joven; concede vientos propicios para que los aqueos naveguen hacia Ilión.

3. Sacrificio en el mar

El libro V tiene por escenario, en su primera parte, a Alejandría. La ciudad, descrita por Aquiles Tacio, asombra a Clitofón por sus dimensiones y su belleza. Sin embargo, no será tampoco un lugar seguro para los jóvenes. Quereas, un egipcio que ha curado a Leucipa de una extraña dolencia, se ha enamorado de ella; urde un viaje por mar para visitar el Faro de Alejandría en donde tiene una casa.

Al anoecer, en ausencia de Quereas, un grupo de piratas irrumpe, armados con espadas, y se apoderan de Leucipa. Inmediatamente se embarcan dejando a Clitofón herido. El comandante de la isla le ofrece sus naves para perseguir a los raptos.

Acosados, los piratas montan una escena de sacrificio en la cubierta del barco y ponen sobre el puente del navío a la joven con ambas manos atadas atrás.

Uno de ellos con voz fuerte dice: *Idoù tò áthlon umón* (7, 4-5), “He aquí premio de vuestro combate”. *Apotémnei autés kefalén kai tò loipón sóma otheí katá tés thalásσης* (7, 4-5). “Corta su cabeza y el cuerpo que queda lo arrojas en el mar.”

La representación que Clitofón observa desde lejos lo ubica otra vez en el rol de espectador. Logra rescatar el cuerpo del mar y desembarca con él para darle sepultura. “Ahora Leucipa –dice Clitofón– has muerto verdaderamente una doble muerte, en tierra y en mar por separado”: *gé katí thalásse diarrotúmenon* (7,8).

La segmentación de la cabeza y el cuerpo de Leucipa acrecienta el efecto espectacular de esta “segunda muerte” que la recuperación del cuerpo hace, además, verosímil.

Un nuevo personaje femenino se incorpora en la segunda parte del Libro V: es Melitta, una rica y hermosa viuda de Efeso quien se enamora de Clitofón. Viajan por mar desde Alejandría a Efeso, pero el joven, presintiendo que algo inesperado puede suceder, no desea consumir el matrimonio. A través de una carta⁵ que Leucipa hace llegar a Clitofón, éste descubre que no ha muerto ya que la mujer decapitada en el barco era una cortesana. Él le responde con otra carta de amor y arrepentimiento. En realidad, Leucipa ha sido vendida como esclava para servir en la casa de Melitta.

En esa carta las palabras de Leucipa van a responsabilizar a Clitofón de sus vicisitudes; entre otras cosas, le dice: “por ti, he llegado a ser una víctima propiciatoria y una ofrenda expiatoria y he muerto ya dos veces” (18,4) *Diásé iereíon egona katí katharmós kai téthneka éde deúteron*.

Leucipa se reconoce de este modo víctima ficticia pero el contenido de la carta produce en Clitofón otra *anagnórisis*: saber que la muchacha está viva y, además, muy próxima a él.

4. El relato de una muerte

Otro personaje a quien creía desaparecido, se presenta en Efeso: Tersandro, el marido de Melitta, que acusa a Clitofón de adúltero y lo envía a prisión.

En el Libro VII, un hombre que comparte la cárcel con Clitofón, le cuenta una historia falsa: la de unos individuos que encontrara el día anterior en el camino a Esmirna; casualmente, uno de ellos habría comenzado a gritar culpándose de un crimen: “Yo maté a la joven (*egó tén kóren apékteina*) y tomé cien piezas de oro de parte de Melitta, la mujer de Tersandro” (3,5)

Después de escuchar más detalles acerca del crimen que le brinda el individuo, quien ha sido pagado por Tersandro para narrar esta historia de males, *tón mýthon tón kakón* (4,1), Clitofón no tiene ni voz, *oúte fonén*, ni lágrimas *oúte drakji* (4,1).

La reflexión, sin embargo, va a prevalecer sobre el dolor. Una serie de interrogantes (5, 1-4) que Clitofón se plantea a causa de sus padecimientos van a culminar con la expresión de la culpa que lo atormenta: Melitta, la asesina de Leucipa, ha sido su amante.

El tema del engaño; el dios que engaña al ser humano, es la pregunta que inicia esta serie: *Tís me datmon exsepátesen..* (5,1).

Lo verdadero, *alethés*, para Clitofón, sólo forma parte de sus sueños, *onétron* (5,1). *Apáte-alethés* es la oposición significativa que no sólo está representada en las palabras del joven, sino que atraviesa toda la novela. Hasta la propia muerte reviste un carácter aparente y provisorio frente a las muertes definitivas de la tragedia: *Pothákis moi téthnekas, Leucípe*; (5,2) ¿Cuántas veces te me has muerto, Leucipa?

Pero en esta ocasión es *Týje* (5,2) la que ha golpeado con fuerza el corazón de Clitofón. Ahora Leucipa ha muerto de otra manera. En las otras muertes, según dice el joven, algún resto quedaba: en la primera el cuerpo, en la segunda la cabeza *Nýn de téthnekas thánaton díploún, psijés kai sómatos* (5,3). “Y ahora has muerto una muerte doble, de alma y de cuerpo” –cierra Clitofón.

Pero ésta es también una muerte ficticia, la tercera, que se resuelve felizmente para la pareja. Las muertes ficticias que jalonan estos tres libros de la novela: el III, el V y el VII son otras tantas pruebas de que el amor de los jóvenes debe resistir mientras dura la aventura, y son un recurso más que atractivo.

Dice Nicole Loraux⁶:

“todo pasa en las palabras y sobre todo la muerte”, en la tragedia griega.

Y agrega que

en las modalidades trágicas de la muerte de las mujeres, yo no he encontrado nada que *se vea...* pues todo ha comenzado por ser dicho, por ser escuchado, por ser imaginado.

Sin embargo, la muerte existe allí como un hecho irreversible, mientras que en la novela de la Antigüedad Tardía, la muerte es un hecho simulado, es un espectáculo engañoso, sólo existe en las palabras de los que la refieren, en la credulidad de los personajes que miran o escuchan, de los lectores de la novela, también engañados y después sorprendidos.

¹ BAJTIN, M. (1989), *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, p. 239.

² MIRALLES, CARLÉS (1996), “Novela, aretalogía, hagiografía”, en *Revista Synthesis*, Vol. 3, La Plata, Fac. de Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP, p. 15.

³ MIRALLES, C., op. cit., p. 13.

⁴ DE TORO, FERNANDO (1987), *Semiótica del teatro*, Buenos Aires, Galerna, p.p. 72-74.

⁵ BARRANCO, M.I. Y MARTÍNEZ, M., *La palabra persuasiva en la epístola de amor* (Aquiles Tacio: Aventuras de Leucipa y Clitofón). Ponencia.

⁶ LORAUX, N., *Façons tragiques de tuer une femme*, Paris, Hachette, p. 9.

Bibliografía

ACHILLES, TATIUS, *The Adventures of Leucippe and Clitophon*. Translation by E. Gaselee. Cambridge.

BAJTIN, M. (1989), *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.

BARRANCO, M. I. Y MARTÍNEZ, M. (1998), *La palabra persuasiva en la epístola de amor* (Aquiles Tacio: Aventuras de Leucipa y Clitofón). Comunicación presentada al XV Simposio Nac. de Est. Clásicos. Fac. de Filosofía y Letras. UN de Cuyo.

BOWIE, E. L. (1981), "Los griegos y su pasado en la segunda sofística. Introducción", en Finley, M.I. *Estudios sobre historia antigua*, Madrid, AKAL.

DE TORO, FERNANDO (1987), *Semiótica del teatro*, Buenos Aires, Galerna.

EURÍPIDES (1985), *Ifigenia en Aulis*. Texto bilingüe. Trad. de Clara Vedoja de Guillén. U.N. del Nordeste. Resistencia.

GARCÍA GUAL, CARLOS (1972), *Los orígenes de la novela griega*, Madrid, Istmo.

LONGO, *Dafnis y Cloe*; AQUILES TACIO (1982) *Leucipa y Clitofón*, Madrid, Gredos.

MIRALLES, CARLÉS (1996), "Novela, aretalogía, hagiografía", en Revista *Síntesis*, Vol. 3, La Plata. Fac. de Humanidades y Cs. de la Educación. UNLP.

LORAUX, N. *Façons tragiques de tuer une femme*, Paris, Hachette.

Los colores y los sonidos en los escritos del presidente republicano Manuel Azaña

Ma. Ángeles Hermosilla Álvarez
Universidad de Córdoba. España

La figura de Manuel Azaña es bien conocida en su faceta política, pero su protagonismo en la Segunda República Española (de la que fue Presidente) y después en la guerra civil, hasta su exilio y posterior fallecimiento en Montauban el 3 de noviembre de 1940, ha oscurecido su vertiente literaria.

Sin embargo, Azaña es también un escritor cuyo estilo se manifiesta en géneros de diferente naturaleza (artículo, diario, novela, teatro, ensayo y oratoria).

Perteneciente al Novecentismo, puede considerarse en lo literario –no en la actitud ante la vida social y política– un heredero del 98. De esta generación adopta, entre otras particularidades estilísticas, el impresionismo literario (practicado antes por Azorín y Baroja) que aparece en las páginas descriptivas de Azaña, enriquecido con la musicalidad que nuestro autor aprendió fundamentalmente de Valle-Inclán, a quien admiraba, con quien mantenía amistad y con el que se carteaba. De hecho algunas obras del escritor gallego se publicaron en revistas dirigidas por Azaña (*Luces de bohemia en España* y *Farsa y licencia de la reina castiza* en *La Pluma*).

Así pues, esta doble influencia, a la que se une el gusto de Azaña por la pintura, que se manifestó incluso en los momentos más difíciles de su trayectoria biográfica –durante la guerra civil encomendó a Timoteo Pérez Rubio la salvación de los cuadros del Museo del Prado–, y por la música –una afición que le ayudó a sobrellevar la difícil tarea de gobierno–, determinó una escritura donde afloran a la par “los colores y los sonidos”.

Con respecto a la primera, Azaña, como antes adelantamos, recibe el influjo del impresionismo pictórico, que se refleja en determinados momentos a lo largo de su obra. La técnica consiste en la selección de unos determinados componentes de la realidad externa en función de la luz –cuyos efectos en los objetos se registran– y de la que se capta su mutabilidad: el entorno, así, no es el mismo por la mañana, el mediodía o cuando cae la tarde, según nos mostraron los lienzos de pintores como Claude Monet en la serie de cuadros sobre la catedral de Rouen.

No se trata ya de una pintura de la línea, de la forma, sino del color, al que todo se subordina. Lo que interesa es la percepción y no su contenido. El artista ya no trabaja según una técnica aprendida de antemano, sino guiado por una actitud subjetiva e inmediata que intenta recoger lo que normalmente escapa a los ojos: los elementos auditivos, táctiles, el calor, la humedad, etc.

Al mismo tiempo esa actitud subjetiva se concreta en el reflejo del estado anímico del observador en el paisaje, que, como veremos en Azaña, se muestra acorde con una determinada sensibilidad.

En literatura el impresionismo surge, como han estudiado Amado Alonso y Raimundo Lida, en la literatura francesa con Daudet y, sobre todo, con los herma-

nos Goncourt y supone un nuevo modo descriptivo del paisaje, superador del estatismo observable en la literatura realista y naturalista.

Con todo, la denominación de “impresionismo” aplicada a la literatura se ha prestado a cierta confusión al coincidir con otros movimientos como el Simbolismo, Modernismo y Expresionismo, que en la literatura española fue practicado sobre todo por Valle-Inclán, donde se advierte la tendencia a la prosopopeya, la distorsión y la kinésica, subrayadas por elementos fónicos, y cuya huella subyace en determinadas imágenes de Azaña: “el telégrafo se va por otro lado, salvando cerros de poste en poste con trancos de Goliat”, “la cigüeña abría a picotazos un desgarrón en el toldo parduzco” (*El jardín de los frailes*, OC, I, 684), “la mañana descubriría un solo párpado, mostrando un globo sin profundidad ni rayo, globo sin pupila, empañado de fluido amarillento” (Id., OC, I, 719). O en estos dos casos de la novela inconclusa *Fresdeval*: “el sol quería gallear; en su pronta muerte el aire tiritó con regocijo” (OC, I, 837) y “el sol juega al escondite [...] Las caperuzas de pizarra se hacen guiños” (OC, I, 911), en el que el primer sintagma oracional nos recuerda el final de *Farsa y licencia de la reina castiza*.

En realidad, ambas corrientes –impresionismo y expresionismo–, que en determinados momentos han intentado diferenciarse, se implican e intercambian de múltiples modos porque, como señala Elise Richter “la obra artística presenta ambas formas de estilo con más frecuencia de lo que en general se admite”, lo cual no impide que la autora intente aislar una serie de características definidoras del impresionismo en el discurso literario que, como mostraremos en este trabajo, son observables a lo largo de la obra de Manuel Azaña.

En primer término, nuestro autor, influido por la lección que sobre el paisaje ofrecieron los maestros de la Institución Libre de Enseñanza, concede enseguida un extraordinario valor a la luz como elemento configurador de un escenario natural, como el propio Azaña confiesa en 1917:

Yo no podría imaginar que la luz pudiese crear tan gran prodigio [...] Un gran artista podría dibujar este escenario, trazar otras líneas de igual blandura, dispersar las aguas [...] Pero la luz: ¡todo es obra suya! (OC, I, 165).

Y más tarde, en 1929:

Escena de orgiástica luz y alzamientos de fuego, de tornasol alborozado en la siembra, de rubias llamaradas y brotes rutilantes, pasmosos de color, de agilidad, de silencio: tácito empuje y expansión gloriosa de la luz, precediendo al sol canicular (OC, I, 796).

E incluso, en una anotación de su Diario de 1931, advierte también este fenómeno: ¡Cómo ha resucitado y se ha impuesto el monasterio al declinar la luz! (OC, IV, 47).

Por otro lado, la simbiosis existente entre el paisaje y la sensibilidad del observador se manifiesta con frecuencia. Así, en las líneas que anteceden al primer texto, declara Azaña:

Todas las preocupaciones que tomo y los rodeos que doy ante una obra de arte desaparecen ante un espectáculo natural. El campo, sobre todo, es siempre *mío*; o yo me entrego a él desde el primer momento. (OC, I, 165)

Y en 1931, al lamentarse de la destrucción de la Moncloa para construir la Ciudad Universitaria, reconoce: “allí aprendí yo a emocionarme ante el paisaje” (OC, IV, 221).

Pero veámoslo en un fragmento completo, perteneciente al artículo “Notas del viaje a Italia” (1917):

Hoy he repetido la experiencia. Desde mi llegada al lago he sido otro. Yo no había visto jamás una cosa semejante. Yo no podía imaginar –después de ver Granada, Sevilla, y algunas horas incomparables de París– que la luz pudiese crear tan gran prodigio. ¿Cómo sé que la composición y los contornos del lugar pasan a segundo término? Un gran artista podría

dibujar este escenario, trazar otras líneas de igual blandura, dispersar las aguas en (ilegible) igualmente voluptuosas, amontonar las montañas, graduar sus escalones, y decorar las vertientes donde se agazapan los pueblecitos. Pero la luz: ¡todo es obra suya! El cielo, el aire y el agua son aquí lo mismo, se deslíen el uno en los otros, se reflejan, se roban la suavidad, la transparencia y la frescura. Tersa es la haz de las aguas, como una seda azul traslúcida y el aire la empañá a ratos, la estremece; déjase de ver el cielo en ella y parece menos profunda. La luz se derrama por los montes, estalla en el ambiente fino, disuelve las cimas remotas. Como una palidez del cielo, descubre la mancha blanquecina y rosa de las nieves. Y todo está callando, ebrio de claridad. Gasas blancas se desgajan de los abismos; la luz las evapora, las disuelve; flotan en el aire quieto, se miran posadas en el vacío, en las amorosas aguas. El lago no tiene límites. Más allá de Pallanza los términos comienzan a borrarse. El sol juega con la bruma, la horada, la desgarrá, la va espesando, la atenúa, y al mismo paso los fondos oscuros de las montañas se asoman o se esconden, se desperezan, se insinúan, son el misterio. (OC, I, 165)

Observamos cómo se capta, al final, la acción cambiante de la luz en los elementos del paisaje que se resuelve en dos gradatios asindéticas: “la luz se derrama por los montes, estalla en el ambiente fino, disuelve las cimas remotas” y, más abajo: “el sol juega con la bruma, la horada, la desgarrá, la va espesando, la atenúa, y al mismo paso los fondos oscuros de las montañas se asoman, se esconden, se desperezan, se insinúan. Son el misterio”. Adviértase, en el aspecto fónico, la aliteración –continuada de los efectos onomatopéyicos que alcanzan su punto culminante en “desgarrá”– de sibilantes con la que termina el texto. Al mismo tiempo la alusión a los componentes táctiles del paisaje –potenciados fónicamente por la repetición de los fonemas fricativos y la agrupación de dentales y vibrantes que descansan en juegos de asonancias de vocales abiertas–, está asimismo presente en las líneas anteriores: “*Tersa es la haz de las aguas, como una seda azul traslúcida y el aire la empañá a ratos, la estremece; déjase de ver el cielo en ella y parece menos profunda*”. De este modo se intenta transmitir plásticamente el contenido de los enunciados. En el plano pictórico hay que indicar la utilización de un léxico propio de los pintores impresionistas: “mancha blanquecina y rosas de las nieves”, que registra la “impresión” del color de la nieve, que, por otro lado, es difuminado; el uso de la comparación: “como una seda azul traslúcida”, así como la personificación del paisaje: “el aire la empañá a ratos, la *estremece*”, “el sol *juega* con la bruma, la *horada*, la *desgarrá*, la va *espesando*, la *atenúa*” y “los fondos oscuros de las montañas *se asoman o se esconden, se desperezan, se insinúan*”.

Además, hay otros rasgos que constituyen un factor común de todos los textos: la técnica descriptiva basada en el sintagma nominal, en torno del cual se agrupan los adjetivos que, aunque con un contenido semántico próximo, aportan una gran variedad de matices que tratan de plasmar las pinceladas impresionistas. La misma finalidad posee asimismo, en el aspecto sintáctico, la yuxtaposición oracional a la que Elise Richter se refiere como “estilo de notas” o diario que, al captar globalmente el escenario, sin articulación alguna, sugiere la ausencia de contornos poco definidos, característica del impresionismo.

Se trata de unos rasgos que podemos hallar también en el siguiente texto, correspondiente a “Diarios íntimos y cuadernillos de apuntes” (1912):

De pronto, entre una casucha y un cercado de árboles, una vista incomparable sobre París. A nuestros pies las casitas desperdigadas de Suresnes, los tejados rojos. Un poco de río. La masa profunda de verdor del *Bois de Boulogne*, que sube un ligero declive. Corónalo el caserío de París, que se extiende como una faja blanca, entre la arboleda del bosque y el cielo azul. Líneas suaves, difusas. Unas nubes posadas serenamente. Aparece el Arco de la Estrella, destacándose con una majestad sublime, macizo, solemne, sobre los tejados. A la izquierda, en el fondo, surge la Butte; el fantasma blanco del Sacré-Coeur, sobre la colina

oscura. El sol hiere a veces, otras se oculta. La basílica aparece o desaparece a nuestros ojos, como una obra de magia. Vemos correr las manchas de sombra, brillar y extinguirse los rayos de sol, según la marcha de las nubes. Todo de ensueño, entre gasas aparece en una calma divina. ¿Es ahí donde millones de gentes se atropellan por las calles? La torre Eiffel rompe un poco la armonía de estas líneas; pero se alza muy gallarda. (OC, III, 770)

En efecto, el modelo impresionista continúa en el léxico propio de esta escuela (“una faja blanca”, “líneas suaves, difusas”, “destacándose con una majestad...”, “las manchas de sombra”, “la armonía de estas líneas” y “se alza muy gallarda”), la comparación (“se extiende como una faja blanca”), la utilización de sustantivos colectivos (“la masa profunda de verdor del *Bois de Boulogne*”, “el caserío de “una faja blanca París” y “la arboleda del bosque”) y la prosopopeya: “la masa profunda de verdor [...] que *sube* un ligero declive”, “el sol *hiere* a veces”, “vemos *correr* las manchas de sombra”, “la *marcha* de las nubes” y “La torre Eiffel *rompe* un poco la armonía de estas líneas; pero *se alza muy gallarda*”. Este último ejemplo está reforzado rítmicamente por la regularidad del número de sílabas: tres octosílabos, de los que los dos últimos, aparte de la asonancia en -aa, presentan el mismo ritmo acentual (-/---/-).

Pero no hay que olvidar otros rasgos: la selección de los elementos paisajísticos por el color (“tejados rojos”, “la masa profunda de verdor”, “una faja blanca”) o por el contraste entre dos tonos antagónicos (“el *fantasma blanco* del Sacré-Coeur, sobre la *colina oscura*”), la visión del paisaje en perspectiva, que, por otra parte, cambia al modificarse el punto de vista, y la captación de la momentaneidad: “la basílica aparece o desaparece a nuestros ojos”, “vemos correr las manchas de sombra, brillar y extinguirse los rayos de sol”. Es decir, la descripción está concebida como un proceso que se percibe con lentitud, a lo que contribuye el uso del gerundio (“aparece el Arco de la Estrella, *destacándose* con una majestad sublime”) y del adverbio en -mente (“unas nubes posadas *serenamente*”).

Esta captación del escenario en perspectiva se manifiesta más claramente en algunos pasajes de la conferencia que, bajo el título “Reims y Verdún”, pronunció Azaña en el Ateneo de Madrid en 1917:

¿Qué ve el hombre en acecho? Ve primero las alambradas francesas, enredijo infranqueable, y después, más allá de una depresión de terreno, las rayas negruzcas de los alambres enemigos y los bordes abultados de su trinchera, que se retuerce a derecha e izquierda paralelamente a la línea francesa. Más lejos, las casuchas de una aldea entre los árboles desnudos, y detrás, unas colinas que cierran el horizonte coronadas por unos bosques que el bombardeo va aclarando. En toda esta zona, ¡nadie! Se sabe que están allí; a veces se descubre un casco puntiagudo que asoma por el parapeto, a veces llega una rociada de balas, pero el observador no puede verlos. Aquella es la zona del silencio, donde las trincheras están tan próximas que no se permite hablar. El soldado está con sus ojos clavados en el campo. En tan grande tristeza, cualquier rumor, cualquier movimiento adquieren un valor enorme; ellos marcan el ritmo lento, de una solemnidad lúgubre, con que pasa allí la vida. (OC, I, 135)

Mediante el recurso del hombre en el observatorio se logra aprehender globalmente el panorama construido por el contemplador, para lo cual se hace hincapié en los diferentes planos del paisaje mediante los deícticos (“más allá”, “más lejos”, “allí”, “aquella”), que van señalando el cambio de perspectiva, o sea, el paisaje va transformándose según nuestro punto de vista. Así, “las colinas *cierran* el horizonte *coronadas* por unos bosques”. Además, adviértase que sólo se señalan aquellos elementos que se destacan por el color (si bien difuminado: las rayas *negruzcas*) o cuya forma sobresale en el paisaje (“los bordes *abultados* de su trinchera” o “se descubre un casco *puntiagudo que asoma* por el parapeto”), un aspecto más importante que los mismos objetos a los que se refieren, por lo que éstos (“alambres enemigos” y “trinchera”) son sólo una determinación de los sintagmas nominales “rayas

negruzcas” y “bordes abultados” respectivamente. En el aspecto rítmico, las aliteraciones de labiales subrayan los momentos semánticamente relevantes (“unos bosques que el bombardeo *va* aclarando) y las isotopías de nasales sugieren la lentitud del movimiento (“ellos *marcan* el ritmo lento, de una solemnidad lúgubre, con que pasa allí la vida”), un movimiento que, mediante las anáforas y los paralelismos, se percibe cíclico: “*a veces* se descubre un casco puntiagudo (...) *a veces* llega una rociada de balas”, “en tan grande tristeza, *cualquier* rumor, *cualquier* movimiento adquieren un valor enorme”.

El modelo impresionista continúa en el texto que, perteneciente al opúsculo de ficción “A las puertas del otro mundo” (1920), se transcribe a continuación:

En un día suspenso, apacible, salió de su casa a la hora habitual y bajó a la Castellana. Anduvo despacio, deleitándose en la súbita aparición de los jardines. Aunque ya corría mayo no los había visto tan frondosos y exuberantes como ese día. Creyó verlos por vez primera en el momento de plenitud de su nueva vida. Era un milagro de la luz. Nubarrones oscuros, preñados de agua, estaban suspendidos en el cielo, velado por celajes blanquecinos. Una luz igual, sin reflejos, sin brillo, sin fuego, hacía valer con suavidad las líneas y tonos de los segundos términos. Sobre las fachadas innobles de las casas, a lo largo de las calles, rebosando de las verjas o en los parques opulentos, los árboles se enseñoreaban del ámbito, desalojado por el sol deslumbrador. Las masas de verdura adquirían un valor inusitado. Sus formas temblorosas, ufanas, lanzadas al aire, se esponjaban en reposo. Benedicto apacentó sus ojos atónitos, dejando escapar de sus labios exclamaciones de contento; parecíale no haber gozado nunca un placer sensual tan puro; pero en su ánimo, trabajado ya por la tristeza, trasminaba una emoción suave, una dulce congoja, muy semejante a la gratitud. Veíase como nunca en las cosas que amaba: eran su imagen, casi su obra, donde se le aparecía su vida concreta. En esta elevación de amor, proyectaba sobre el infinito porvenir el haz luminoso del entendimiento, y al pensar el mundo sin él, se desolaba. (OC, I, 787-8)

92 93

Aquí aparecen claramente los dos caracteres más relevantes del impresionismo: la importancia de la luz, que transforma o permite ver los objetos del entorno contemplado (“creyó verlos por vez primera [...] era un milagro de la luz”), y la proyección de una sensibilidad en el paisaje. Con relación a la primera, hay que mencionar, además, el léxico pictórico impresionista: “celajes blanquecinos”, “líneas y tonos de los dos primeros términos”, “masas de verdura” y “sus formas temblorosas”.

En cuanto a la proyección anímica en el pasaje, se dice expresamente: “parecíale no haber gozado nunca un placer sensual tan puro” y “veíase como nunca en las cosas que amaba, eran su imagen”, una identificación que se manifiesta en la prosopopeya —“nubarrones *preñados* de agua, “los árboles *se enseñoreaban*” y “formas *temblorosas, ufanas* [...] *en reposo*”— y las sinestesias: “una emoción suave” y “una dulce congoja”.

En el plano fónico, hay que resaltar las isotopías de sibilantes existentes en la trimembración asindética (“luz sin reflejos, sin brillo, sin fuego, hacía valer la suavidad”), y más adelante: “sobre las fachadas innobles de las casas” —obsérvese, además, la asonancia en *-aa-*, “los árboles *se enseñoreaban* del ámbito, desalojado por el sol (*---/---/*) deslumbrador (*---/*)” —aquí la consonancia se apoya en un esquema acentual muy semejante—. Pero, especialmente, al final del texto: “y al pensar el mundo sin él se desolaba”. A estos efectos rítmicos hay que añadir la reiteración de dentales y vibrantes (“su ánimo, *trabajado* ya por la *tristeza*, *trasminaba* una emoción suave”) que, como en los casos anteriores, sugieren en el lector las sensaciones de las que se nos habla.

Ahora bien, los ejemplos más ricos los hallamos sin duda en las novelas *El jardín de los frailes* (1921-1927) y *Fresdeval* (1930-1931). He aquí una muestra de la primera:

Febrero, pues comenzaba bajo auspicios tan prósperos, era clemente: la cigüeña abría a picotazos un desgarrón en el toldo parduzco que nos velaba el cielo; prendidos en los riscos

quedaban rebocillos de bruma que marzo no tardaría en barrer. Gustosa paz la de esos primeros días de calma, días que ya entretienen el paso y se demoran en el llano antes de morir, dejando al Escorial en la quietud sollozante de sus tardíos crepúsculos: los picachos sin su oro, las pizarras apagadas, la Herrería en sombra, mientras arde en la raya del horizonte la pira bermeja del caserío de Madrid. (OC, I, 684)

La nota impresionista se advierte, en primer lugar, en los tonos del cuadro que se dibuja, propios del atardecer, cuyo proceso va registrándose gradualmente en el texto y estalla al final en una imagen ígnea que refleja el colorido del crepúsculo en ese momento concreto. Desde el punto de vista rítmico hay que señalar la aliteración de la vibrante tensa y el número de sílabas de la trimembración, constituida por dos octosílabos con análogo patrón acentual: “los picachos sin su oro (8 y --/--/--/), las pizarras apagadas (8 y --/--/--/)-nótese la asonancia en *-aa-*, la Herrería en sombra”. Se trata de un factor que está presente desde el principio como recurso ordenador del texto. Así, el primer párrafo está constituido por cuatro perfectos alejandrinos cuya sucesión imprime un sentido rítmico que alcanzan su punto más alto en el tercero, en el que la aliteración de /r/ –presente también en el cuarto alejandrino– se une a las asonancias y a la asimetría en la acentuación de los hemistiquios: “prendidos en los riscos quedaban rebocillos” (/--/--/ y //--/--/).

Impresionista es también el uso de la anadiplosis (“...esos primeros *días* de calma, *días* que ya entretienen el paso”), que, junto a la yuxtaposición contribuyen al “troceado sintáctico” propio de esta corriente artística, y la utilización del colectivo “caserío”, que, referido al conjunto de casas de Madrid, recoge la visión de la ciudad al anochecer y desde la lejanía, una perspectiva que impide la contemplación diferenciada de los edificios de la ciudad. Esto implica la presencia real del contemplador en el paisaje, tan frecuente en el impresionismo, cuyas emociones se traducen en la personificación: “días que ya *entretienen el paso* y *se demoran* en el llano antes de *morir*, dejando al Escorial en la *quietud sollozante* de sus tardos crepúsculos”.

Características similares encontramos en otro pasaje de *El jardín de los frailes*:

A media luz, primera sombra deleitable, la celda nos brindaba sigilo. La lectura del libro ascético no iba más allá de los primeros renglones. Los tipos se desencajaban, salíanse a brincos de las páginas. En el fondo de la atención un escenario incitante: arboledas sonoras, remansos de luz, el arcano sombrío de las arroyadas, donde el agua fragorosa rebate y espuma. Lisonjas del natural renaciente. Yerba húmeda, resol en la encinada, agua pura, quemante en las fauces, agua viva vertiéndose en el agua quieta, y el gamonal florido, del que tronchábamos las espigas tiernas fustigando el tallo. Temple suave, día jocundo, concuerdo de la sazón y el deseo: para gozarlo habría que habitar el bosque, desnudos, alanceados por el sol y exponerse al misterio insidioso con que amagaban nuestro descuido la espesura y el gorjeo enfático de los arroyos. El deber consistía en la fuga. (OC, I, 703)

En este texto el impresionismo se revela una vez más en una sintaxis entrecortada, que se fundamenta en el sintagma nominal –a menudo en asíndeton–, frecuentes aposiciones y algún paralelismo (“agua pura, quemante en las fauces, agua viva vertiéndose en el agua quieta”), en el que el sintagma que encabeza cada miembro presenta un mismo ritmo acentual en troqueos. Impresionista es también el uso de colectivos (“encinada”) y la combinación de sensaciones visuales, táctiles y auditivas (“arboledas sonoras, remansos de luz” y “yerba húmeda, resol en la encinada, agua pura, quemante en las fauces”) y la utilización de verbos intransitivos para mostrar cualidades y estados (“donde el agua fragorosa *rebate* y *espuma*”).

Desde el punto de vista rítmico hay que señalar diversos procedimientos a través de los cuales se amplía la información que se nos da: la intención de imprimir el estado anímico en el entorno, que se concreta en la prosopopeya (“un escenario incitante”, “el gorjeo enfático de los arroyos”), se percibe también en el aspecto

melódico en el que las isotopías de nasales (“en el fondo de la atención, un escenario incitante”), en un enunciado constituido por dos octosílabos, parecen reproducir la monotonía que propicia la lectura del libro ascético al final de la tarde. Esa sensación inmediatamente da paso a una exaltación de la sensualidad, que se traduce en la aliteración de /r/ y /s/ en frases que alternan unidades de siete y seis sílabas –“arboledas sonoras (7), remansos de luz (6), el arcano sombrío (7) de las arroyadas (6)”– y concluye en un octosílabo y un hexasílabo: “donde el agua fragorosa (8) rebate y espuma (6)”.

Sin embargo, los elementos pictóricos impresionistas y los componentes rítmico-melódicos se muestran con mayor riqueza aún en el siguiente fragmento:

¿O será la calma de esos lugares un engaño, un recuerdo falso? Quisiera saberlo y no puedo. Todavía si atino a devolverles su impávida hermosura, el reposo en que estaban antes de ser míos, extraigo de los juegos de la luz la sensación en que consistió su hechizo. Desde la cuesta –verdor reluciente en los pastizales que se desploman sobre el río–, la campiña y la vega humean y se desperazan en el deshielo matutino, heridas por el sol tardío del invierno. Vellones copudos se despegan del suelo, se estiran sobre el cauce, se rasgan en la leña negruzca de la chopera. Por los surcos nuevos expira la tierra un vaho entrañable; toda brilla y se estremece. E invaden el silencio de la hora más alta, consagración del día, el fragor de un molino, el estrépito del Henares embravecido. O bien, bordeando el alcor al declinar las tardes de la canícula, punto en que las cosas derretidas por el sol recobran su perfil concreto, emergen de la masa blanquecina donde los colores se destiñen y se embazan las líneas. El poniente repinta el carmín de los visos; los cerros se hacen ascua. Veladuras de rosa ennoblecen la compostura vil de los barrancos. A ras del suelo se evade la luz por el boquete dorado del ocaso, y la vega se vacía de claridad. Siluetas gigantes se desmayan en los árboles de la ribera; las sombras, angustiadas, apenas gravitan, cada bulto se dispone a soltar la suya. El chapitel, el torreón se apagan. A tono con sus olivos, los huertos se ciñen a los muros cenicientos. La materia se decolora en la atmósfera lechosa donde aún tiemblan los cuerpos: en ella se cuajan, se enfrían. El mundo queda en rigidez marmórea, no sólo yerto y pálido, pero quieto, varado en el crepúsculo. Ámbito impasible: no absorbe ni destella sentimientos de nadie; el goce se purga de la morosidad egoísta que engatusa al ánimo enflaquecido. Esto sucede en mi memoria; el natural devuelve una imagen pensativa. No es triste ese campo que me entristece; triste, la historia –de uno o de muchos– y el corazón que la sueña o la recuerda (OC, I, 705).

Nos hallamos ante un claro ejemplo de cómo la luz, desde el principio, interviene decisivamente en la configuración del panorama, cuyos elementos, de acuerdo con la estética impresionista, cambian de colorido según el momento del día y la estación del año. Así, en el amanecer invernal se presentan de este modo: “verdor reluciente en los pastizales”, “la campiña y la vega humean” –obsérvese la asonancia en -ea–, “toda (la tierra) brilla”. Y en el crepúsculo de verano: “las cosas derretidas por el sol [...] emergen de la masa blanquecina donde los colores se destiñen”, “el poniente repinta el carmín de los visos”, “los cerros se hacen ascuas”, “veladuras de rosa ennoblecen [...] los barrancos”, “se evade la luz por el boquete dorado del ocaso” –con asonancia en -ao–, “la vega se vacía de claridad”, “el chapitel (---l), el torreón (---l) se apagan (-/-)” –advuértase la disminución del número de sílabas y el cambio del ritmo acentual que parecen captar el acabamiento de la luz–, “los muros cenicientos” y, en fin, “la materia se decolora en la atmósfera lechosa”, donde la asonancia en -aa subraya los dos términos referidos al color.

Pero en uno y otro caso, como ya es habitual en la técnica seguida por Azaña, los colores no son planos, sino matizados por los efectos de la luz (“verdor reluciente”, “leña negruzca”, “masa blanquecina”, “muros cenicientos”, “atmósfera lechosa”), un fenómeno que se refleja en un léxico muy propio de los pintores impre-

sionistas: “las cosas [...] recobran su *perfil* concreto”, “emergen de la *masa*”, “se *embazan las líneas*” –en la acepción de “teñir de color pardo o bazo”–, “el poniente *repinta* el carmín de los visos”, “*veladuras* de rosa ennoblecen la *compostura* vil de los barrancos”, “*siluetas* gigantes se desmayan”, “*a tono* con sus olivos”).

Característico de esta estética es también el empleo de colectivos (“los pastizales”, “vellones copudos”, “la chopera”), la frecuencia de verbos intransitivos para expresar acciones y cualidades (“la campiña y la vega humean y se desmerezan”, “vellones copudos se despegan del suelo, se estiran [...], se rasgan”, “toda [la tierra] brilla y se estremece”, “las cosas emergen”, “los colores se destiñen y se embazan las líneas” –donde aparece un quiasmo que parece traducir la noción de “embazar”, en el sentido esta vez de “estorbar, impedir”–, “los cerros se hacen ascua”, “se evade la luz”, “la vega se vacía de claridad”, “siluetas gigantes se desmayan”, “las sombras [...] gravitan”, “el chapitel, el torreón se apagan”, “la materia se decolora” y “[los cuerpos] se cuajan, se enfrían”), el asíndeton en trimembraciones (“vellones copudos se despegan del suelo, se estiran sobre el cauce, se rasgan en la leña negruzca”) y bimembraciones (“el fragor de un molino, el estrépito del Henares embravecido”, “el chapitel, el torreón se apagan”, “en ella [los cuerpos] se cuajan, se enfrían”), las aposiciones y las oraciones yuxtapuestas, que parecen traducir las pinceladas sueltas del impresionismo.

Con todo, el recurso que con más fuerza percibe el lector del fragmento es la personificación, a menudo potenciada por procedimientos fónicos y rítmicos: “*impávida* hermosura [de esos lugares]”, “la campiña y la vega (–/–/–/) humean (–/–) y se desmerezan (–/–/–/–)” –donde la distribución de los acentos crea un ritmo con espacios de silencio que aumentan progresivamente, como si reprodujeran el desmerezo–, “[la campiña y la vega] *heridas por el sol*”, “vellones copudos (–/–/–) se despegan del suelo (–/–/–/–), se estiran sobre el cauce (–/–/–/–), se rasgan en la leña (–/–/–/–) negruzca de la chopera (–/–/–/–)” –repárese, aparte de las isotopías de labiales y sibilantes que culminan en la onomatopeya “se rasgan”, en la paulatina ampliación del número de las unidades fónicas (6,7,7,7 y 8) y de los espacios entre los acentos de intensidad que parecen registrar el contenido de los enunciados–, “por los surcos nuevos (–/–/–) *expira* la tierra (–/–/–) un vaho *entrañable* (–/–/–)” –señalemos los tres hexasílabos y el análogo ritmo acentual del verbo que introduce la personificación y su objeto directo–, “toda [la tierra] brilla y se estremece”, “E *invaden* el silencio de la hora más alta (7), consagración del día (7), el fragor de un molino (7), el *estrépito* del Henares (9) embravecido(5)” –véase cómo la ruptura del silencio, sugerido en la aliteración de /s/, se manifiesta en la interrupción de la regularidad del número de sílabas, que de 7 pasa a 9, y en la aliteración de /r/, que, agrupada a los fonemas alveolar fricativo, dental y bilabial sordo, alcanza efectos próximos a la onomatopeya en “estrépito”–, “veladuras de rosa *ennoblecen* la *compostura vil* de los barrancos”–que se subraya con la aliteración de /r/–, “a ras de suelo (5) se evade la luz (5) por el boquete (5) dorado del ocaso (7) –el alargamiento de las unidades fónicas trae a la mente del lector atento la idea de fuga–, “siluetas gigantes se desmayan (10) en los árboles de la ribera (10)” –obsérvese la simetría en la duración silábica y las recurrencias fónicas de sibilantes, que dan paso a las vibrante tensa–, “las sombras, *angustiadas*, apenas gravitan”, “el mundo queda en rigidez (8) marmórea (4), no sólo *yerto* y *pálido* (8), pero quieto (4), varado en el crepúsculo (4) –aquí la alternancia de octosílabos y tetrasílabos genera un movimiento de balanceo que, como si se tratara de una embarcación (noción implícita en “varado”), se detiene finalmente con la muerte– “ámbito *impasible*” y “el goce se *purga* de la morosidad *egoísta* que *engatusa* al ánimo *enflaquecido*”, donde los parónimos “egoísta /engatusa” refuerzan la humanización del paisaje.

Se trata, como ponen de manifiesto todos estos casos, de un escenario reconstruido por la memoria del narrador en primera persona –por ello llega a dudarse de su fidelidad a lo real: “¿O será la calma de esos lugares un engaño, un recuerdo falso?”– donde se estampan sus emociones y sentimientos, que se traducen en determinados colores, ritmos y sensaciones táctiles. En definitiva, no nos situamos ante una descripción objetiva, sino ante la visión de un paisaje tamizado por una determinada sensibilidad, tal como se expresa al final del texto: “No es triste el campo que me entristece; triste, la historia –de uno o de muchos– y el corazón que la sueña o la recuerda”.

Naturalmente, no es el único caso, sino que, ya se trate de la “impresión” que de su estado anímico fije el narrador, ya sea la que deje el personaje, encontramos múltiples ejemplos en distintos momentos de la obra azañista. He aquí, como muestra, un pasaje de *Fresdeval* (1930-1931), la novela que, por el advenimiento de la Segunda República Española, no logró terminar su autor:

El sol quería gallear; en su pronta muerte, el aire tiritó con regocijo. La tierra calma parecía exhausta en su mortaja amarilla: simiente caída de las brozas, abierta por la lluvia, daba olor. Retornaron al pueblo las yuntas cansinas, a mujeriegas el gañán, balanceándose a compás: Anguix percibía el sacudir sonoro de los campanillos. Una lumbrada alzó en la falda de la sierra su columna roja: era su norte esta seña del frío y por su rumbo halló una posición en la soledad donde andaba perdido: la iglesia de la Humosa blanca en un cerro de arcilla, la iglesia de Meco, que se antojaba enorme y empolla casas diminutas, y a otra parte, flechada en el oro del poniente, la torre de Ajalvir. El sordo estridor del campo rompió en torno, bicharracos que nunca había visto: lo que brinca, lo que surca, lo que horada, elevaron al crepúsculo su infatigable nota sin voz, un clamor tenso, preludeo a la noche benigna: el hombre pensará que es gratitud. Anguix volvió la rienda. A su espalda, la sierra fundida en tintas de ocaso, abultó en el cielo descolorido su molde de zafir. Cerca, olivos desamparados evocan un Getsemaní, leyendas de ternura, sudor de sangre, una plegaria. Lejos, la silueta andante de un Labrador (OC, I, 837)

El fragmento se inicia con un narrador omnisciente, en el que se desdobra la personalidad de Azaña, que contempla una estampa rural donde los elementos paisajísticos cobran vida propia a través de la prosopopeya, que se resuelve en la imagen zoomórfica (“el sol quería gallear”), se manifiesta plásticamente, mediante la aliteración del fonema alveolar vibrante (laxo y tenso) y del dental oclusivo sordo + vocal, en la onomatopeya (“en su pronTA muerTE, el aire TiriTÓ con regocijo”), o concluye en una imagen fúnebre (“la tierra calma parecía exhausta en su mortaja amarilla”) de gusto romántico, que se prolonga en una gradatio retórica, cuyos miembros, mediante el progresivo acortamiento de las unidades fónicas, tratan de reproducir el contenido semántico: “simiente caída de las brozas (10), abierta por la lluvia (7), daba olor (4)”.

A continuación una serie de metricismos introducen en el paisaje la figura humana, cuyo balanceo a lomos de la caballería parece aprehenderse rítmicamente a través de dos octosílabos (en realidad dos enesílabos por su final en aguda) de análogo ritmo acentual: “Retornaron al pueblo (7) las yuntas cansinas (6), a mujeriegas el gañán (---/---/-), balanceándose a compás (---/---/-)”.

A partir de este momento comienza a reflejarse el punto de vista del personaje que, como los pintores “en plein air”, registra primero sensaciones acústicas subrayadas por la aliteración (“percibía el sacudir sonoro de los campanillos”), luego visuales (“una lumbrada [...] la torre de Ajalvir”) y, de nuevo, las acústicas que, en esos momentos del día (el anochecer), se perciben con más intensidad que las visuales: “el sordo estridor del campo rompió en torno (12), bicharracos que nunca había visto (11): lo que brinca (4), lo que surca (4), lo que horada (4), elevaron al

crepúsculo (9) su infatigable nota sin voz (10)”. Obsérvese el artificio constructivo que sirve de refuerzo fónico a los semas de sonoridad del sintagma “nota sin voz”: además de la aliteración de /r/ y de la reiteración anafórica “lo que”, el párrafo comienza con un dodecasílabo que, al hacer explícita la realidad a la que se alude ahora, se desmembra en tres unidades de cuatro sílabas que equivalen, obviamente, a las doce sílabas iniciales. Seguidamente, el alargamiento silábico (nueve y diez) de los metricismos sugiere la idea de elevación y la aposición con la que continúa el bloque oracional inicia un progresivo aumento de las unidades fónicas que va traduciendo la calma del ambiente: “un clamor tenso (5), preludio a la noche benigna (9): el hombre pensará que es gratitud (10)”.

Se intenta, pues, que los componentes rítmicos transmitan los sentimientos del personaje, como sucede con el resto de los recursos: la aliteración de sibilantes (“Anguix percibía el sacudir sonoro de los campanillos”), la reiteración de /l/, fonema que se agrupa a /z/ y /d/ (“la lumbrada alzó en la falda de la sierra su columna roja”); la repetición de vocales abiertas en un sintagma en el que, además, el grupo de dental fricativa + vocal + alveolar vibrante –en ése u otro orden–, evocador de sensaciones táctiles, aparece dos veces (“la iglesia de la Humosa blanca en un cerro de arcilla”); y, en fin, la prosopopeya que contiene una imagen zoomófica: “[la iglesia de Mecó] empolla casas diminutas”.

El texto finaliza con la vuelta al narrador omnisciente, que termina de “dibujar el cuadro” siguiendo la misma técnica impresionista, lo que se revela en el cambio de perspectiva expresado en los deícticos (“a su espalda”, “cerca” y “lejos”), la personificación (“olivos desamparados”), el léxico (“*tintas de oca*”, “*abultó* en el cielo *descolorido su molde de zafir*” y “la *silueta* andante de un labrador”) y la sintaxis, basada en aposiciones y oraciones yuxtapuestas. Estos rasgos están presentes también en el resto del texto: “una *lumbrada alzó* [...] su columna *roja*”, “la iglesia de la Humosa *blanca*” y “flechada en el *oro del poniente*”.

En consecuencia, en Azaña la norma impresionista, que, como hicieron sus maestros noventayochistas, intenta llevar al discurso literario, pone de manifiesto una determinada sensibilidad: los colores y los sonidos trasladan el estado anímico del narrador o del personaje –trasunto, en último término, del autor–, una manifestación que tiene lugar a lo largo de toda la obra de Azaña y en casi todos los géneros que cultivó. Así, en *Memorias políticas y de guerra* (1932) leemos anotaciones como la que sigue, donde la aliteración de sibilantes y la paulatina disminución del número de sílabas nos informan de una paz buscada, que, por otro lado, se revela en la blancura del panorama, resaltada por la asonancia en *-aa*: “Día de desánimo (7). Cansancio de esta vida (7). Me voy de paseo (6). Llego a la Morcuera (6). Deliciosa soledad (7). Praderas frías (5). Sol tímido (4) –silencio (3), silencio (3): nadie (2)–. *Manchas de nieve en Peñalara*” (OC, IV, 374-375).

En otro texto de 1937, *La velada en Benicarló* (diálogo de la guerra de España), el impresionismo se descubre en fragmentos como éste:

Declinante un día de marzo, cortan la campiña del Panadés, la tierra fragosa, poblada de olivos y algarrobos, que vomita turbiones en el mar, las vegas de Tortosa, y desembocan en la Plana, llameantes los ocres de la costa sobre el agua azul, anegada en tintas de violeta la hosquedad confusa del Maestrazgo. Ningún tropiezo. A medio camino, un entierro. (OC, III, 385)

En la sintaxis hay que señalar el “troceado oracional”, que viene siendo una constante, y a que en esta ocasión contribuyen los participios, en especial el de presente, en construcción absoluta (formación que ya era arcaizante en 1937); en el léxico, el vocabulario propio de la escuela pictórica seguida, que muestra una manera de seleccionar los componentes paisajísticos según la momentaneidad de la luz y el colorido, con independencia de sus formas; y en el plano retórico, las

prosopopeyas “[la tierra] que vomita turbiones de mar”, y “la *hosquedad* confusa del Maestrazgo”, subrayadas fónicamente por la vibrante tensa y la sibilante – también en agrupaciones fónicas– respectivamente. En el aspecto rítmico, conviene anotar que, tras una serie de metricismos de diferente medida, se descansa en dos decasílabos –indicadores del paraje en el que nos situamos– de idéntico ritmo acentual: “anegada en tintas de violeta (10 y --/---/---/), la *hosquedad* confusa del Maestrazgo (10 y --/---/---/).” Y se concluye en oraciones yuxtapuestas que mantienen conexión gracias a la asonancia final en *-eo*.

Como última muestra ofrecemos un texto del Cuaderno de la Pobleta (1937), perteneciente a *Memorias políticas y de guerra*, en el que los recursos retóricos, sobre todo la personificación, y los elementos rítmicos se ponen al servicio de las emociones del narrador:

Anochecido, un pino viejo nos cobija en la punta del jardín. Piñas nuevas, todavía verdes, henchidas de jugos, gotean resina. El pavo real, precavido en la rama de un árbol, lanza su grito de alarma, porque la noche llega y nadie sabe lo que puede pasar. Los bichos, en abundancia casi tropical, pululan, se persiguen, se destruyen (OC, IV, 783)

En efecto, la calma del ambiente, que se refleja en cierta regularidad de las unidades métricas (5,8,8,4,6,6,6,6), reforzada por recurrencias fónicas diversas –especialmente de bilabiales y velares agrupadas y de dentales– se rompe cuando se presiente una situación amenazadora (“precavido en la rama de un árbol...”) hacia la que apunta la personificación “el pavo real [...] lanza su grito de alarma”. A partir de ese momento, los verbos de acción, referidos a los animales, en una gradatio asindética, simbolizan el caos y la destrucción que se avecina con el ataque bélico, como al final se hace explícito:

El murciélago se atasca de mosquitos. Los mosquitos nos chupan la sangre. No nos matan porque no pueden. Y así todos. Armonía universal, basada en la destrucción. Pero los bichos no lo saben! Digo yo, que no lo sabrán! Les falta el discurso, y no pueden levantar construcciones morales sobre los hechos puros de su instinto. Lo saben muy bien, por su parte, los que vienen de noche, con rayos y llamas, a incendiar pueblos. Oímos el roncar de los motores, vemos el fulgor que incendia un arco de cielo. Las granadas, ungiendo sobre los montes, puntean las nubes con estallidos de carmín. (*Ibid.*)

En este caso, los rasgos de la corriente artística a la que se pliega la escritura de Azaña no son el resultado de un mero acto creativo lúdico, sino que registran la “impresión” que los colores y sonidos de la guerra civil dejan en el que fuera Presidente de la Segunda República Española, pero su condición de literato –aún no suficientemente conocida– determinó que cualquier vivencia, incluida la sufrida en la contienda bélica que dividió a los españoles, se transformara en una experiencia estética que fue vertiendo en una obra de la que se ocupó durante toda su trayectoria biográfica y cuyos caracteres más sobresalientes, herederos del arte impresionista, hemos intentado analizar.

Sobre la indeterminación en *The Fall of the House of Usher*

José M. Sardiñas

Casa de las Américas. México.

102 103

El objetivo de este comentario es analizar aspectos de la constitución de *The Fall of the House of Usher*, desde el punto de vista de algunas de sus indeterminaciones. Éste es un texto con muchas zonas ambiguas, razón por la cual quisiéramos observar algunas de ellas, valorar su importancia en la construcción de sentidos de la obra, y analizar cómo han intentado precisarlas algunos críticos.

Más, pues, que interpretarlo y añadir a nuestra lectura lo que juzguemos aprovechable del cúmulo de opiniones y análisis que se han vertido sobre él a lo largo de un siglo —forma en que normalmente procede uno para comentar un texto literario—, quisiéramos tomarlo como objeto de recepción virtual, tanteando parte de su estructura apelativa, y estudiar, a modo de ejemplos, algunas de las recepciones que efectivamente ha tenido entre lectores especializados como los críticos. Aunque, desde luego, esta lectura permeará inevitablemente todo el análisis.

Por otra parte, la elección de Poe obedece al hecho de que él forma parte notable de la larga historia de la estética del efecto (*Wirkungsästhetik*), predecesora de la estética de la recepción (Weinrich, 1993: 201), en virtud de su poética de la *unity of effect*.

Según esta idea, con la cual se estaba canonizando el género, todo cuento debía concebirse —y muy meticulosamente, hasta en sus detalles— en función del efecto que quisiera provocar en su desenlace. Lo que significa que debía escribirse teniendo en cuenta el modo en que esperaba ser leído, calculando cuidadosamente las reacciones posibles del lector.

Y nos centramos en *The Fall of the House of Usher*, en particular por la frecuencia con que la crítica se vuelve sobre este cuento, para ensayar interpretaciones. Esto es sin duda un reconocimiento de su méritos literarios; ya notaba Borges (1980: 282) que clásicas eran las obras que conservaban a lo largo del tiempo la capacidad de comunicar cosas a los hombres, y aunque éste tal vez no sea un clásico, sí es muy elocuente. Pero es sobre todo una prueba de la presencia de indeterminaciones, pues la crítica suele nutrirse de ellas.

1.

El concepto de indeterminación fue desarrollado por R. Ingarden (1993: 32 *et seq.*); W. Iser lo retomó en un artículo básico de 1975 y lo integró a otro concepto importante, y en

esa fecha aún no muy claramente formulado, de la estética de la recepción: el de estructura apelativa (Iser, 1993).

La indeterminación es, pues, uno de los componentes de ese “conjunto de elementos intratextuales cuya función básica consiste en exigir la participación del lector, quien de ese modo se ve apelado a completar el sentido del texto” (Vital, 1994: 21). Algunos de esos elementos son las insinuaciones, la estructura profunda de una ironía, las secuencias o escenas incompletas, los datos de referencia que piden deducción, los blancos o vacíos de información (Vital, 1994: 40), las alusiones, la llamada intertextualidad, etc.. Sin embargo, conviene distinguir, aunque sea rápidamente, la indeterminación como noción general, de términos como blanco, vacío o espacio de indeterminación, en los que Iser trabajó después de “La estructura apelativa del texto”.

La noción general indica una propiedad, inherente a todo texto literario, que surge, en parte, de lo que Iser (1993: 101) denominó “la peculiaridad” de dicho tipo de texto frente a otros: aquél produce o constituye a su objeto, no representa ni comunica un objeto que exista fuera y con independencia de él. Por tanto, la posibilidad de comparar el objeto constituido con otros que pudieran ser su modelo es nula (vieja exigencia teórica, formulada por primera vez con ardor por los formalistas rusos). Lo que el texto literario dice es lo único que podemos saber, en rigor, del objeto que, a partir de sus perspectivas esquematizadas, vamos constituyendo o concretando durante el acto de lectura (Ingarden, 1993: 35-36; Iser, 1989: 150-153).

Cuán amplia pueda ser la indeterminación es algo que depende en definitiva de cuántas preguntas pueda dirigir al texto el lector, si bien muchas de ellas corren el riesgo de ser inútiles. Ningún texto puede –ni necesita– detallar todos los objetos y rasgos de objetos que virtualmente “caben” en una habitación, descrita en una novela; ninguno tampoco dispone de posibilidades para ser exhaustivo en la narración de los hechos asignables a un tramo de la vida de un personaje. “Un objeto llamado literario no alcanzaría nunca el final de sus determinaciones” (Iser, 1993: 104); mientras más se empeña en introducir precisiones, más detalles deja ambiguos o calla.

Pero la indeterminación surge también por otros motivos que Iser no menciona pero que vale la pena recordar. Uno de ellos parece ser un principio estético: la funcionalidad o pertinencia de cuanto rasgo o detalle se precisa. Normalmente suponemos que todo lo que un texto especifica tiene una intención, y ése es un presupuesto de la crítica (Freundlieb, 1982: 35). La otra motivación es deducible de lo que Iuri Tynianov denominó principio de construcción (1965: 114-119, 120-137). Según este principio, en toda obra hay una correlación jerárquica de elementos que define cuál de ellos se prioriza y cuáles se subordinan al priorizado. Como consecuencia de esa relación, muchos pueden sufrir deformaciones funcionales; una de ellas probablemente sea el quedar poco o menos determinado.

Los lugares de indeterminación, en contraste, no dependen fundamentalmente de una propiedad del código “lenguaje literario” ni de una propiedad de los textos que la manifiestan sino de una voluntad estética conformadora, subyacente en cada texto particular. Son vacíos mucho más significativos y que exigen más del lector que las indeterminaciones generales. De hecho, son los que el lector está obligado a “llenar” para dotar de coherencia y de continuidad a la historia que concreta o realiza. Y hemos puesto entre comillas el verbo llenar no por artificio retórico sino para marcar un *als ob* tácito, porque no es ésa exactamente la operación que se espera del lector en esos casos: no se trata de que imaginemos el cabello gris, no especificado, en un texto que trate de un anciano sino de que seamos capaces de suplir relaciones no establecidas de modo explícito. Iser caracteriza así el concepto:

En lugar de una exigencia de complementación muestran una exigencia de combinación. Pues sólo cuando los esquemas del texto son mutuamente referidos, comienza a constituirse el objeto imaginario, y esta operación solicitada del lector posee en los espacios vacíos un momento central desencadenante. Por su medio queda marcado el potencial del ensamblaje de sus segmentos en el texto, que ha sido dejado en blanco. Consecuentemente, materializan las “articulaciones del texto”, pues funcionan como los “goznes pensados” de las perspectivas de aprendizajes (...) (1987: 280).

Pueden ser formas de indeterminación de este último tipo el corte argumental en un momento de *suspense*, la introducción de nuevos personajes y líneas de acción, los comentarios del narrador que ofrece puntos de vista divergentes, la no confiabilidad del narrador (Iser, 1993: 108-110), y las compresiones de períodos temporales o de recorridos por el espacio.

2.

En *The Fall of the House of Usher* hay indeterminaciones de los dos tipos. Este relato nos pone frente a un objeto que pudiéramos llamar “de pequeñas dimensiones”, no ante una multitud épica ni ante un “fresco” realista. Posee una concentración apreciable de la acción en tres personajes, en un solo lugar y en un corto lapso de tiempo; comienza *in medias res* y apunta con varios detalles de modo directo hacia el final (Oliboni, 1986-1987: 73-74). Sin embargo, abunda en ambigüedades, como ya he dicho; algunas de ellas incluyen sucesos inexplicados que parecen apuntar hacia lo irracional, y por eso es lógico que se les intente buscar una explicación.

No aclara el texto, por ejemplo, dónde ocurren los hechos, ni en qué época. Menciona una Edad Media como pasado de la familia Usher –rasgo frecuente en la novela gótica–, y ello implica que el relato es situado en un tiempo posterior a esa época y en un espacio donde ella transcurrió, pues es sabido que ese período no es común para todos los pueblos; los nombres ingleses son otro indicio. Pero en rigor nada se dice al respecto.

Tampoco precisa el texto la causa de la atmósfera peculiar que envuelve la casa, que al parecer es objetiva (la perciben dos personajes), ni la enfermedad que padece Madeline Usher, ni lo concerniente a su muerte y conservación. Los motivos para mantenerla en un sótano antes de inhumarla tampoco convencen a los críticos, aun cuando el texto aporta varios. No obstante, en caso de aceptarlos, el texto calla acerca de la forma de conservar el supuesto cadáver, ya que la expresión utilizada sugiere que se trata exactamente de conservación (“preserving her corpse” [Poe, 1975: 240]) y el tiempo que se esperaba que éste yaciera en el sótano lo exigía forzosamente, a fin de evitar la descomposición.

Y la lista de indeterminaciones podría prolongarse más: cómo pudo una persona tan débil y enferma como Madeline romper el sello de metal con que se aseguró la puerta del sótano, por qué se selló así esa puerta (¿qué se temía?, ¿qué se prevenía?), qué grado de participación tuvo el personaje-narrador en todo ello, por qué mueren simultáneamente los hermanos, por qué coincide esa muerte con el hundimiento de la casa, qué relación guarda el poema de Roderick con el resto de la historia, etc.

Pero añadir más ejemplos de zonas imprecisas sólo serviría para mostrar que el

texto acumula una cantidad suficiente de indeterminaciones como para dar resultado, durante el *proceso de concreción*, a la constitución de una *obra* con múltiples intersticios entre las perspectivas esquematizadas (Iser, 1989: 149). Cuáles de ellos pueden necesitar llenar un lector real cualquiera para sentir que el texto es coherente, y cuáles pueden quedar en su estado, sin provocar inquietud, es lo que trataremos de analizar a continuación.

Para comenzar por una categoría textual de primer orden, es poco lo que sabemos del narrador-personaje. Son más los datos que deducimos de sus comentarios y acciones (formas de caracterización indirecta) que los que él expresamente nos da de sí. Incluso la atribución de género es durante un buen trecho una operación lógica no lingüística: toda vez que la lengua inglesa carece de desinencias de género en adjetivos, participios, etc., lo inferimos del hecho extratextual de que en los cuentos de Poe normalmente narra un hombre, y del otro, intratextual pero sustentado en una costumbre –en un elemento cultural y por ende referencial–, de que la entidad que narra dice andar sola y a caballo: “I had been passing alone, on horseback” (Poe, 1975: 231). De esta forma no solían viajar más que hombres. Sólo después aparece la marca de género (“Its proprietor, Roderick Usher, had been one of my boon companions in *boyhood*”; “Although, as *boys*, we had been...”, (Poe, 1975: 232. El destacado es nuestro).

Pero éste es un rasgo no esencial, por lo menos desde el punto de vista narratológico. Es una indeterminación que no indica una ausencia significativa. El que sepamos poco del narrador no quita credibilidad a su historia, del mismo modo que no se la conferiría una serie de datos sobre sí, a menos que hubiera elementos que dirigieran la atención del lector hacia su credibilidad, y no parece ser el caso. Hay, en cambio, otras indeterminaciones, también concernientes al narrador, cuyo grado de relevancia es más dudoso: su relación con Roderick Usher, por ejemplo.

En ese lento acercamiento al protagonista que se da por grados, en una secuencia que va desde planos muy generales hasta el primer plano, revelando “semelhanças com o movimento da câmara” (Oliboni, 1986-1987: 74), el narrador tiene ocasión de informar que es un viejo amigo de infancia del protagonista, a quien desde hace mucho no ve y nunca llegó a conocer profundamente, a pesar de lo cerca que estuvo de él: “Although, as boys, we had been even intimate associates, yet I really knew little of my friend. His reserve had been always excessive and habitual” (Poe, 1975: 232). Es todo cuanto dice del vínculo que ha mantenido con Roderick (más bien caracteriza psicológicamente a su amigo).

Uno puede entonces preguntarse por qué Roderick llama precisamente a alguien tan distante cuando necesita compañía. Conociendo el grado de aislamiento en que vive, es de suponer que no tenía muchas personas a quienes acudir por ayuda. Pero aun así, su proceder resulta poco convincente. Acaso no haya otra explicación que el tratarse de otra rareza de una personalidad poco común.

Sin embargo, una crítica, Cynthia S. Jordan, detecta una relación que, por lo menos en principio, el texto no parece acentuar muy particularmente. C.S. Jordan presta atención enfáticamente a las relaciones de géneros y aun de sexos, en consonancia con la metodología feminista que sigue, y encuentra una “homerothic attraction” en el narrador hacia el amigo (Jordan, 1987: 8).

Jordan establece nexos de carácter simbólico entre componentes espaciales y sexos, prolongando de esta forma la caracterización metonímica del espacio que también otros críticos (Oliboni, 1986-1987: 74) han observado:

The “vacant and eye-like windows” (...), the “fine tangled web-work” of fungi “hanging... from the eaves” (...), and the crack which runs from roof to foundation prefigure Roderick’s “luminous” eyes, his hair of a more than web-like softness and tenuity (...), and his oddly

split personality, all of which seem ominous enough to the narrator. But he experiences “a shudder even more thrilling than before” when he looks at the reflection of the House in the tarn, the “remodelled and inverted images” (...) which represent Madeline, Roderick’s physical and psychological counterpart (Jordan, 1987: 6-7).

Las razones que da para esta equivalencia tan unívoca y segura atañen a Madeline: ella no habla en el texto, más bien ha sido silenciada por su condición de mujer, y el estanque es también silencioso (“silent tarn”, escribe Poe, 1975: 233). Ella está enferma, y su mal arrastra de alguna forma a su hermano, cosa verificable textualmente; también el estanque es descrito como un lugar de muerte –rasgo que se comprueba revisando el campo semántico con que es referido, aunque la autora no repare en ello¹. Finalmente, “she will be buried at a ‘great depth’ (...) in the House, in a chamber that lies beneath the surface of the tarn and of the narrative” (Jordan, 1987: 7).

Pero en cuanto a la forma de asociar a Roderick con la mansión, no da argumentos. Combina elementos de este relato con los de otros “woman-centered tales” para concluir que, como la composición de la balada de Roderick “is reminiscent of Morella and Ligeia, who had been characterized by their musical language”, y como “Poe’s physical description of Roderick is in fact (...) very similar to that of the beautiful Ligeia” (Jordan, 1987: 9), el protagonista de nuestro cuento reúne rasgos femeninos. Éstos coexisten con otros que, de acuerdo con los papeles que la cultura ha asignado a los sexos, Jordan lee como masculinos; tales la actividad y la energía.

Y así, interpreta la figura de Roderick como la de un andrógino en quien toma cuerpo un supuesto conflicto entre el narrador y el personaje femenino. El narrador, llamado por el protagonista y unido a él por atracción sexual, rechaza el lado femenino que Roderick muestra y quisiera mantener con él una relación que excluye a la mujer en absoluto (al punto de ayudar a sepultarla viva).

Una prueba posible de ello es –siempre de acuerdo con la crítica– esa especie de acto fallido que comete el narrador al decir que fue despertado, la noche final, por un íncubo en lugar de por un súcubo. Con esto, el autor pareciera sugerir que el narrador se siente tan atraído por la parte viril que, inconscientemente, se ve a sí como mujer visitada por un demonio varón: “...Poe would seem to be suggesting that the narrator’s homoerotic attraction to Roderick has caused him to see himself in some way feminized” (Jordan, 1987: 8).

Ahora bien, tomando esta probabilidad con todas las precauciones que impone la ambigüedad de la palabra íncubo desde hace siglos², retomemos el punto de partida de esta indeterminación: ¿es de carácter general, o marca por el contrario un vacío generador de significaciones implícitas? O dicho de otra forma: ¿es de las que es inútil llenar o de aquellas que el texto pide que se llenen como condición para lograr una comprensión?

Evidentemente, para C.S. Jordan es de las segundas porque, entre otras cosas, le permite hablar de un “eminently unreliable narrator” (1987: 11), y una voz narrativa con esa condición abre grandes posibilidades de interpretación (como no es de confiar, todo lo que diga puede ser sometido a discusión). Pero hay razones que sustentan la opinión contraria, aun soslayando diferencias de puntos de vista teóricos.

Decidir si una indeterminación es irrelevante implica tener una visión clara de las perspectivas que el texto ofrece y esto, en verdad, es un proceso altamente subjetivo que diferirá de un lector a otro. No obstante, hay algunos elementos dignos de atención, si se trata de situarse en el lugar que el texto sugiere como idóneo para ser leído: el título, el epígrafe, las dedicatorias, etc.; todo aquello que Genette denomina enunciados paratextuales *lato sensu* y que, sobre todo en el caso de los dos primeros enumerados, contienen pautas de lectura (Genette, 1987: 8). Sin embargo, la profesora Jordan no repara en esto en ningún punto de su amplia interpretación.

Para ir directamente al enunciado que me parece más significativo, el epígrafe de este relato, “*Son coeur est un luth suspendu;/ Sitôt qu'on le touche il résoné*”, puede entenderse como una alusión a un tipo de relación humana en que una persona, más que accionar, reaccione a los impulsos de otra (el corazón resuena cuando es tocado). Y en vista de que aquí la participación del narrador como personaje es más bien secundaria, de testigo que cuenta lo que ocurrió a otros en su presencia, suponer que el epígrafe pueda referirse a él y al protagonista sería forzar las cosas. Contrariamente, Madeline podrá no hablar en el texto pero su función es a todas luces más importante en el desarrollo de la trama: es quien sostiene y desencadena el conflicto que da vida a la narración (y ya se sabe que un relato sin conflicto no es ni siquiera narración, ya no digamos cuento).

Por tanto, es a ella a quien debe de aludir el tipo de relación sugerido por el epígrafe. La relación entre ella y su hermano debe de ser uno de los ejes de sentido del texto, y es hacia ahí adonde se supone que el texto pida más atención. Así, pues, si es aceptable la lectura que hice del principio de construcción de Tynianov, las demás relaciones –incluida en ellas la del protagonista con su amigo– son de un rango menos importante en este cuento y pueden experimentar como deformación una indeterminación de carácter general.

Desde luego, no es posible ignorar que lo que juzgo es el resultado de que no se haya reparado en el epígrafe. El que la autora comentada hubiera recurrido a él no garantizaría en modo alguno la coincidencia, en relación con la clase de las indeterminaciones, ni tampoco respecto a la captación de las perspectivas esquematizadas. Pero tampoco es legítimo desconocer textos como los epígrafes, que no sólo son componentes de ese signo complejo que es toda obra, sino componentes particularmente significativos (Genette, 1987: 145-149).

Como hemos visto, el tipo de relación de los hermanos parece ser el núcleo de significación de este texto. Ello no es óbice, sin embargo, para que constituya también una de sus zonas de indeterminaciones. Y en esta ocasión sí es posible adelantar que se trata de lugares intencionalmente imprecisos. Es probable que un indicio de ello sea la variedad de interpretaciones plausibles que admite, apoyadas en esquemas de conocimiento (“knowledge frames”, Freundlieb, 1982: 26) a veces alejados entre sí.

Todo cuanto dice el texto del particular es que ambos personajes son hermanos gemelos, los últimos de una antigua familia, que están enfermos, que habitan solos (sin otra compañía que la de algún ujier) la vetusta mansión, y que se tienen un afecto que el texto da pie para considerar peculiar; por lo menos Roderick profesa ese tipo de cariño a su hermana. De acuerdo con lo que afirma el narrador, aun el estado de deterioro mental del protagonista tiene como causa la enfermedad de su “tenderly beloved sister”:

He admitted, however, although with hesitation, that much of the peculiar gloom which thus afflicted him could be traced to a more natural and far more palpable origin –to the severe and long-continued illness–indeed to the evidently approaching dissolution –of a tenderly beloved sister... (Poe, 1975: 235-236).

El texto no va más allá, de manera explícita. Sin embargo, Tzvetan Todorov parece detectar un vínculo incestuoso entre ambos personajes. Todorov utiliza nuestro texto como exponente de su concepto de lo extraño, es decir, del acontecimiento sobrenatural explicado de modo racional. Observa que, en éste, lo extraño tiene dos fuentes: las coincidencias y la experiencia de los límites. Y ofrece una coincidencia: “la *résurrection de la soeur et la chute de la maison après la mort de ses habitants*” (1970: 53), cuyas explicaciones radican en la catalepsia y en la fisura de la casa. En cuanto a la experiencia de los límites, asevera que es el estado extremadamente enfermizo de los hermanos lo que turba al lector (1970: 53) y añade,

precisando la causa de ese efecto, tras evocar a Freud, que “le sentiment d'étrangeté part donc des thèmes évoqués, lesquels sont liés à des tabous plus ou moins anciens” (1970: 53-54). No menciona el incesto pero lo alude cuando habla de tabús en relación con el fundador del psicoanálisis.

Por otra parte, D. Freundlieb comprende las peculiares relaciones de Roderick y Madeline como una manifestación, entre otras que contiene el texto, de las fuerzas de atracción y repulsión que gobiernan el cosmos, según la teoría expuesta por Poe en *Eureka*: “Poe’s cosmology –asevera– permits the reader to explain events, actions and the whole episodes as effects of the interaction of the two basic forces of attraction and repulsion” (1982: 38).

La sensibilidad hiperestésica que permite al protagonista escuchar de lejos los ruidos más secretos de su hermana, incluso los de su fisiología, es una manifestación de la repulsión. El hecho mismo de que él la haya sepultado viva, a sabiendas, era un esfuerzo por detener una unión de cuerpos que acabaría por ocasionarle la muerte, y no por la maldición que la transgresión simbólica de un tabú atraería sobre sus cabezas sino por ser una consecuencia de la fuerza de atracción: “Every attempt at approximations of two bodies as an effect of attraction leads to an increase in repulsion in order to prevent, at least temporarily, the contact and final coalition of matter” (Freundlieb, 1982: 39).

Luego, tanto el abrazo mortal como el hundimiento de la casa son formas mediante las cuales “the phase of increasing and accelerating contraction” (Freundlieb, 1982: 38) que vive el Universo deja sentir su influencia. Dicha fase aparece descrita en Poe como un período de colapso, como un proceso inverso hacia el “original state of absolute unity and non-materiality” (Freundlieb, 1982: 37).

De acuerdo, pues, con esta interpretación, los hermanos interactúan porque están unidos por destino, porque son instrumentos de fuerzas que los rebasan, del mismo modo en que rebasaban al barón de Metzengerstein y al conde Berlifitzing en “Metzengerstein” (Freundlieb, 1982: 41).

Finalmente, tampoco sería descabellado pensar en una relación de dependencia parapsicológica, teniendo en cuenta elementos como el epígrafe, ya comentado brevemente; la actitud receptiva, de escuchar como hipnotizado los sonidos que suben desde el sótano, y reactiva, frente al grito de Madeline, que adopta Roderick la noche de la tormenta; la forma también reactiva en que él muere, y la condición de hermanos gemelos de estos personajes, entre quienes existía no sólo una “striking similitude”, sino también “sympathies of a scarcely intelligible nature” (Poe, 1975: 240).

La parapsicología no es infrecuente en la literatura fantástica-extraña, a la que *The Fall...* pertenece; aquélla, como el mesmerismo y la frenología, forma parte de la llamada red temática del “yo” (Todorov, 1970: 113 *et seq.*), característica de ese género, y que agrupa fenómenos anómalos de percepción de la realidad.

De acuerdo, pues, con esta lectura, Roderick enferma más a medida que su hermana se extingue, puede escuchar durante días sonidos (“yes, I hear it, and *have* heard it. Long-long-long-many minutes, many hours, many days, have I heard it” [Poe, 1975: 244]) que el narrador empieza a oír sólo cuando son tan altos que compiten con los del viento y, finalmente, muere frente a Madeline porque entre ambos existe una comunicación extrasensorial probablemente involuntaria y una dependencia atípica, en las cuales él toma parte como receptor, como individuo paciente. Un hermano gemelo no puede morir sin que ello cause efectos en el otro³.

3.

De este modo, después de haber enumerado o comentado una serie de indeterminaciones presentes en *The Fall of the House of Usher*, es posible intentar reunir algunas reflexiones, de carácter general, dispersas en el trabajo.

Acaso la primera y más obvia sea que, entre tantas indeterminaciones, unas obedecen a rasgos inherentes a todo texto literario, y otras a marcas virtuales de intención del autor implícito. Decidir cuándo estamos ante una de éstas y cuándo ante una de aquéllas no siempre es factible con el mismo grado de seguridad. Identificarlas –no importa de qué tipo sean– es una operación posterior, por lo menos lógicamente, a la de haber identificado esas guías del lector que son las perspectivas. Esto, a su vez, es un proceso complejo y subjetivo.

Semas textuales como los que ha estudiado Genette (1977) sin duda sirven de orientación, aun cuando no conduzcan a todo lector al mismo sitio (lo cual es imposible, tratándose de códigos ambiguos como la lengua y los diferentes lenguajes literarios de géneros, corrientes, individuos, etc.). Sin embargo, es preciso tomarlos en consideración.

Por otra parte, y aunque no hemos reseñado en su totalidad las críticas a las que hiciéramos referencia, creemos que con lo comentado puede verse que no siempre los críticos están tan conscientes de la operación hermenéutica que realizan, como sería deseable. No siempre parten del presupuesto de que cuando interpretan, lo que realmente hacen es construir discursos propios precisamente sobre los lugares imprecisos de un texto, sobre sus vacíos, y no descubrir discursos existentes de manera implícita (Freundlieb, 1982: 36).

Contrariamente a quienes, como el propio Iser (1993: 99) y D. Freundlieb (1982: 25), han propugnado casi por la abolición de las interpretaciones en favor de otras estrategias críticas, somos del criterio de que las interpretaciones tienen un valor digno de consideración. Pero no creemos conveniente que no se formulen sin mostrar sus puntos de partida más elementales porque contribuyen a canonizar lecturas que, por más autorizadas, no dejan de ser personales y, sobre todo resultados, de un lector entre otros.

¹ En relación con el estanque se usan expresiones como black, lurid, unruffled lustre, silent, sullen, dim, still, rank miasma y dank, que indican carencia de vida, estatismo.

² Si bien es cierto que a lo largo del tiempo se ha intentado mantener la oposición, justificada por razones etimológicas, entre “íncubo” y “súcubo”, y que de hecho se ha mantenido en la mayoría de los casos, no lo es menos que ha habido vacilación en el uso, y que el primer término ha cubierto a veces el campo semántico del segundo, deshaciendo la oposición; así, por ejemplo, Guazzo, en su *Compendium maleficarum* (1608), escribía: “[The incubus] can assume either a male or a female shape; sometimes he appears as a full-grown man, sometimes as a satyr; and if it is a woman who has been received as a witch, he generally assumes the form of a rank gote” (Hope, 1981: s.v. “incubus”: 254). Por otra parte, “íncubo” ha significado también pesadilla o sueño

de contenido erótico en general: “Inasmuch as the night-mare dream is sexual in latent content, incubus is often used interchangeably with the mare demon” (Hope, 1981: 254).

³ Detrás de esta creencia se halla un valor simbólico bastante generalizado entre varias mitologías, que asigna a los gemelos la calidad de dualidad en la unidad: “dans toutes les traditions, des jumeaux, dieux ou héros, se querellent ou s’entraident, marquant ainsi la l’ambivalence de leur situation, symbole de la situation même de chaque être humain divisé en lui-même” (Chevalier, 1982: s.v. “jumeaux”: 546).

Bibliografía

- BORGES, J.L. (1980), “Sobre los clásicos”, en *Nueva antología personal*, Barcelona, Bruguera.
- CHEVALIER, J. (1982), *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont/Jupiter.
- FREUNDLIEB, D. (1982), “Understanding Poe’s Tales: A Schema-Theoretic View”, en *Poetics* (La Haya), 11, p.p. 25-44.
- GENETTE, G. (1987), *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil.
- HOPE ROBBINS, R. (1981), *The Encyclopedia of Witchcraft and Demonology*, New York, Bonanza Books.
- INGARDEN, R. (1993), “Concretización y reconstrucción”, trad. S. Franco, en Dietrich Rall (comp.) *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, México, UNAM, p.p. 31-54.
- ISER, W. (1987), *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, Madrid, Taurus. Trad. J.A. Gimbernat y M. Barbeito.
- (1989), “El proceso de lectura. Una perspectiva fenomenológica” en Rainer Warning (comp.) *Estética de la recepción*. Trad. R. Sánchez Ortiz de Urbina, Madrid, Visor, pp. 149-164.
- (1993) “La estructura apelativa de los textos”, en Dietrich Rall (comp.) *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, México, UNAM 99-119.
- JORDAN, C.S. (1987), “Poe’s Re-Vision: The Recovery of the Second Story”, en *American Literature* (Durham) p. 59: 1-19.
- OLIBONI, M. (1986-1987), “Fricção, fissura e queda da Casa de Usher” en *Revista de Letras* (São Paulo), p.p. 26-27: 73-78.
- POE, E. (1975), *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, New York, Vintage Books.
- TODOROV, T. (1970), *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil.
- TYNIAOV, I. (1965), “La notion de construction” y “De l’évolution littéraire” en Tzvetan Todorov (comp.) *Théorie de la littérature*, Paris, Éditions du Seuil.
- VITAL, A. (1994), *El arriero en el Danubio. Recepción de Rulfo en el ámbito de la lengua alemana*, México, UNAM.
- WEINRICH, H. (1993), “Para una historia literaria del lector” en Dietrich Rall (comp.) *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, México, UNAM, p.p. 199-210.

Monstruos y prodigios en el renacimiento

Susana Artal

Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas

“Dr. Amado Alonso” U.B.A.

En 1573, vio la luz en París un delicioso tratado llamado *Des monstres et prodiges*, en cuyas páginas el curioso lector es informado de la existencia de portentos tales como potros con cabeza humana o corderos con cabeza de cerdo. Quizás el lector de fines del siglo XX, familiarizado con las extrañas formas de vida que pueblan los territorios de la ciencia ficción, no se sorprenda demasiado ante los portentos descritos en aquel libro francés. No obstante, la sorpresa comienza en cuanto se tienen en cuenta dos factores fundamentales.

112 113

En primer lugar, que la intención del autor del tratado no es en modo alguno dar libre vuelo a su imaginación. *Des monstres et prodiges* no es obra de un mitógrafo del Renacimiento ni de un autor de ficciones sino de Ambroise Paré, un científico a tal punto prestigioso en su época, que ocupa nada menos que el cargo de cirujano de cuatro reyes de Francia. En segundo lugar, que ejemplos como el del cordero con cabeza de cerdo no son considerados como una alteración de las leyes naturales sino que se los invoca, justamente, para lo contrario: demostrar la regularidad inexorable de esas leyes.

Una recorrida por las obras científicas del Renacimiento, en las que se pretende dar prolija cuenta del mundo natural, nos demostrará rápidamente que el caso de Paré no es en absoluto una excepción. La mayoría de esos textos incluyen verdaderas galerías de prodigios y monstruosidades, al mismo tiempo que celebran y destacan la regularidad e infalibilidad de las leyes de la Naturaleza, manifestación de los designios divinos. Para comprender la paradoja e interpretar mejor el sentido de una concepción de la monstruosidad que se refleja claramente en las artes plásticas y la literatura de la época, es necesario contextualizarla en el marco de los supuestos y conocimientos que tiene el Renacimiento acerca del mundo de lo viviente.

1. Los conocimientos acerca del mundo natural

El saber que el hombre del Renacimiento tiene acerca del mundo viviente conforma un cuadro coherente en sí mismo pero que, no obstante, se alimenta en fuentes diversas. Como explica Jacob (36), se trata de “una mezcla de observación, de hipótesis, de razonamiento, de filosofía antigua, de principios derivados de la escolástica, de la magia y de la astrología”. Carente de métodos y leyes propias, la ciencia natural no se ha

desarrollado aún como disciplina autónoma del pensamiento filosófico. En realidad, durante este período, la filosofía, que ha abandonado la indagación de lo suprasensible al dominio de la teología (Windelband, 321), se orienta hacia el mundo de lo sensible, intentando convertirse en ciencia natural. El surgimiento del humanismo y el auge de la doctrina neoplatónica proporcionan un marco de referencia para la indagación de la naturaleza al explicar el mundo sensible como una derivación del mundo suprasensible. Dado que la naturaleza se entiende como producto y agente del espíritu divino, la tarea de la filosofía consiste en averiguar cómo se revela ese espíritu divino en la naturaleza.

La reflatada doctrina estoica de la analogía entre macrocosmos y microcosmos brinda sustento a la idea de que la esencia del hombre es la misma que la del cosmos. Así, Paracelso, por ejemplo, sostiene que el hombre reúne en sí la esencia de todas las cosas materiales. Durante el Renacimiento, el ser viviente se interpreta como una “combinación particular de materia y forma” (Jacob, 28). La misma materia –los cuatro elementos– constituye tanto los seres vivos como los objetos inertes. La naturaleza, agente de la voluntad divina, actúa sobre esa materia otorgándole una forma determinada para crear, ya seres vivos, ya objetos inanimados.

Es decir que el hombre y los demás seres vivos no sólo comparten con las cosas una misma materia sino que, además, la forma, que caracteriza y diferencia a unos de otros, les es otorgada por un principio común. De aquí desprenden los pensadores de la época la idea de que existen vínculos secretos que relacionan el mundo de los seres y el de las cosas. Estos vínculos se manifiestan mediante similitudes y analogías cuya comprensión permitirá –afirman– interpretar las leyes de la naturaleza que, en última instancia, son manifestaciones del designio divino. Las analogías son “signos visibles de carácter externo dispuestos por la Naturaleza a fin de permitir al hombre comprender sus relaciones” (Jacob, 29). El pensamiento por analogías, como sistema de interpretación del mundo natural, cobra importancia central y es elevado a categoría “científica”. La red de analogías y similitudes que une seres y cosas pone de manifiesto que “el orden establecido en un ser vivo no se distingue entonces del que reina en el universo” (Jacob, 29).

2. Fronteras en conflicto

Dentro de este marco, resulta evidentemente muy difícil trazar la línea divisoria entre seres vivos y minerales y, más aún, entre los distintos reinos de seres vivos: animales, plantas y hombres. Para resolver esta cuestión, los pensadores renacentistas recurren a la clasificación aristotélica de las distintas clases de almas. Pero este sistema no les permite resolver con certeza muchos casos fronterizos. En realidad, la única divisoria clara, para los hombres de este período, es la que separa hombres de “brutos”. Así, en las observaciones de la época, existen seres que son considerados a la vez vegetales y cosas inanimadas. Cesalpino, por ejemplo, explica que: “Así como los zoófitos recuerdan a la vez al animal y a la planta, las setas pertenecen al mismo tiempo a los vegetales y a las cosas inani-

madas” (XVI, lib. 1, cap. XIV, p. 28; cit. Jacob, 31). Tampoco resulta sencillo discriminar vegetales de animales dada la importancia de las analogías que se cree distinguir entre éstos, como podemos apreciar en este pasaje de Cardano:

Todas las partes de las plantas corresponden a las partes de los animales, las raíces se asemejan a la boca, y las partes bajas del tronco al vientre, las hojas a los pelos, la corteza al cuero cabelludo y a la piel, la madera a los huesos, las venas a las venas, los nervios a los nervios, la matriz a ciertas entrañas. (*Les livres...*, VIII, p. 196b; cit. Jacob, 31)

Si la diferenciación entre reinos de la naturaleza no es nítida, menos todavía lo es la discriminación de especies pertenecientes a un mismo reino. En consecuencia, el concepto de *especie* no existe durante el Renacimiento.

El desconocimiento del concepto de especie y, en mayor medida aún, la ignorancia del concepto de herencia, contribuirán a crear una visión del mundo natural que incluye, junto con los seres vivos generados de acuerdo con las leyes naturales, una infinidad de combinaciones monstruosas que llenan de encanto las “científicas” historias naturales de este período. No existiendo estas nociones, resulta mucho más misterioso explicar el proceso por el cual los seres vivos producen otros seres vivos similares a ellos que admitir la existencia de corderos con cabeza de cerdo o potros con cabeza humana que refiere Ambroise Paré. ¿Cómo explicar que de perros nazcan perros y no gatos o caballos, que de los seres humanos sólo nazcan seres humanos?

La resolución de este problema por parte de los pensadores renacentistas subrayará la fidelidad de la naturaleza con respecto a sus principios y, al mismo tiempo, sentará paradójicamente las bases que expliquen la alteración del mundo natural como un resultado de la misma infalibilidad de la naturaleza. Así, cuando Paré se refiere, por ejemplo, al cordero con cabeza de cerdo, lo hace para subrayar la regularidad de los procesos de la naturaleza: “La naturaleza trata siempre de hacer un ser similar: se ha visto un cordero con cabeza de cerdo porque un marrano se había juntado con una oveja” (*Monstres...*, t. III, F. 20, p. 43; cit. Jacob, 27). Esta necesidad llevará a indagar el misterio de la generación.

114 115

3. Generación ruin, generación perfecta

Los tratados de la época explican que, para la producción de seres vivos, la naturaleza actúa de dos maneras diferentes. Por una parte, existe el mecanismo de la generación espontánea de seres “ruines” (moscas, serpientes, ratones, etc.), nacidos, como explica Fernel, por obra del calor solar que activa:

la tierra, el agua y toda clase de desechos para dar origen a los seres ruines, a las serpientes, saltamontes, gusanos, moscas, ratones, murciélagos, topos y todo lo que nace espontáneamente no de la simiente sino de la materia pútrida y del barro. (*De abditis...*, I, 8, p. 538, cit. Jacob, 33)

Otros autores, como Ambroise Paré, dan testimonio de diversas formas de generación espontánea, por ejemplo, la que se verifica en la sustancia húmeda de las piedras:

Hallándome en una viña de mi propiedad próxima al pueblo de Meudon, hice romper una enorme cantidad de grandes piedras sólidas. Dentro de una de ellas se encontró un grueso sapo vivo, sin que hubiera en la piedra la menor apariencia de abertura. Me maravilló el hecho de que este animal hubiera podido nacer, crecer y vivir allí. Pero el cantero me dijo que no había por qué asombrarse, pues varias veces había hallado animales de esta y de otras

clases en lo más recóndito de las piedras, sin que existiese el menor indicio de una abertura. Se puede explicar así el nacimiento y la vida de estos animales: son engendrados a partir de alguna sustancia húmeda de las piedras, cuya humedad, al entrar en putrefacción produce tales seres. (cit. Carles, 10-11)

Inclusive, a comienzos del siglo XVII, Jan Baptist Van Helmont sostiene que: Un fermento originado en la camisa y transformado por el olor de los granos, convierte el trigo mismo en ratones. Ello es tanto más admirable cuanto que los ratones originados por el trigo y la camisa no son pequeños ni lactantes ni minúsculos, ni deformes, sino muy bien formados y pueden saltar. (cit. Carles, 11)

Por otra parte, existe el proceso más complejo de generación de los animales que Cardano llama “perfectos”:

La naturaleza habría hecho con materia pútrida la generación de todos los animales, pero como los perfectos requerían mucho tiempo para llegar a término, la materia no hubiera podido conservarse tanto tiempo sin movimiento y principalmente sin receptáculo, a causa de las variaciones de los tiempos. (IX, p. 235; cit. Jacob, 33).

En este segundo proceso intervienen padres, pero su intervención, como explica Fernel (*De abditis...*, I,7, p. 535; cit. Jacob, 34), se limita a la de “ser la sede de las fuerzas que unen la materia con la forma [pues] por encima de los padres existe un Obrero más poderoso. Es él quien da la forma al infundirles su aliento”.

El parecido de padres e hijos, el hecho de que los segundos pertenezcan a la misma especie que los primeros se explica comparando la actividad de la naturaleza con las actividades creadoras humanas. La naturaleza actúa, sostiene Paré, como “un pintor que pinta al natural” (*De la génération...*, t. II, p. 638; cit. Jacob, 34). Es notable la recurrencia a comparaciones entre las actividades de creación de objetos por parte del hombre y la actividad de creación de seres por obra de la naturaleza. Jacob menciona varios ejemplos al respecto: las comparaciones naturaleza-arquitecto o naturaleza-escultor son algunas de ellas.

4. El sello del mundo

Sin embargo, sobre esta copia que la naturaleza hace del modelo de los padres, pueden actuar factores externos, capaces de dejar su sello en el ser vivo en gestación. Las visiones, sensaciones y hasta los sueños que el mundo externo provoca en los padres se manifiestan en los hijos. Así lo afirma, por ejemplo, Paracelso (III, 222): “La imaginación femenina recuerda el poder divino, sus apetencias externas se reproducen en el niño”. Del mismo modo, Fernel sostiene:

Si cuando el pavo real empolla los huevos está tapado con sábanas blancas, engendra pequeños pavos reales completamente blancos y no de color abigarrado. Del mismo modo, la gallina que empolla huevos pintados de distintos colores, produce polluelos de diferentes colores... estos hechos se han visto confirmados por múltiples observaciones. (*Ambiani...*, VII, p. 239; cit. Jacob, 34-35)

Estas manifestaciones tejerán nuevas redes de semejanzas entre los seres vivos. De tales variaciones resultará la posibilidad de la existencia de seres fabulosos. Todas las descripciones del mundo viviente del Renacimiento incluyen prolijas enumeraciones de esos portentos. Además del cordero con cabeza de cerdo al que nos referimos más arriba, Jacob (1977, 35) menciona como ejemplos monstruos

con cabeza de oso y brazos de mono, hombres con manos y pies de buey, peces con cabeza de obispo, niños con cara de rana, perros con cabeza de ave de corral, leones cubiertos con escamas de pez, etc.

Pero la existencia de tales prodigios que, según Paré, contrarían el curso de la naturaleza (pues “los monstruos son cosas que aparecen contra el curso de la naturaleza”, *Des monstres...*, III, p.1; cit Jacob, 36) no desmiente la infalibilidad de las leyes naturales.

¿Cómo conciliar esta infalibilidad de la naturaleza, agente del espíritu divino, con la existencia aceptada e indiscutida de monstruosidades y deformidades de todo calibre?

En primer lugar, por la influencia, mencionada más arriba, del mundo externo sobre el ser en gestación, que implica la posibilidad de que en ese ser se exterioricen semejanzas con seres que no pertenecen a su misma especie. Por esto, los monstruos descritos en los tratados renacentistas:

reflejan siempre lo conocido, no los hay que no recuerden a algo, que sean totalmente distintos de lo que puede ser aquí o allá. Simplemente no se asemejan a un único ser sino a dos, a tres o a varios a la vez. Sus partes corresponden a animales distintos. (Jacob, 28)

Esta es la forma de monstruosidad que recoge un artista como Leonardo, como podemos verificar leyendo el consejo que da en su *Trattato della Pittura* para representar un monstruo:

Es necesario que cada miembro de un monstruo se asemeje al de un animal verdadero. Si tú quieres que una bestia imaginaria pase, por ejemplo, por una serpiente, toma la cabeza de un mastín u otro perro, dale ojos de gato, orejas de puercoespín, hocico de lebel, las cejas de un león, los lados temporales de algún gallo viejo y el cuello de una tortuga de agua. (154)

En segundo lugar, las aberraciones pueden proceder de fallas y desajustes, físicos o morales, introducidos en el orden del mundo por obra de los hombres o los animales. Que estas fallas se den no es imputable a la naturaleza sino al ser que ha actuado en contra de sus principios. Dada la falla inicial, la naturaleza no ha hecho sino ejecutar una ley inexorable:

Cuando una niña nace con dos cabezas o cuando un hombre tiene por cabellos “pequeñas serpientes bien vivas” es que hay exceso de semen. Cuando un hombre nace sin brazos o sin cabeza es, por el contrario, por insuficiencia de semen. Si una mujer da a luz a un hijo con cabeza de perro, no es culpa de la naturaleza que “hace siempre un similar” sino de la mujer, que ha cometido “actos reprobables” con un animal. (Jacob, 36).

Es por esto que las descripciones de lo viviente deben dar cuenta de los seres que los hombres, pero no Dios, consideran monstruosos pues, tal como explica Michel de Montaigne (II, 692), “Lo que llamamos monstruos no lo son para Dios quien ve en la inmensidad de su obra la infinidad de formas que existen”.

Bibliografía

CARDANO, G. (1584), *Les livres intitulés de la Subtilité*. Trad. Francesa. Paris.

CARLES, J. (1966), *Los orígenes de la vida*, Buenos Aires, EUDEBA.

CESALPINO (1583), *De plantis libri*, Florencia.

FERNEL (1637), “De abditis rerum causis”, en *Opera*, Ginebra.

(1637), “Ambiani physiologiae libri, VII”, en *Opera*, Ginebra.

- JACOB, F. (1977), *La lógica de lo viviente*, Barcelona, Laia.
- LEONARDO DA VINCI (1958), *Tratado de la pintura*, Buenos Aires, Schapire.
- MONTAIGNE, M., *Essais*, Paris, La Pléiade.
- PARACELSO (1968), “Les cinq livres de Auréole Philippe Théophraste de Hohenheim”, en *Oeuvres médicales*, Paris.
- PARÉ, A. (1841), “Des monstres et prodiges”, en *Oeuvres*, Paris.
(1841), “De la génération de l’homme”, en *Oeuvres*, Paris.
- WINDELBAND, W. (1970), *Historia general de la filosofía*, Barcelona, El Ateneo.

Lo maravilloso medieval en literatura

Ana María Morales

Universidad Autónoma de México (FFyL)

Un trabajo sobre lo maravilloso medieval podría empezar hablando de la particular manera de concebir el mundo que tuvo esta época, de las analogías entre los mundos visible e invisible, de los bestiarios y lapidarios aceptados por la Iglesia, de la Historia, a caballo entre la novela y la historiografía, de las creaturas fabulosas de las diferentes mitologías europeas –agotizantes, pero aún vivas–, de seres que encarnaban ideales y temores del hombre; materias todas que fueron el humus que convirtió al Medioevo en tierra propicia para producir una literatura particularmente rica en tratamientos de lo maravilloso. Sin embargo, esto podría ser una trampa para –al cobijo de una palabra en la que es posible hacer caber casi cualquier fenómeno que se antoje extraño, sobrenatural, increíble o poco corriente– construir un catálogo de elementos inusuales en nuestra realidad cotidiana y que no necesariamente corresponden a lo que puede considerarse como tal. Así, el primer propósito de este trabajo será exponer una definición primaria de lo maravilloso para separar aquellos fenómenos que no pertenecen a su dominio y después clasificar las diferencias que guardan sus distintas manifestaciones y considerarlas en cinco categorías distintas: lo feérico, lo mágico, lo milagroso, lo exótico y lo prodigioso.

118 119

Lo maravilloso medieval

Lo maravilloso, durante mucho tiempo recurso estético y estilístico de segunda, ha vivido a la sombra del brillo “intelectual y moderno” de lo fantástico, pero desde hace algún tiempo ha empezado a despertar mayor interés y poco a poco han aparecido trabajos que plantan bases más firmes para su estudio que las alusiones de los investigadores de lo fantástico quienes, en su mayoría, lo habían ubicado en el ámbito de lo infantil o alógico¹. Estos trabajos permiten que lo maravilloso, sobre todo lo maravilloso medieval, pueda verse ahora en una dimensión más apropiada².

Lo maravilloso, el sustantivo, más que evocar estupor, es el nombre de un género de ideas que puede definirse por contar entre sus filas al enorme conjunto de cosas que son dignas de admirarse, de loarse y de causar fascinación: las maravillas³. Ahora bien, si la maravilla puede ser únicamente un suceso o rasgo que por poco común resulta admirable⁴, con frecuencia una gran parte de estas cosas admirables pertenecen al ámbito de lo sobrenatural, a un espectro de fenómenos y manifestaciones que no se corresponden con lo que el texto o cualquier entidad textual (personajes, narrador, lector implícito) han codificado como la realidad cotidiana intratextual y no responden a las leyes que se presuponen naturales en tal universo.

Jacques Le Goff habló de tres dominios de lo sobrenatural: *mirabilis*, *magicus* y *miraculosus*; todos ellos podían agruparse dentro de los *mirabilia*, las cosas dignas de ser admiradas. Esta importante aportación de Le Goff que, por una parte, rescata el carácter particular de lo maravilloso medieval y le otorga un campo de acción bien definido y lejano al de lo fantástico, no deja, por la otra, de seguir relacionando lo maravilloso con la literatura popular y considera que

le merveilleux, plus que d'autre éléments de la culture et de la mentalité, appartient précisément aux couches anciennes (Le Goff, 1991: 19).

Sin embargo, su trabajo tiene el gran mérito de señalar que lo maravilloso no es un conjunto de casualidades afortunadas o desgracias azarosas ni se trata de dos mundos separados, que tienen una relación en la cual el de lo irreal se subordina por inexistente al de lo real. En efecto, lo maravilloso medieval es una parte del cosmos tan cerrada como la realidad que conocemos, con sus propias leyes y su propia naturaleza, pero irremisiblemente existente. Es esta cualidad de existencia la que suele permitir su convivencia sin conflictos con la realidad, pero manteniendo fronteras intactas entre ambas esferas de substantividad. Lo maravilloso medieval es así una alteridad que confraterniza libremente con la cotidianeidad, pero no altera el funcionamiento de sus leyes, pues aunque sus manifestaciones no pertenecan a lo que sucede todos los días –de ser así perdería toda capacidad de producir admiración o suscitar deslumbramiento– y su presencia en el mundo real conlleva la conciencia de estar ante un fenómeno raro –por las oportunidades que hay de presenciarlo– no se codifica como manifestaciones hechizas, ilusorias, inexistentes o falsas. Los milagros eran sucesos que se contemplaban de vez en vez, y esa rareza era parte de su brillo, sin embargo, la existencia del milagro ni cuestionaba las leyes de la naturaleza ni se ponía en entredicho por falta de pruebas repetidas o cotidianas. Cuando el fenómeno se manifestaba lo hacía como parte de una causalidad diferente a la ordinaria. Dicho de otra manera, no cualquiera era merecedor de un trastrueque de la normalidad; sólo aquellos que por razones diversas –fe, devoción, virtud, arrepentimiento– habían demostrado una valía especial ameritaban la intervención directa de una potestad (para la que no representaban impedimento alguno las leyes naturales del mundo cotidiano) para solucionar sus problemas. Tal intervención no anulaba ninguna ley natural, ya que se trataba de un ejemplo excepcional que dejaba, por su misma rareza, intacto el funcionamiento de la Naturaleza y sus reglas.

Sin embargo, adoptar la postura de Le Goff y estudiar lo maravilloso medieval únicamente como resultado de un choque cultural posiblemente es confundir todo mito desfuncionalizado con lo imaginario y lo fantasioso *ex profeso*; es también permitir que los dominios de una categoría literaria, estética, específica y los métodos estilísticos que emplea escapen hacia los vastos terrenos de la superstición, la credulidad y el miedo. Sobre este punto es importante la contribución de Daniel Poiron, quien desvincula lo maravilloso medieval de las creencias que podían haberse sostenido en la época y considera que la actitud de los escritores franceses es una recepción crítica de elementos importados de otros sistemas culturales (Poiron,

1982: 5). Efectivamente, puede afirmarse que la materia de Bretaña descansa sobre un enorme bagaje de imaginario celta y germano, mismo que para el siglo XII —época de auge del *roman courtois* y el *lai*, formas privilegiadas del tema bretón— había perdido gran parte de la función ideológica que tuvo como creencia al ser desplazado por sistemas ideológicos de otro tipo —específicamente el cristianismo—, pero no sería igual de sencillo suponer a Chrétien de Troyes o Marie de France inocentes transcriptores de mitos, escritores crédulos y ajenos al efecto que producía entre sus lectores la presencia de motivos maravillosos en sus textos.

Los sustratos culturales funcionan para todas las esferas del conocimiento y la vida en cualquier época. Cada sociedad, dice Le Goff, “*sécète-plus ou moins-du merveilleux*” (Le Goff, 1991: 19), aunque también se nutre de todo lo anterior. Hacer descansar la particularidad de lo maravilloso medieval sobre el concepto del contacto de culturas y sistemas de creencias rebasadas es poco útil porque podría aplicarse a cualquier período con sólo variar las coordenadas en contacto⁵. Ésta es una característica de lo maravilloso en general.

120 121

Finalmente, me parece importante rescatar el concepto de Poiron acerca de lo maravilloso medieval como alteridad de la realidad⁶. Esta idea podría explicar cómo el contacto de ambas esferas de realidad llega en algunos casos a provocar extrañeza o ruptura en su recepción por parte de los personajes de un texto, sin que por ello aparezca lo fantástico. Al entender que en un determinado momento existe y se maneja una concepción previa de lo maravilloso como perteneciente a una esfera de realidad diferente y ajena, puede explicarse que en ocasiones los escritores —al constatar que esa otra esfera coincidió por un momento con la de la cotidianidad— sientan la necesidad de situar sus relatos en un “antiguamente”, “buenos tiempos idos”, “un país más allá” o “un lejano lugar”, ya que sería dentro de ese Otro Mundo donde se llevan a efecto las maravillas sin cuento y no es cuestionada su presencia por un sistema de reglas diferente. Así lo maravilloso se codifica en la literatura medieval como un ámbito autónomo, colocado al lado del otro codificado como real en el texto, con sus propias reglas que no por existentes interfieren con las de la realidad cotidiana. Tal funcionamiento no se puede corresponder con el de lo fantástico porque no presenta conflicto entre las dos alteridades, ni la posibilidad de que un sistema de reglas ajenas actúe de manera simultánea con otro o invada un mundo que no le pertenece.

Ahora bien, ese Otro Mundo —que puede ser “otro” espacial o temporalmente— se comporta en su propia organización de manera muy similar al de la realidad, de ahí que la presencia de las maravillas resulte admirable. En el Otro Mundo lo maravilloso es normal y cotidiano. Y es por esa normalidad que aparece en una posición que se presenta contraria a la del mundo que conocemos. Cuando en *El caballero del león*, su protagonista, que ha entrado ya al Otro Mundo cumpliendo todos los requisitos de un rito de pasaje, desatado la furia sobrenatural de una tempestad regida por una fuente y peleado con el guardián de esa tierra encantada, encuentra un castillo, éste impresiona de tan normal. En él hay una dama que en poco se diferencia de las del mundo de afuera y vasallos que se comportan de la misma manera que podrían haberlo hecho en cualquier corte de la época. A nosotros podría sorprendernos que en ese ambiente de normalidad haya una doncella que regale anillos gemelos al de Gyges; pero ¿cómo podría extrañarle a Yvain? Él ya sabía que eran aventura y maravilla lo que hacía largo rato estaba viviendo. La naturalidad con que enfrenta y recibe todo fenómeno maravilloso puede corresponder a la conciencia de que lo sucedido es normal en el lugar en el que está sucediendo, un lugar capaz de convivir con la corte “real” de Camelot en cuanto a existencia, pero en cuyos terrenos no funcionan las mismas leyes⁷.

Las categorías de lo maravilloso

Pero no todo fenómeno maravilloso funciona igual. Lo maravilloso, ese mundo en el que viven las cosas que son admirables, como recurso estético cumple varias funciones dentro de la narración; son estas funciones las que permiten clasificar las distintas manifestaciones de lo maravilloso en categorías diferenciadas.

Lo maravilloso cumple dos funciones básicas: la primera, más profunda y a la vez la menos consciente, es la de elucidar sobre lo más inexplicable del mundo y explorar lo menos accesible de la realidad. Su segunda gran función es compensatoria: las maravillas satisfacen, al menos en lo imaginario, las carencias y los sinsabores de la vida, resarcan lo rutinario y lo gris de una realidad en la que normalmente la brillantez de lo prodigioso no se deja ver. La compensación no sólo implica una actitud de evasión hacia un mundo mejor, también actúa como “une forme de résistance à l'idologie officielle” (Le Goff, 1991: 24); en este caso, el cristianismo.

A su vez, lo maravilloso desempeña un papel motor en la trama de las narraciones, su presencia hace andar la historia. Cuando la situación inicial –el equilibrio cotidiano– se quebranta es necesaria la intervención de lo maravilloso para que no persista el desequilibrio y pueda volverse a la situación inicial; cada vez que la trama encuentra una situación difícil que amenaza con no tener la redondez suficiente, surge alguna de las manifestaciones de lo maravilloso para salvar el episodio. Igualmente es útil cuando se requiere hacer más impresionante alguna descripción o añadir detalles sobresalientes a un episodio o personaje con el fin de atraer la atención del público más eficazmente.

Una primera división de lo maravilloso podría emprenderse con lo que Todorov llamó “maravilloso excusado” y “maravilloso puro” (Todorov, 1970: 23). Esto es, lo maravilloso que se presenta sin explicaciones y el que lo hace intentando dar razones de su presencia. Ahora bien, de estos apartados me parece necesario detenerme primero en el de lo “maravilloso excusado”, que puede a su vez ser dividido entre lo propiamente “justificado” y lo únicamente “excusado”. Este último es un maravilloso básicamente retórico cuyos objetivos son principalmente dar mayor lustre a las narraciones.

Siguiendo por un momento a Todorov, puede decirse que hay un maravilloso puro y otro que necesita de una excusa o una explicación para ser aceptado dentro de los límites razonables (cf. Todorov, 1970: 42). Para él, cuando se intenta justificar o explicar el porqué de una ruptura de las leyes naturales se sale del campo de lo maravilloso puro. Pero, lo maravilloso puro, que llamamos lo feérico⁸, no es sólo la aceptación sin cuestionamientos de una esfera con leyes diferentes: lo que particulariza esta categoría es el estatus de maravilla existente pero ajena, dueña de sus propias reglas y que en el texto nunca ofrece una posibilidad de codificación como inexistente y resulta absolutamente verosímil en su universo textual. Lo “maravilloso puro” se puede identificar con lo *mirabilis* (cf. Le Goff, 1991: 22), el maravilloso en el que cada creatura y circunstancia se rige por sus propias normas.

Pero existen, además, otros prodigios y magias que sí requieren de una justificación para ser verosímiles e integrarse con naturalidad a la coherencia interna y al ámbito plácido de los relatos. Es Le Goff quien distingue como dominios diferentes de la *mirabilia* aquello que podría ser *magicus* y *miraculum* (cf. Le Goff, 1991: 22), buena parte de las manifestaciones que caben en las categorías que nosotros denominamos lo mágico y lo milagroso. Lo que distingue a lo milagroso y a lo mágico de lo feérico es la tendencia de los dos primeros a valorar o rechazar el acto sobrenatural provocando que un lector implícito tenga que cuestionarse sobre el valor o las causas de un suceso. Al querer dar a la maravilla una explicación que

toque la razón se le conecta de inmediato con una valoración ética, ya que ésta es una de las funciones de la razón. Justificarlo reduce lo inesperado de lo maravilloso, y buscar explicaciones para sus manifestaciones lo limita.

También en ambas categorías –lo milagroso y lo mágico– lo maravilloso se justifica. En la primera, por una voluntad divina y, en la segunda, por la fuerza de las otras potencias normalmente malignas o mediante leyes que no son conocidas por todos, pero que existen dentro de la naturaleza (correspondencias simpatéticas, por ejemplo). Al menos en teoría, se conocen las causas que propician sus manifestaciones y, por ello, son menos inquietantes y más previsibles.

Otras dos categorías lo prodigioso y lo exótico. Ambas se caracterizan por hacer que lo maravilloso adopte un papel casi de ornato; generalmente sus manifestaciones sirven para proporcionar la ambientación del texto y resolver problemas en la trama. Normalmente no violan las leyes de la realidad sino por hipérbole y la convivencia entre la maravilla y lo real se desarrolla con gran naturalidad. Poco de compensatorio de la realidad o de explicación de fenómenos tienen estas categorías. Su función es básicamente retórica y elativa: elevan el estilo, crean atmósferas propicias para la narración, son las señales para descubrir el Otro Mundo, identifican a los héroes y los elevan por encima del resto de los hombres, etcétera. A estas dos categorías casi podríamos incluirlas en el significado original de *thaumaston* aristotélico⁹, “lo admirable”. Rasgos estilísticos que son necesarios para el lucimiento de la narración, pero que no violentan radicalmente el esquema de realidad preexistente en el texto.

122 123

a) Lo maravilloso puro o lo feérico

Este estadio de lo maravilloso es la explicación de todos los hechos extraordinarios y los seres sobrenaturales que existen y se rigen bajo leyes completamente propias; leyes frente a las cuales las de la realidad “real” no son operantes. Así, lo feérico –maravillas pertenecientes a otra esfera de la existencia y que no necesitan de ninguna explicación para existir–, es en sí mismo su explicación; traducción en imágenes de aspectos difíciles de comprender en abstracto. La manera caprichosa y extravagante en que se comporta el tiempo en el mundo de las hadas podría pasar por una pequeña alegoría de por qué el tiempo parece dilatarse o comprimirse cuando se está en un entorno agradable y con compañía placentera.

Por otra parte, además de ser explicación de cosas inexplicables, lo feérico cumple una función compensatoria de la realidad y permite evadir por unos momentos los sinsabores y lo insípido de la cotidianeidad. Tal vez no sería ni fácil ni productivo decir directamente

el mundo es un lugar desagradable en el que no encontramos ni emoción, ni sustento, ni colores, y no me satisface lo suficiente la esperanza de un paraíso tras mi muerte;

es más perdurable, y produce algo más de satisfacción, recrear un lugar en el que esto no sucede, crear la tierra de Cucaña, por ejemplo, en la que no sólo la comida está asegurada, sino que el mundo funciona de manera muy diferente a la del comprometido universo real: con gran libertad sexual y sin necesidades de trabajo, un país de deleites inmediatos. Estas ideas, que dichas sin imágenes y sin el disimulo de lo fabuloso serían impensables e incluso subversivas, en la narración maravillosa se transforman en los recursos que sirven para hacer el relato más apreciable y entretenido, y, desde luego, al estar presentadas en forma literaria, siempre pueden prestarse a decodificaciones diversas, incluso didácticas.

b) Lo milagroso

Lo milagroso aparece como una necesidad de reducir lo inexplicable a lo conocido (la voluntad y potestad del dios aceptado como único). El relato de un milagro generalmente tiene como finalidad justificar la fe religiosa y demostrar el poder de Dios a los incrédulos. El papel de lo milagroso no es tanto divertir o entretener, o incluso ayudar a la evasión de lectores u oyentes. Su interés principal es servir de ejemplo de conducta y reafirmar la fe; el milagro es básicamente propagandístico.

Por otra parte, las leyes de lo milagroso pretenden insertarse dentro del esquema de las leyes naturales bajo el rubro de “voluntad divina”, no violan ninguna realidad ya que, si lo hicieran, esa ruptura sería equivalente a no aceptar la preeminencia y la omnipotencia de Dios. Así pues, lo milagroso es la reglamentación de las maravillas. Dentro de esta categoría lo maravilloso tiende a perder su carácter de imprevisibilidad, aunque retiene el de causar asombro. Tal vez el primer papel del milagro fue desbancar a lo maravilloso pagano; esta categoría aprovechó el remanente que quedó de lo sobrenatural antiguo cuando éste dejó de ser una búsqueda de explicaciones y se convirtió en testimonio de una única y gran explicación: Dios.

Lo milagroso prefiere los ámbitos cotidianos y las maravillas útiles. Es muy importante el aspecto utilitario del milagro que, maravilloso al fin, es una explicación del poder y la existencia de Dios. Encasilla las manifestaciones de lo maravilloso al asimilar elementos de lo feérico dentro de la explicación que ofrece para ellas, pero al justificarse lo hace con la potestad divina que le da origen. Por otra parte, encontramos perfectamente reflejado en el hecho milagroso un rasgo que algunos especialistas ven en todo lo maravilloso: el carácter colectivo de la manifestación maravillosa. El milagro goza de gran publicidad, ofrece mejoras colectivas, puede aparecer ante un público multitudinario. Su carácter colectivo lo hace a la vez tranquilizador y homologador, el milagro no puede ser secreto, debe ser compartido y difundido, es la prueba límite de las preferencias divinas hacia una determinada conducta. Un milagro se nos presenta de tal manera que nos enteramos, sin posibilidad de error, de las causas que motivan su existencia y esto implica la imposibilidad de dudar de su existencia.

c) Lo mágico

Aunque lo mágico se encuentra más cercano a lo maravilloso puro desde el punto de vista de la función compensatoria —ya que conlleva una posibilidad de transformar la realidad— es esta peculiaridad la que limita a lo mágico y de alguna manera lo hace bordear la frontera de lo que es o no maravilloso. Esta categoría mezcla leyes de ambos mundos en un mismo mundo y, aunque es posible que las suyas sean las manifestaciones de lo maravilloso que menos sorpresa causan dentro de los textos tardíos, es probablemente la más subversiva de las formas de lo maravilloso, ya que auténtica y materialmente combina elementos de los dos mundos con el fin de modificar uno de ellos, el de la realidad codificada como realista en el texto.

La creencia en habilidades y facultades sobrenaturales hace que lo mágico y lo real se superpongan; son esferas que interaccionan, y de esa manera las leyes de una de ellas sirven para ambas. Una diferencia importante entre lo mágico y lo feérico es que dentro del terreno de lo mágico existe conciencia de la posibilidad de que un mundo instalado en un plano diferente pueda influir y modificar el comporta-

miento del otro. Hablar de propiedades sobrenaturales no implica regresar al mundo de lo feérico, en el que estas facultades son no sólo intrínsecas a la naturaleza del ser que las posee y no requieren ser justificadas por un conocimiento o una prueba concreta, sino que conlleva a que la magia sea arte que puede adquirirse, y, tal vez por ello, sus manifestaciones por lo general conservan un carácter de “naturales”. Aparentemente a lo mágico le es factible transformar la realidad, porque, desde su perspectiva, ésta responde a sus mismas leyes, sólo que con relaciones más profundas que evidentes y causas ocultas para la mayoría. Mientras que lo feérico no olvida las fronteras de los dos mundos lo mágico aspira a la naturalidad de ser explicable con leyes que pueden aplicarse a la realidad cotidiana.

Lo mágico y lo real no conviven, cohabitan. Es por ello que la función compensadora de lo maravilloso se muestra en este terreno de la manera más obvia. Cuando en un texto aparece una “doncella del arte” o algún adivino, dentro del relato se sabe que estos personajes son poseedores de facultades superiores a las normales, pero no particularmente extraordinarias. Son seres que se valen de esa habilidad para lograr fines que trastornan el orden externo de la historia, es decir, la apariencia de su realidad. Ahora bien, al mismo tiempo que las manifestaciones de lo mágico se entregan con una naturalidad por demás inquietante a lo cotidiano, estas acciones, seres u objetos son considerados un peligro, no para la coherencia de la realidad, sino para el estado presente de la misma. La función de lo mágico dentro de un texto es producir un cambio, resolver un conflicto o provocarlo.

d) Lo prodigioso

Lo prodigioso, lo desmesurado, es propio de la literatura de caballerías. Su lenguaje se halla plagado de adjetivos y nombres que nos inician en sus manifestaciones: “el mejor caballero del mundo”, “el más terrible golpe nunca dado”, “la más espantable aventura”, etcétera. Hazañas caballerescas como el golpe que parte en dos a un caballero y su caballo, el héroe que pone en huída a cien caballeros felones que intentan detenerlo, el amante que casi se deja matar para complacer a su dama, la resistencia inconcebible de los caballeros que aún teniendo en el cuerpo cien heridas –cualquiera de las cuales hubiera matado a otro hombre– continúan combatiendo, son situaciones normales en este tipo de relatos.

Lo prodigioso tiene un terreno privilegiado en las descripciones, puesto que ahí cumple un doble papel al situarnos en el mejor lugar, en el propicio para que sucedan las aventuras –las maravillas– y contribuye a dar lustre a la acción. Lo prodigioso sirve para identificar al protagonista, lo hace el personaje idóneo, es decir, el mejor caballero, el que está adornado por las cualidades más brillantes, las que le permitirán realizar actos extraordinarios, descomunales, que asombran a los hombres comunes y los obligan a reconocer la superioridad de los héroes.

En lo prodigioso caben todas las manifestaciones sobrenaturales de fuerza física y la sublimación de todas las características normales. Es un apartado en el que la función predominante es ensalzar un rasgo concreto que marque el carácter especial del héroe, o del antagonista: es crear los ambientes propicios para que se desarrolle una acción. Descansa más en la manera de expresar asombro ante un hecho que rebasa lo normalmente aceptado que en una característica sobrenatural propia e inmanente de la manifestación. La exageración de actos o facultades naturales, peculiar de lo prodigioso, no es en realidad algo ajeno a la realidad o un fenómeno que violente las reglas que nos resultan naturales. Lo prodigioso guarda siempre un

referente humano o conocido, de ahí que sus manifestaciones se relacionen con virtudes o cualidades. Lo prodigioso es un primer escalón en la gradación de lo maravilloso; es un hecho extraordinario fácil de aceptar, pero, a la vez, es un fenómeno que, dentro de la narración, impresiona particularmente a los personajes.

e) Lo exótico

Si consideramos como exótico todo elemento perteneciente a un mundo lejano y extraño—doble condición ineludible— es evidente que podemos encontrar sus manifestaciones en casi toda la literatura de imaginación. De hecho, las mismas referencias al mundo feérico podrían ser consideradas exóticas. Por ello es necesario buscar una característica que excluya tal ambigüedad y particularice lo que llamamos exótico; deslindar la función que cumple en los textos podría ayudar a llenar este requisito.

Es sólo con base en la oposición que “natural” tiene con “artificial”, que se puede decir que lo exótico es sobrenatural. Lo exótico es, ante todo, artificio y descripción, tal vez podría llamársele ornamental. En la mayor parte de las veces, lo exótico es un aparador de maravillas, un bazar lleno de incontables artefactos, cuyo arte es alterar la realidad generalmente monótona y pacífica y prestarle algo de placer o de angustia.

Lo exótico tiene un lugar de privilegio en la descripción de lugares lejanos en donde actúa como un filtro que abriga la suntuosidad que el Occidente medieval siempre consideró propio de Oriente. Se reconoce como su terreno las escenas en las que aparecen ciertas máquinas o instrumentos incapaces de reproducir con la tecnología cotidiana de la Edad Media, pero que no responden a procesos mágicos. Artilugios que no requieren para su existencia de ningún contacto con el mundo de la *féerie*, con las artes hechiceras o la voluntad divina, artefactos que aparecen como producto del ingenio o fruto de técnicas ocultas pero no propiamente sobrenaturales en el sentido que normalmente manejamos, el de que sobrepasen las leyes de la Naturaleza. Así, por lo general, encontramos lo exótico, ante todo, en las descripciones que pretenden suscitar la admiración del lector y capturar su imaginación sobre las posibles delicias que aguardan en un lugar que aún es poco conocido pero que es existente.

Por lo que toca a la característica de lejanía geográfica de lo exótico, aunque las descripciones de mundos distantes pueden aparecer en cualquier época y en todo tipo de textos, es posible señalar que resulta más difícil de encontrar en relatos anteriores al siglo XII las detalladas descripciones de lugares lejanos y fabulosos que más tarde proliferaron y que, incluso, trasladaron su escenario a las soñadoras tierras de Oriente. Puede haber razones históricas muy elocuentes que justifiquen la complacencia por lo oriental. Las cruzadas, por ejemplo, y, en España, la vecindad secular con los musulmanes y el intercambio cultural que ponía en contacto al lector de la península ibérica con los elementos orientales y la cotidianeidad occidental.

Para concluir, al clasificar lo maravilloso en categorías diferenciadas, como lo son las cinco mencionadas, es necesario recordar que así como las fronteras entre lo maravilloso y lo que no lo es son nebulosas y permeables, las que hay entre las categorías de lo maravilloso no sólo lo son, sino que cada una de ellas presenta puntos de contacto con las demás. Una sola manifestación de lo maravilloso podría presentar rasgos de varias categorías; sin embargo, la posibilidad de evidenciar

mecanismos que marcan las diferencias que puede haber entre distintos tipos de manifestaciones maravillosas puede ser un buen punto de arranque para el análisis del funcionamiento de lo maravilloso en la literatura medieval y una forma de evaluar hasta qué punto los autores de literatura medieval estaban novelizando no sólo la vida, sino la realidad.

¹ Para ilustrar este punto podría bastar con tres ejemplos significativos: para Roger Callois, lo fantástico habría evolucionado de lo maravilloso, y el primero pertenecería a la literatura culta, mientras que el segundo se habría quedado relegado a la literatura menos letrada. En su concepción, lo maravilloso apenas pasa de ser un desarrollo del mito primitivo y responde básicamente al desconocimiento e impotencia del hombre frente a la naturaleza (cf. Callois, 1967). Para Castex, lo maravilloso es ni más ni menos que equivalente a mito (cf. Castex, 1951), y para Todorov —que insinúa que se trata más de un fenómeno antropológico que de una categoría literaria— es el mundo de lo sobrenatural aceptado, en el cual no aparece la duda necesaria para abrir paso a lo fantástico (cf. Todorov, 1970). Esta postura, que pareciera común entre los teóricos de lo fantástico, es compartida por uno de los primeros estudiosos modernos de lo maravilloso: Pierre Mabilie, quien lo explica basándose en relatos tradicionales que para él son mitos evolucionados en expresiones primitivas en las que domina un inconsciente colectivo; para él “le merveilleux nait de l’inquiétude, de la volonté révolutionnaire de soulever le voile du mystère” (Mabilie, 1962: 48).

² Como obras de conjunto, son muy importantes para la literatura medieval el artículo de Jacques Le Goff: “Le merveilleux dans le Occident médiéval” (en Le Goff, 1991), el libro de Daniel Poiron: *Le merveilleux dans la littérature française du Moyen Age*, (Poiron, 1982) y varios trabajos de Claude Lecouteux como *Les Monstres dans la littérature allemande du Moyen Age. Contribution à l'étude du merveilleux médiéval* (Lecouteux, 1982) o “Introduction à l'étude du merveilleux médiéval” (Lecouteux, 1981). También hay que mencionar, a pesar del título, el libro de Francis Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XIIème - XIIIème siècles). L'Autre, l'Ailleurs, l'Autrefois* (Dubost, 1991).

³ Maravilla viene del plural neutro *mirabilia*, cosas maravillosas, y se construye con *mirar* + *-abilis*, digno de ser y extraño o notable, ya que proviene del latín *mirari*, admirar, ver con admiración, sorprenderse (Corominas, 1983, s.v.) *mirar*. Si bien el verbo *mirari* y el nombre *mirabilia* —no la palabra en latín tardío, sino en el clásico— ya implicaban cierto grado de asombro, o por lo menos de curiosidad, aún no se usaba para referir sucesos o fenómenos sobrenaturales o mágicos: *Alter dictot opus magni mirabilia mundi, qualis in immensum desedeit aera tellus...* (Ov. *Met.* IV. 271ss). Forcellini documenta que el vocablo *mirabilia* cobra el sentido de “absolute, substantivorum more, apud scriptores ecclesiasticus, sunt prodigia, portenta, et ea praecipae quae supra naturam sunt et ab uno Deo fieri possunt” y da como ejemplo: *Benedictos Dominus Deus Israel, qui facit mirabilia solus* (Vulgata, Ps. 71.18)

(Forcellini 1940, *s.v. mirabilia*). Por otra parte, no debe olvidarse que esta evolución del concepto se hace evidente en la de otros idiomas, por ejemplo suele resultar común traducir el término griego *thaumaston* (que usa Aristóteles en su *Poética* para hablar de la necesidad de incluir cosas admirables en la épica) por “maravilloso”, aun cuando tal palabra podría ser vertida al español como “admirable”.

⁴ En la literatura de caballerías, por ejemplo, una manifestación de fuerza excepcional (golpes impresionantes que parten desprenden brazos o cabezas, o el esfuerzo inhumano de algunos caballeros que aún con cientos de heridas siguen de pie y batallando) o la enumeración de riquezas poco usuales (lechos y ropas preciosas que valen lo mismo que un reino, o copas que contienen más joyas de las que ningún rey podría tener noticia) no violan en sentido estricto las reglas de lo natural, para el texto, pero su descripción da como resultado la presencia de cosas admirables.

⁵ Se puede decir que Machen, Meyrink o Kipling, por ejemplo, trabajan con mitos que se han desfuncionalizado como tales y con situaciones que –salvando las distancias temporales– son similares a las que podrían haber funcionado en tiempos de Marie de France –un nuevo sistema de creencias, esta vez el racionalismo moderno, desvirtuando su dignidad de creencias– y, sin embargo, nunca hemos oído a nadie afirmar que Machen vivió una época en la que las pervivencias de oscuros ritos condicionaron su imaginación para hacerle emplear elementos de folklore antiguo, y desde luego nadie lo considera por ello incapaz de aquilatar el efecto que tenía el uso de determinados temas o recursos maravillosos que incorporaba en su obra.

⁶ Sin embargo, Daniel Poiron marca esta característica de lo maravilloso medieval hasta hacerlo coincidir con lo exótico (cf. Poiron, 1982: 4 y ss).

⁷ Sin embargo, a pesar de que la mayor parte de los fenómenos de lo maravilloso podrían confundirse con experiencias pertenecientes a una alteridad, no todas responden a esa condición, baste de nuevo recordar el ejemplo de los milagros y añadir, por oposición, una mención a las hechiceras y sus poderes mágicos. Éstas son manifestaciones que manejan su estatus de maravilla por enfrentamiento directo con las reglas naturales, respetando la unidad del mundo, pero apelando a medir sus cualidades contra las normas de la realidad, para demostrar así que son capaces de sobrepasar las leyes de este mundo, tal y como lo conocemos. De alguna forma se acepta la existencia de las normas generales para que el efecto que se causa al violarlas sea aún mayor.

⁸ “Feérico”, del francés *féerie*, que significa perteneciente al dominio de las hadas. Aunque el término “feérico” resulta poco común en español, ya ha sido aceptado por el *DRAE* y poco a poco va convirtiéndose en algo usual entre los que estudian lo maravilloso y lo fantástico. Podría objetarse que en español existe la palabra hádico que cumpliría las funciones de feérico, sin embargo, esta palabra está relacionada más con la cualidad de adivinación o con la capacidad de regir el destino o hado que con la maravilla pura; por otro lado, aunque “encantado” podría servir algo mejor, la palabra parece tener mayor relación con los efectos provocados por los poderes de las hadas –o incluso de las hechiceras– que con los poderes intrínsecos a ellas. Corresponde al francés *faé*, y, en realidad, sólo podría aplicarse a los seres o lugares que han recibido esta influencia, dejando fuera, de nuevo, la posibilidad de maravilla pura y sin explicaciones.

⁹ *Supra* nota 3.

Bibliografía

- ARISTÓTELES (1979), *Poética*. Trad. Francisco de P. Samaranch, 3a. ed., Madrid, Aguilar.
- CAILLOIS, R. (1966), “De la féerie à la science-fiction”, en su *Anthologie du fantastique*, Paris, Gallimard, t. 1, pp. 7-24.
- CASTEX, P.G. (1951), *Le conte fantastique en France de Nodier à Mau-passant*, Paris, José Corti.
- COROMINAS, J. Y PASCUAL, J.A. (1983), *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos.
- DUBOST, F. (1991), *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XIIème - XIIIème siècles)*. *L'Autre, l'Autrefois*, Paris, Champion, 2 vols.
- FORCELLINI, A. (1940), *Lexicon Totius Latinitatis*, Patavii, Typis Seminarrii.
- GÓMEZ DE SILVA, G. (1988), *Breve diccionario etimológico de la lengua española*, México, El Colegio de México /Fondo de Cultura Económica.
- LE GOFF, J. (1991), “Le merveilleux dans l’Occident médiéval”, en *L’imaginaire médiéval, Essais*. 2a. ed., Paris, Gallimard, p.p. 17-39.
- Lecuoteux, C. (1981), “Introduction à l’étude du merveilleux médiéval”, en *Etudes germaniques*, 36, p.p. 273-290.
- MABILLE, P. (1962), *Le miroir du merveilleux*, Paris, Minuit.
- POIRION, D. (1982), *Le merveilleux dans la littérature française du Moyen Age*, Paris, PUF (Que sais-je?, 1938)
- STANESCO, M. (1987), “Premières Théories du Roman. Les Folles Amoureux des Paladins Errants”, en *Poétique*, 70, pp. 167-180.
- TODOROV, T. (1970), *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil.

Disquisiciones en torno de una defensa de la traducción poética

Rolando Costa Picazo
Universidad de Buenos Aires

La idea que subyace en este trabajo es que la traducción de la poesía constituye la forma más elevada de la traducción literaria, y que es posible y necesaria. La traducción de poesía, ese “noble arte” a decir de Menéndez y Pelayo, ha encontrado grandes defensores e igualmente grandes detractores en la historia de su evolución. Desde Dante, en *El banquete*, donde se refería al concepto de *intraducibilidad* (“Sepan todos que ninguna cosa armonizada por el enlace de las musas se puede traducir de su habla a otra sin romper toda su dulzura y armonía”)¹, hasta Robert Frost, con su afirmación de que poesía es lo que se pierde en una traducción, la idea de que la poesía no puede traducirse es uno de los grandes clisés de la historia literaria, sobre todo del período romántico, abrumado por las malas traducciones y cuya poética entronizaba una concepción de la poesía como un hálito inasible e inefable, producto de la Inspiración divina o El Espíritu Santo. En el plano popular, donde prevalece la idea de que “si no rima, no es poesía”, le resulta bastante arduo a la traducción satisfacer el ideal de equivalencia entre el texto de partida y el de llegada. El problema básico, sin embargo, no es privativo de la traducción de la poesía sino de toda forma de traducción. En un sentido absoluto, la imposibilidad de la traducción es un hecho que no puede rebatirse. Si todos los idiomas son diferentes en el plano sintáctico, gramatical, fonológico y léxico, y si cada idioma contiene rasgos únicos, entonces es literalmente imposible traducir nada de un idioma a otro. Sin embargo, el hecho mismo de que se traduzca en la práctica debilita la postura extrema.

132 133

En el terreno de la poesía, es indudable que en aquellos poemas en que el efecto poético depende en gran parte del sonido de las palabras o de dependencia de los juegos de asociación lexical, la resistencia al proceso traslativo resulta ser mayor. Muchos versos son la desesperación de quien intenta traducirlos. Tomemos, por ejemplo, la magnífica línea de la oda de Keats, “*Forlorn! The very word is like a bell!*”, que constituye un logro de sonoridad lingüística a la par que un comentario metapoético, ya que se vuelve sobre sí misma para caracterizar al término *forlorn*. *Forlorn* (desamparado, desolado, acongojado) era un adjetivo que fascinaba a Borges, gran admirador del poder y cualidad sucinta, concisa, del inglés. M. Manent traduce: “¡De olvido! Esa palabra, como campana, dobla...”², donde se pierde la equi-

valencia léxica y la sugerencia nostálgica de los fonemas que alargan el sonido o que resultan de gran riqueza sonora, como en *forlorn y bell*.

Por otra parte, estructuras complicadas de naturaleza metafórica pueden metamorfosearse virtualmente intactas, y es posible conservar la brevedad o la amplitud del verso, la variedad de pausas, las cadencias. Asimismo, lo gnómico (“verdades” generales, aforismos, máximas, proverbios o apotegmas) puede trasladarse con fuerza inusual, siempre que no contenga juegos de palabras. Precisamente debido a que el siglo XVIII era afecto a lo gnómico y valoraba a los poetas clásicos como transmisores de sabiduría moral fue que dejó de considerarlos intraducibles, y gracias a ello la riquísima poesía latina, especialmente, entró en Inglaterra, Francia, España y Alemania. Junto con el aporte de lo moral y ético se equiparó un respeto por la elegancia del texto clásico y la nueva literatura de aquel siglo empezó a imitar los modelos de esa tradición poética. Sin embargo, muchos traductores, temerosos de la reacción religiosa, “domesticaron” algunos textos, eliminando lo que podía llegar a ser considerado pornográfico, obsceno o erótico, dando así versiones expurgadas de poetas como Catulo o Propertio. Esto, además de convalidar el gastado dicho de “*Traduttore, tradittore*”, contra el cual hay todavía quienes luchan, constituye un argumento que refuerza la necesidad de que cada época haga sus propias traducciones, no sólo por los intentos de censura del pasado sino también porque el lenguaje cambia en el tiempo, y se debe adecuar la traducción a esos cambios. Una falacia es suponer que cualquier traducción puede ser definitiva, inclusive en el caso de la traducción literaria, que es la menos efímera de las traducciones. Ni siquiera es definitiva para el mismo traductor, que puede –y éste es nuestro caso– revisar sus propias versiones, y cambiarlas. También es falaz creer que una nueva traducción será superior por el hecho de ser nueva y siga la moda lingüística, y así “eclipsar” a la vieja. Las distintas versiones se enriquecen mutuamente y a su vez enriquecen al lector, permitiendo que las compare entre sí y con el texto de partida y llegue a descubrir nuevas facetas de éste.

Cuanto más cerca del plano popular está el poema, cuando más depende de la relación entre palabra y música, más difícil –y quizá más inútil– será el intento de traducirlo. Por ejemplo, resulta inconcebible que se aspire a hacer traducciones de piezas musicales queriendo ajustarse en forma rigurosa al sentido, pues se perderá por completo el elemento fundamental, que es el entramado entre la palabra y la música. ¿Cómo traducir algo así como “*Cheek to Cheek*”? ¿Mejilla con mejilla? Esto no sólo resulta absurdo, pues no se trata de algo que se diga en español, sino que prosódica y fonológicamente se destruye todo asomo de similitud. Lo mismo sucedería si se quisiera traducir el tango de una manera literal. Por ejemplo, ¿qué hacer con “¿Por qué, si mentís una vez, y mentís otra vez, y volvés a mentir?” “*Why, if you lie once, and lie again, and lie once more?*” traduce el sentido, pero no es idiomático. Y ¿qué sucede si lo cantamos? Cuando se ha hecho alguna transposición de canciones populares de un idioma a otro, se ha dado prioridad a la música, adecuándose las palabras a ella, y dejando de lado toda exactitud semántica. Desde el más acendrado sentimiento de porteñismo, por ejemplo, puede dolerle a algunos la versión estadounidense, cantada por Louis Armstrong, de “Adiós muchachos”: “*When we are dancing and you’re dangerously near me, / I get ideas, I get ideas*”. Sin embargo, se puede cantar.

La misma situación se produce en la poesía popular, y, sin embargo, siempre es posible hacer un intento. Tomemos el *limerick*, por ejemplo, una forma popular irlandesa del siglo XVIII –emparentada con la *nonsense poetry*– que se usa con propósitos cómicos u obscenos. De cinco versos, por lo general riman el 1º con el 2º y el 5º, y el 3º con el 4º. Un ejemplo es el siguiente:

There was a young man from Bengal
Who went to a fancy dress ball.
He said: "Just for fun
I'll dress up as a bun:
He was ate by the dog in the hall.

Traducción literal: Había un joven de Bengala / que fue a un baile de disfraz. / Dijo: "Sólo para divertirme / me vestiré de bollito" (de panecillo). Se lo comió el perro en el vestíbulo.

Indudablemente, se pierde la rima y el ritmo, que son la columna vertebral del *limerick*, además de la comicidad.

Intentamos una versión que sacrificara la equivalencia pero conservara los elementos más importantes de rima y ritmo, así como también el carácter de comicidad y dislate propios del *limerick*, un verso frívolo y de poca monta:

Una vez un señor de Bengala
Fue invitado a una fiesta de gala.
Pensó, como chiste,
Salpicarse de alpiste:
Se lo comió un pajarito en la sala.

134 135

Entronca aquí otra discusión que se ha repetido en el curso de la historia del poema traducido. Hay quienes afirmaron que el poema traducido debe adecuarse al idioma al que se traduce. Con referencia a su propia traducción de Demóstenes, Cicerón sostenía ya que el traductor debe rehacer el texto de partida para ajustarlo a las convenciones y usos del latín. San Jerónimo, el traductor de la Biblia al latín en el siglo IV, describía al texto como un prisionero, y al traductor como un conquistador que podía tratar a su prisionero como se le antojara. Otros han sostenido que es fundamental respetar el poema, sacrificando el idioma de la traducción, pues lo que realmente importa es dar a la literatura nacional ejemplos de otras literaturas, conservando su idiosincrasia poética, su diferencia e individualidad. En 1440, Leonardo Bruni, humanista italiano, recomendaba conservar las características del texto de partida. Al traducir a Cicerón, había que extenderse en grandes períodos, "copiosos y redundantes, con gran variedad y elocuencia, hasta lograr extremados circunloquios"³. Se inscribe en esta tendencia el teólogo alemán Friedrich Schleiermacher, quien en 1813 propuso que, en lugar de llevar la obra al lector y respetar las convenciones del uso del idioma al que se traduce, el traductor debía llevar al lector al texto extranjero. En este sentido, un breve ejemplo muy conocido es el "mar, oscuro como el vino", de Homero. ¿Debe dislocarse la imagen homérica, adecuarla al sentido común, y traducir "el mar, azul como el cielo" o "verde como la esmeralda"? La base de la cuestión es si debe traerse el texto al lector, o llevar el lector al texto. Creemos que cuando se trata de literatura de gran nivel, el sacrificado debe ser el lector, y no la literatura. La traducción de Ezra Pound del poema anglosajón *The Seafarer*, por ejemplo, no se preocupa ni por domesticar el texto ni por dar al lector una idea de su contenido, sino por realzar los recursos del idioma inglés incorporando en él cualidades poéticas desconocidas hasta entonces. El poema traducido obliga al poeta a inventar un lenguaje necesario que se adapte al anglosajón, y abre nuevas posibilidades a poetas futuros, que era lo que buscaba Pound. Lo mismo sucede con gran parte de las canciones isabelinas, que no pierden de vista el modelo latino o italiano, y se interesan por examinar el efecto de la traducción sobre las posibilidades estilísticas del inglés, e igualmente con las traducciones y adaptaciones que hace Chaucer del italiano y del francés. Uno de los grandes logros de la traducción renacentista inglesa es la versión de la Biblia del

rey Jacobo, de 1611, cuya influencia sobre la literatura en idioma inglés es ampliamente reconocida, y que dejó su impronta en poetas como Walt Whitman.

La versión de *The Seafarer* de Pound constituye una gran valoración de la traducción como una transfusión de sangre extranjera a las venas de la literatura nacional. A decir de T.S. Eliot, Pound, *il miglior fabbro*, inventó la poesía china para la literatura moderna al traducirla, y posibilitó la entrada al xenofóbico universo de la poesía angloamericana de poemas de la literatura griega, latina, anglosajona, japonesa, toscana, provenzal. Aquí colocaríamos el concepto de “imitación”, ya introducido por Dryden en su “Prólogo a las *Epístolas* de Ovidio”⁴. En la imitación, dice Dryden, el traductor

se toma la libertad no sólo de variar las palabras y el sentido, sino abandonarlos del todo si así le parece conveniente; y tomando del original tan sólo las indicaciones generales, realiza el trabajo como le parece⁵.

Uno de los mejores ejemplos de imitación que tenemos en inglés –también muy admirada por nuestro Borges– es la versión de Edward Fitzgerald del *Rubaiyat*, de Omar Khayyam, que produce un nuevo poema en inglés. Aquí se plantea todo un debate poscolonialista, en el que no entraremos en esta ocasión, según el cual los idiomas imperialistas colonizan los idiomas inferiores, sojuzgándolos a su antojo.

La traducción de poesía presenta los mismos problemas de toda traducción literaria, aunque más acentuados. Un desconocimiento del texto de partida, de su autor, de su literatura y del momento histórico de la composición llevarán inevitablemente al traductor a cometer errores de equivalencia, pero más importante que el peligro de la inexactitud es el de la incompetencia en el manejo del lenguaje al que se traduce, o una idea imperfecta de sus recursos. Si bien la postura tradicional, para la traducción en general, es que se requiere que “el traductor conozca perfectamente la lengua del autor que traduce y que sea asimismo excelente en la lengua que traduce”⁶, hay quienes ponen en un segundo plano el dominio del idioma del texto de partida, y aceptan que el traductor trabaje con glosas y consultores expertos, denominados *informants* en inglés. Todo esto es discutible, y habrá opiniones en favor y en contra, pero lo mencionamos como un hecho, algo que sucede en la traducción poética, sobre todo con idiomas no demasiado conocidos, e inclusive con el ruso en Estados Unidos. Max Hayward es uno de estos *informants*, y ha colaborado con poetas como Stanley Kunitz y Richard Wilbur⁷.

Existe también la discusión sobre si se debe conservar el elemento de la rima, u optar por verso libre, aun cuando el poema de partida sea rimado. Esta es otra diferencia de opiniones no resuelta. Ezra Pound decía que si se le quita la rima a un buen soneto, se produce un vacío⁸. Ha habido muchos casos de poesía traducida a prosa, como la traducción de *El paraíso perdido*, de Milton, hecha por Dionisio Sanjuán para Espasa-Calpe⁹. Valéry, sin embargo, opinaba que traducir poesía en prosa era como meterla en su ataúd¹⁰. Muchas veces una traducción en verso libre es preferible a una rima mecánica y oprimente. Dryden deplora el tener que

someterse al compás de los versos y la esclavitud de la rima. Ello tiene mucho de bailar sobre las cuerdas flojas con las piernas atadas: el hombre puede evitar la caída si es prudente, pero no se puede esperar gracia en sus movimientos; ahora bien, después de haber dicho lo mejor que se puede conseguir con ello, no queda más que añadir que es una tarea tonta; ningún hombre en sus cabales se expondría al peligro sólo para conseguir el aplauso por haberse librado de romperse el cuello¹¹.

Y Vladimir Nabokov considera que la dicotomía de conservar o no la rima en la traducción de un poema es un dilema entre la rima y la razón¹². Llega a la conclusión de que es imposible traducir *Onegin* con rima y salvarse de hacer el ridículo. En nuestro país, Manuel Mujica Láinez realizó una honrosa versión de los

sonetos de Shakespeare conservando el ritmo y la forma shakespeariana del soneto (tres cuartetos y un dístico), pero suprimiendo la rima¹³.

Es esencial sumar el hecho de que en la traducción del texto poético el traductor deberá poseer sensibilidad poética. Muchos sostienen que hay que ser poeta para traducir poesía. Octavio Paz afirma que el ideal del buen traductor de poesía es un traductor que, además, es poeta¹⁴. Como personalmente me resulta casi imposible definir qué es un poeta, o cuáles son los requisitos para ser poeta, prefiero enumerar ciertas características en el traductor de poesía. Debe poseer sensibilidad poética, es decir, la capacidad de reaccionar emocional y mentalmente ante el estímulo del texto poético, saber reconocer la riqueza de la metáfora y poseer los conocimientos lingüísticos y culturales para evocarla. La traducción lograda de un poema es una comunión de dos espíritus, un hacerse uno, quizás una trasubstanciación. Se produce así el proceso de metempsicosis al que se refiere von Wilamowitz-Moellendorf: “Permanece el alma, pero muda el cuerpo”¹⁵.

La mejor defensa de la traducción poética, creemos, es el hecho de que, a pesar de todas las dificultades que entraña, y de su supuesta imposibilidad, y de la larga prédica de sus detractores, siempre se ha traducido poesía, y se sigue traduciendo. “Se traduce más y más”, afirma Octavio Paz¹⁶. De esta manera se permite el ingreso de textos poéticos a una literatura nacional, y el acceso a ellos de los que no poseen el idioma de procedencia, al mismo tiempo que se abre nuevos caminos para la poesía nacional. Ya decía Victor Hugo en su “Prefacio a la traducción de Shakespeare” (1865): “Traducir a un poeta extranjero significa aumentar la poesía nacional”¹⁷. Es indudable que, gracias al nuevo aporte, se reduce la brecha entre las culturas, se produce una renovación, una revitalización del lenguaje poético y una expansión de las fronteras lingüísticas, como sucedió en el mundo de habla hispana en los últimos cien años con la traducción de poetas como Whitman, T.S. Eliot, Allen Ginsberg, Baudelaire, Mallarmé, Rilke, Blok, Mayakovsky, Montale o Quasimodo, para sólo mencionar a algunos poetas que sacudieron con violencia la poesía en lengua española.

Existe una importante y respetable tradición de traducción de poesía en la Argentina, cuya historia está sin escribirse, pero se hace imprescindible recordar algunos nombres a partir de Bartolomé Mitre, traductor de Dante. Carlos Obligado tradujo a Poe maravillosamente bien. Victoria Ocampo fue, indudablemente, el principal motor de la traducción en general, y de la traducción poética en particular, mediante sus propias traducciones y la promoción, desde la revista *Sur*, de la traducción de textos poéticos desconocidos en nuestro país, de poetas como Eliot y St. John Perse. Jorge Luis Borges es el gran traductor de una selección de poemas de Walt Whitman, además de textos breves de Langston Hughes, Edgar Lee Masters, Carl Sandburg. Adolfo Bioy Casares colaboró con Borges en la traducción de poemas de Hart Crane, E. E. Cummings, Delmore Schwartz, Wallace Stevens, y otros. Lysandro Galtier fue uno de los que más hizo por la traducción en la Argentina. Editor de *La antología del poema traducido* y *La traducción literaria*, en tres volúmenes, para Ediciones Culturales Argentinas, en 1965, tradujo a Apollinaire, St. John Perse y Milosz, a Juan Ramón Jiménez y Alfonso Reyes al francés. Silvina Ocampo tradujo con devoción a Emily Dickinson. Alberto Girri se dedicó toda la vida a una continua labor de traducción poética, traduciendo a poetas como William Carlos Williams, Wallace Stevens, Robert Lowell. En colaboración con Enrique Pezzoni tradujo a Eliot. Con William Shand produjo una extensa antología de poemas estadounidenses traducidos. Horacio Armani tradujo a Eugenio Montale y otros poetas italianos. Elizabeth Azcona Cranwell nos dio a Dylan Thomas, Jorge Santiago Perednik a E.E. Cummings, César Aira a Allen Tate. Y tantos otros:

Leopoldo Lugones, Angel Battistessa, Aldo Pellegrini, Raúl Gustavo Aguirre, Néstor Ibarra, Enrique Revol, Rodolfo Modern, Basilio Uribe, Alfredo Casey, Carlos Viola Soto, Juan Rodolfo Wilcock, Jaime Rest, Patricio Gannon, Esteban Moore, Diana Belessi, Mirta Rosenberg. A todos ellos vaya nuestro recuerdo, reconocimiento y profunda gratitud por haber dedicado tanto esfuerzo a esa labor solitaria, ese acto de amor, que es la traducción poética.

¹ En *Textos clásicos de teoría de la traducción*, ed. Miguel Ángel Vega, Madrid, Cátedra, 1994, p. 89. El traductor del pasaje de Dante es N. G. Ruiz.

² *La poesía inglesa. Románticos y victorianos*. Barcelona. Ediciones Lauro. 1945, p. 177.

³ Id, p. 998. El traductor del texto de Bruni es Antonio Guzmán.

⁴ Nos hemos referido al tema en el artículo “La imitación en la traducción poética” en *Bitácora*, Revista de la Facultad de Lenguas, Universidad Nacional de Córdoba, IV, 7, otoño 2001, p.p. 17-26.

⁵ En Vega, op. cit., p. 151. El ensayo es de 1692, y la traductora del pasaje es Bozena Wislocka.

⁶ E. Dolet. “De cómo traducir bien de una lengua a otra” (1540), en Vega, op. cit., p. 120. Pasaje traducido por Jesús Cantera.

⁷ Ver *The Poet's Other Voice*, ed. Edwin ONG. Amherst. The U of Massachusetts P., 1985, p.p. 117-130.

⁸ En “Cavalcanti”, *The Literary Essays of Ezra Pound*. (1935) reimpresso en parte en *Theories of Translation*, ed. Rainer Schulte & John Biguenet. Chicago & London. U of Chicago P., 1992, p. 86.

⁹ Primera edición Madrid, 1951, con varias reimpresiones.

¹⁰ “Variations sur Le Bucoliques”. Traducido al inglés por Denise Folliot e incluida en Schulte & Biguenet, op. cit., p. 116.

¹¹ Dryden. “Prólogo a las Epístolas de Ovidio”. Vega, op. cit., p.p. 152-153.

¹² “Problems of Translation: *Onegin* in English”, publicado originariamente en 1955 e incluido en Schulte & Vigente, op. cit, p.145.

¹³ *William Shakespeare. Sonetos*, Buenos Aires, Losada, 1964. Se trata de una selección de 49 sonetos.

¹⁴ *Traducción: literatura y literalidad* (1971), Barcelona, Tusquets, 1990, p. 20.

¹⁵ “¿Qué es traducir?”, 1891, Vega, op. cit., p. 278. La traducción de este ensayo pertenece a Ingrid Cáceres.

¹⁶ Paz, op. cit., p. 12.

¹⁷ En Vega, op. cit, p. 263. Traductor del ensayo: Antonio Argüeso.

“Pi(hie)dras sobre”: bitácora de tra-dicción poética

Armando Gnisci - Universidad La Sapienza. Roma

Adriana Crolla - Universidad Nacional del Litoral

A Marta Carlos João Armando Julio Yousef Rita Stevka Luis Martí Adriana 138 139

Carlos Drummond de Andrade:

No meio do Caminho

No meio do caminho tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
tinha uma pedra
no meio do caminho tinha uma pedra.

Nunca me esquecerei desse acontecimento
na vida de minhas retinas tão cansadas
nunca me esquecerei que no meio do caminho
tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
no meio do caminho tinha uma pedra.

Nel mezzo del cammino

Nel mezzo del cammino c'era una pietra
c'era una pietra nel mezzo del cammino
c'era una pietra
nel mezzo del cammino c'era una pietra

Mai dimenticherò questo avvenimento
nella vita delle mie retine stanche
mai dimenticherò che nel mezzo del cammino
c'era una pietra
c'era una pietra nel mezzo del cammino
nel mezzo del cammino c'era una pietra.
(Trad. M. Gomes)

En medio del camino

En medio del camino había una piedra
había una piedra en medio del camino
había una piedra
en medio del camino había una piedra.

Nunca olvidaré este acontecimiento
en la vida de mis cansadas retinas
nunca olvidaré que en medio del camino
había una piedra
había una piedra en medio del camino
en medio del camino había una piedra.
(Trad. A. Crolla)

João Maimona:
Poema para
Carlos Drummond de Andrade

É útil redizer as coisas
As coisas que tu não viste
No caminho das coisas
No meio do teu caminho.

Fechaste os teus dois olhos
Ao bouquet das palavras
Que estava a arder na ponta do caminho
O caminho que espande os teus dois olhos.

Anuviaste a linguagem de teus olhos
Diante da gramática da esperança
Escrita com as manchas de teus pés descalços
Ao percorrer o caminho das coisas.

Fechaste os teus dois olhos
Aos ombros do caminho
E apenas viste uma pedra
No meio do caminho.

No caminho doloroso das coisas.

Poema per
Carlos Drummond de Andrade

È utile ridere le cose
Le cose che non vedesti
Nel cammino delle cose
Nel mezzo del tuo cammino

Chiudesti gli occhi
Al bouquet delle parole
Che bruciava in mezzo al cammino
Il cammino che fa splendere i tuoi due occhi.

Offuscasti il linguaggio dei tuoi occhi
Dinanzi alla grammatica della speranza
Scritta sulle orme dei tuoi piedi scalzi
Percorrendo il cammino delle cose

Chiudesti i tuoi due occhi
Alle spalle del cammino
E vedesti soltanto una pietra
nel mezzo del cammino

Nel cammino doloroso delle cose.
(Trad. M. Gones)

Poema para
Carlos Drummond de Andrade

Es útil renombrar las cosas
las cosas que no viste
en el camino de las cosas
en medio de tu camino

Cerraste tus dos ojos
al bouquet de las palabras
que estaba por arder en el límite del camino
el camino que hace resplandecer tus ojos.

Turbaste el lenguaje de tus ojos
ante la gramática de la esperanza
escrita con las huellas de tus pies descalzos
al recorrer el camino de las cosas

Cerraste tus dos ojos
a los hombros del camino
y viste apenas una piedra
en medio del camino

en el camino doloroso de las cosas.
(Trad. A. Crolla)

Armando Gnisci:
A Carlos e a João (a través de Marta)

Abbiamo dato i nomi alle cose
per poterle Pensare:
avvicinare-allontanare e Dominare;
e Abbiamo pensato le cose
per poterle Nominare:
riconoscere-ordinare e Dominare,
quando eravamo greci.

Quando eravamo greci
una pietra in mezzo al cammino
(che ti strozza la vita e il futuro)
la chiamammo Problema
(*pro-bállein* è gettare innanzi).
Così demmo nome al Vostro avvenire,
da quando eravamo greci.

Potremmo svegliarci insieme
ora che siamo in mezzo al cammino
delle nostre vite, insieme.

140 141

Roma, 8 de mayo de 2001
Puntuación (por Armando Gnisci)

Un día de mayo, Marta Gomes me envió dos poesías lusitanas –la brasileña de Carlos, aparecida en 1928 en la *Revista de Antropofagia* y reeditada en 1930 en la antología *Alguma poesia*, y un poema homenaje de João Maimona, un poeta angoleño nacido en 1955– junto a las traducciones en italiano hechas por ella. Nos intercambiamos con frecuencia regalos, sonrisas y *saudades* por vía electrónica, Marta y yo, no pudiendo encontrarnos sino muy de vez en cuando, pese a que paso cada día delante de su casa.

Se me ocurrió continuar la cadena de transferencias y traducciones y el coloquio sobre el camino y la piedra, interviniendo como europeo meridional y mediterráneo con mi propio problema (yo como europeo me siento en realidad mediterráneo). Por ello escribí después a los amigos poetas de América y África porque tenía una responsabilidad que señalar (y una invitación ítalo-dantesca –*nel mezzo del cammin della nostra vita*), y a la que aquellos poetas se habían expuesto, de tan lejos, y a la cual me exponían. La responsabilidad de haber sido yo –cuando era griego–, a convertirme en su problema (de precolombinos y de africanos): una piedra que interrumpió y desvió su camino.

Escribí mi parte-tres en dos fases (lo sé ahora, lo que es decir después, de todas formas, de que se trataba de dos fases): la primera, la de los versos para que continuaran su encadenamiento, y la segunda, extender un velo de puntos y comas y de derivados –también el paréntesis–. ¿Por qué? No lo sé.

Sólo sé, cuando intento responderme sobre esto, que creo haber moldeado el poemita, dejándolo así: para perderlo [tenuto perdiò] en una red. No logro superarlo y abandonarlo tranquilo, sin saber que está ahí, en su sotana de puntos, comas y paréntesis (¿sotana o Virgen de Nüremberg?)

Quien quiera, ahora (ahora vos, digo) puede sacar los puntos y desarmar las comas, si lo desea. Es más, creo desear que alguno lo haga, visto que yo no puedo. Pero que lo haga por cuenta propia. Yo estoy ya fuera del juego (parece). Del resto, en la primera fase –¿recordás?– no había puntuación ni siquiera en mi canto (ángulo), en mi verso (no en la cara derecha de la hoja, aquella en la que yo escribo y vos leés, sino en la del revés, donde ni vos ni yo leemos, aún cuando estemos juntos [no te preocupés] y permanecemos [sonreí, por favor] como Carlos, João, Armando, vos, que justo ahora estás llegando.

Julio Monteiro Martins trasladó-traspasó al portugués mi texto, agregó el suyo (del 13 de mayo) y propuso entonces el nuevo título a la composición plural (yo la había titulado hasta entonces “Trío”):

Julio a Armando: *“Entonces, primero de todo, la traducción de tu poesía en portugués. Acá está. Pero ya que más de una vez aparecieron las expresiones italianas que, al ser traducidas, exigen dos o tres palabras más en mi lengua de origen, tuve que dividir en dos algunos versos. Sin embargo, creo haber logrado salvar la naturaleza estética del conjunto. Veamos:*

A Carlos e a João

Demos nomes às coisas
para poder Pensá-las,
aproximar-se / afastar-se delas
e Dominá-las,
quando éramos gregos.

Quando éramos gregos
uma pedra no meio do caminho
(que estrangula tua vida
e teu futuro)
a chamamos Problema
(pro-bállein quer dizer = jogar na frente).
Assim denominamos o Vosso amanhã,
desde que éramos gregos.

Podemos despertar juntos
Já que estamos no meio do caminho
das nossas vidas, juntos.
(Trad. de Julio M Martins).

Creo que es una traducción que funciona. Eso espero.*

Ahora escribí un texto con mi estilo característico, casi una parábola que complementa/comenta los otros tres. El texto fue escrito directamente en italiano y te lo estoy enviando sin ninguna corrección, para que lo hagas tú como me has pedido en tu último e-mail. Así resolvemos dos cosas diferentes en una sola movida: agregás mi texto a los otros tres, organizás en un orden nuevo el material para armar un conjunto literario, quizás hacés una pequeña introducción de tres líneas para explicar de qué cosa se trata o quizás reescribís el texto Puntear para actualizarlo y podremos publicarlo en el próximo número de Sagarana/Kúmá en ambas o una de las dos. Pensé un

titulo general simple, bello y misterioso como “Una piedra” de Carlos, João, Armando e Julio. Qué opinás?” Julio

* En la traducción de Julio intervino Marta y Julio aceptó sus variaciones [Para vos ahora ya son invisibles (también para mí)]. Armando

Julio Monteiro Martins: Mientras caminaba

La primera vez que recorrí ese camino —lo confieso— estaba totalmente maravillado: parecía uno de dibujos animados. Liso, largo, recientemente pavimentado, sus rayas separaban las dos partes por tramos como si fueran bastoncitos amarillos en el negro del pavimento, tanto que parecían haberse caído del mismo sol.

142 143

Se extendía recto a lo largo de una llanura y habría continuado así hasta el horizonte si no se hubiese decidido primero subir una pequeña colina cubierta de césped y prados, para desaparecer en la cima: como un niño que se esconde debajo de la mesa sólo para burlarse de los adultos.

No se veía ninguna otra colina detrás y en aquel punto me parecía claro que, pasando el suave obstáculo, el camino continuase rectilíneo hasta el lugar que existe —estoy seguro— al final de cada uno, sabés, algo como la otra punta del arcoiris.

Así, lleno de entusiasmo, tomé mi sombrerito y di los primeros pasos hacia la colina, la que en verdad me había parecido más cercana y baja de lo que era. Pero para lo que me esperaba, la senda podía ser también toda en subida: serviría para robustecer mis piernas.

El camino, pasada la cima, no era sin embargo recto. Terminada la bajada, comenzaba una larga curva hacia la derecha, que dejaba a mis espaldas el sol del poniente. Traté entonces de mirar hacia atrás para ver el recorrido hecho pero no vi otra cosa que la otra cara, la cara sombría, de la misma colina que había apenas superado.

Después de la curva, el camino se hacía más estrecho. El pavimento presentaba grietas, se resquebrajaba en partes, se rompía en otras, como un rostro apergaminado contraído por el asco, y finalmente el alquitrán desaparecía completamente y yo me descubría en un camino de tierra amarilla y seca.

Poco después del alba el sol era ya inclemente. Tres horas más tarde —y ninguno me lo había advertido!— encontré esa bifurcación. ¿Qué camino elegir ahora? Parecían ambos tan similares, y cualquiera podría llevarme donde pensaba ir... Miré las huellas en la arena, las señales de paso de otros seres y, recordando una poesía que había leído de adolescente, tomé aquél menos transitado.

¡Qué error, Virgen mía! ¡Qué equivocación fatal! Porque es justo en ésa, la más vacía, en que estás más solo. No habrá nadie para socorrerte en caso de necesidad. Y necesidades, para qué engañarnos, hay siempre.

¡Lo elegiste solo a este abandono!, me acusaba luego, mientras me arrastraba a duras penas. Si tenés sed, ninguno te trae agua. Si tenés hambre, no podés pedirle al vecino un mendrugo de pan porque no hay vecinos, y basta. Y si, por casualidad, encontrás una piedra en medio del camino, ¿cómo hacés para moverla solo? ¿Cómo? La piedra. Mirála bien? ¿Cómo harás? Solo... ¿Y cómo harás entonces? Decíme. La piedra. ¿Aun cuando pasen los meses y los años y toda tu vida —tonto que no sos otro— cómo harás para moverla?

Pero cuando encuentras una piedra en medio del camino —ésta es una cosa bella aun cuando no haya solución— comprendés inmediatamente que encontraste una piedra. Las cosas cambian entonces para vos. Podrás decirte y a los demás que encontraste una piedra justo en el medio del camino. Y todos asentirán con la cabeza, los ojos bajos,

tristemente cómplices, porque saben bien qué cosa querés decir. Escucharon ya tantas historias... contadas por otros y por ellos mismos en el pasado.

Pero, ¿y si no encontrás ninguna piedra? ¿Qué les dirás?

Y bien, en aquel extraño y desierto camino mío —o mejor, en aquella ala desierta de mi encrucijada— no había ninguna piedra. Y yo proseguí paso a paso. Me parecía lo que tenía que hacer, lo más lógico. ¿Y qué más? Seguí hasta ser, poco a poco, muy lentamente, cubierto por una fina lluvia de arena, que provenía de todas partes y penetraba por todos lados. Un velo que se depositaba ya en el primer prado, en la primera colina, y yo no me había dado cuenta.

Fui tapado por la arena, lo sé bien, como son cubiertas, antes o después, todas las cosas. “Regresen al polvo” escribió alguien.

Porque también la piedra que te frena puede haber sido puesta ahí para salvarte —vos que te creías tan afortunado justo por eso—. Para salvarte. O quizás para ayudarte a justificar caminando, tu invencible condena.

Lucca, 13 de mayo de 2001

Finalmente pedí a Yousef Wakkas que participara. El 18 de mayo me respondió:

Hoy, durante el trayecto en ómnibus, desde allí (¡no nombro jamás la cárcel!) al trabajo, me junté mentalmente con ustedes, amigos del camino. Espero que mi piedra sea más ligera que las otras.

Yousef Wakkas¹: Per il “liberamente umano”:

[La mia pietra] A Carlos a João a Armand

A uno a uno passano,
perpetuano nel cammino,

visioni... visioni...

Dal nulla
Comparvero una sera
Figure esigue
Piegate sotto i neon.
Perpetuano nel cammino
Visioni... visioni...

Le orme sulle sbarre
Incise con la penna
deflettono l'ombra
L'ombra della dolenza.

Perpetuano nel cammino
Visioni... visioni...

E nel sonno mi rivelano:
“Siamo in libera uscita”
che si flettono le ombre
sui lunghi sentieri.

Perpetuano nel cammino
visioni... visioni...
Io vi seguo, vi procedo,
eterna sospensione,
irregolarità di movenza,
e un pizzico di delusione.
Perpetuano nel cammino
visioni... visioni...

(Por un descuido Yousef no había leído el texto de Julio cuando escribió el suyo)

¿Y qué cosa ocurrió? Que Julio tradujo al portugués el texto de Wakkas, haciendo así que esta lengua se convirtiese, no sólo en la iniciadora del coloquio sino también en la conmutadora de las otras, presentes (el italiano) y ausentes.

144 145

Yousef Wakkas: Para o "Livrementemente humano"

Passam um por um,
perpetuam no caminho
visões... visões

Do nada
Apareceram uma noite
Figuras exíguas
Agachadas sob a luz neon.

Perpetuam no caminho
visões... visões

E no sono me revelam:
"Estamos livres",
que se movam as sombras
nas longas trilhas.
Perpetuam no caminho
visões... visões

Perpetuam no caminho
visões... visões

As pegadas defronte às grades
Desenhadas a caneta
distorcem a sombra
A sombra da dor.

Eu vos sigo, vou adiante,
eterna suspensão,
irregularidade de movimentos,
e uma pitada de desilusão.
Perpetuam no caminho
visões... visões

(Trad. de Julio M. Martins)

Rita Marnoto de Coimbra² vino justo a esa hora a retomarlo, una verdadera sorpresa, el 22 de mayo. Habló el más refinado y concordante lenguaje de la escritura plural, conjunto de lenguas y de imágenes, los destinos y las palabras que se habían ya entrecruzado, pero no unido, sin las personas. Así dos mujeres (Marta y Rita) abrieron y cerraron el coloquio traduciendo al inicio y mezclando al final las voces, juntas.

Rita Marnoto:

Abbiamo dato saudades alle cose
per poterle Chiamare
across the sea e De nominare
quando eravamo lusíadi

Quando eravamo lusíadi
le armi e i baroni assinalados
la vita e il futuro
passaram para além da taprobana

Potremmo svegliarci a taprobana
a copacabana
a iriguanjana
ora che siamo insieme

[“*Quando eravamo lusíadi / le armi e i baroni assilanados / la vita e il futuro / passaram para além da tapobrana...* –Rita, traducime esta cuarteta por favor– *Armando, hace referencia a la primera estrofa de “Os Lusíadas” de Camões, “Canto las armas y los famosos* (=assilanados: *señalados*, traducía Silvio Pellegrini, en la vieja edición UTET de 1945 que yo tenía) *caballeros”, en la traducción de Antonio Nervi. Taprobana = Ceilán, la isla del extremo sur de la India “fuimos más allá de la Taprobana”.// Rita, dónde está iriguanjana? Existe en la tierra o dentro de vos? Armando, existe como sonido, por tanto dentro de mí y también afuera de mí, al alcance de todos!*]

Stevka Smitran³, poeta serbia que vive y enseña en Teramo, el 12 de junio me envió por carta postal su pensamiento, que se había sentido y propuesto acompañar al nuestro, en italiano.

Stevka Smitran: Sconosciuti amo i vostri nomi

Siamo avvinti senza conoscerci
senza recitare lo stesso padrenostro
senza date né appuntamenti prefissati
è ora l’attimo esatto del nostro incontro

un’estate che sa di meringa
un’estate d’occidente in processione
nella terra dei fauni dove visse il divino Erode.

La nostra terra sono le parole
attraverso le quali i nostri avi salutano l’avvenire

le nostre parole uscite dalle feritoie
le nostre parole ricavate dalle petraie
le nostre parole levigate dal pudore

per il sangue profumato
per il sangue putrefatto

nel nostro sangue si crogiola la lingua
chi è poeta ovunque sa andare.

Creo que el último verso es el título de cola de esta cadena de encuentros que termina con la traducción en portugués, hecha por Julio, de una poesía escrita en italiano por un poeta serba.

Estimado amigo, he aquí los “Desconocidos...” en portugués: los “desconhecidos” (no confundir con los “desaparecidos”, aunque también ellos en cierto modo “desconhecidos”).

Me provocó gran placer traducir esta poesía. Es cierto, como dice Stevka, que “quien es poeta sabe andar por doquier”. Aún en el laberinto de Babel: pasa estrecho entre las dobles consonantes del italiano, patina divertido en las ‘ão y las ‘ões del portugués, hace pequeños saltos de equilibrio entre las consonantes albanesas: drejtqëndrimin. “En nuestra sangre se acrisola la lengua”, sí, quizás haciendo Ooooooooo! con los glóbulos blancos e IiiiiiiiIII! con los rojos, los bastoncitos, encontrando así en el lenguaje poético la capilaridad justa para hacer pasar el espíritu (la hibridación no es en sí misma una forma de transfusión?).

Veo que, poco a poco, a lo largo de estas piedras, nos hemos alejado de la poesía originaria de Drummond. Pero no hay nada de malo en esto. Es un viaje como cualquier otro. Al final de mi cuento “Un mar tan amplio”, Magellanes dice a su amigo Ruy Faleiro: “es justo alejándome del punto de partida, que podré hacer el giro completo que va desde mí a mí mismo”. Así veo nuestro viaje en estas “pietre”. Y estoy seguro de que a Carlos Drummond de Andrade, discreto circunnavegador de la poesía, como buen minero que era –minero de las “Minas profunda”, de su Itabira, una montaña toda de hierro–, habría estado de acuerdo con el imprevedible recorrido intercultural que emprendió su idea. Después de todo fue él mismo que escribió: “tengo sólo dos manos / y el sentimiento del mundo”.

De tu compinche, Julio.

Stevka Smitran: Desconhecidos, amo os vossos nomes

Estamos unidos sem nos conhecermos
sem recitar o mesmo rosário
sem datas nem encontros marcados
é agora o instante preciso do nosso encontro

um verão com gosto de suspiro
um verão do Ocidente em procissão
na terra dos faunos onde viveu o divino Herodes.

A nossa terra são as palavras
com elas nossos ancestrais saúdam o futuro

as nossas palavras lançadas das seteiras
as nossas palavras extraídas da pedreira
as nossas palavras polidas pela vergonha
do sangue perfumado
do sangue putrefato

no nosso sangue se confunde a língua
quem é poeta onde quer que esteja sabe mover-se.

¿Qué hacemos con este rosario de piedras? Marta lo usa con sus alumnos italianos a los que enseña portugués; estamos buscando a João en Angola o donde esté para mandarle la secuela de piedras; Rita juega conmigo a través de *nostro* Camões (¡que yo no reconocí!). Stevka se ha regocijado. ¿Y yo? Continúo pensando. ¿Y vos? Ciao. *Armando*

Chi è poeta ovunque sa andare (Quien es poeta sabe andar por doquier)

Habíamos terminado y llegó Luis, por internet desde la Argentina. Si el poeta va a todas partes, puede llegar en cualquier momento. A vos, a mí.

El historiador de la Universidad de Rosario fue traducido al italiano por mi alumna andaluza Maria del Mar Enríquez Morales⁴.

Luis César Bou (desde Rosario, Argentina 2002)

“Armando, he pensado en muchas piedras y hasta en canteras.

La piedra como problema, los hombres como únicos animales que tropezamos dos veces (o más) con lo mismo.

La piedra y los pies descalzos (hay un dicho en mi país: Más feo que tropezar descalzo).

La piedra que rompe la monotonía del camino y le da sentido al viaje.

La piedra con la que puedo construir, junto con muchas otras piedras, algo parecido a un refugio.

La piedra que puedo saltar o rodear y seguir de largo sin preocuparme por volver a ver o recordar.

La piedra como arma (gran parte de mi juventud la dediqué a tirarle piedras a la policía), etc. etc.

Pero en mi región no hay piedras. Vivo en el medio de una extensa llanura donde el horizonte es una línea.

Una llanura de humus en la que aunque se cave a muchos metros de profundidad no se encuentran piedras.

Las calles de mi ciudad están empedradas con adoquines traídos de Finlandia por los mismos barcos que se llevaban nuestro cereal y nuestras carnes. Era más barato que traer piedras de los Andes o de las sierras del interior.

Todas las piedras que podemos encontrar en nuestro camino han sido puestas por otros hombres, con distintos objetivos: para cortarnos el paso; para demorarnos; para molestarnos. Pero también para poder seguir a través del barro espeso, frecuente en tiempos de tormenta como los que tenemos ahora. Nuestras piedras no llegaron donde están fortuitamente, todas tienen grabado un nombre y apellido. A veces también traen grabado el itinerario que recorrieron para llegar hasta nosotros. El gran problema es que solemos confundirnos: no siempre hemos podido determinar cuáles son las que hay que remover, cuáles las que hay que dejar de lado, cuáles las que hay que usar para construir un refugio y cuáles son las que pavimentan el camino. Ante la duda, creo que es mejor usar la mayor cantidad posible para disuadir y ablandar cabezas. Al paso que vamos, es la única alternativa para evitar que se transformen en el muro de nuestra cárcel.

Un abrazo. Luis

Y luego, tiempo después, en noviembre de 2002 Martí Sales, un estudiante Erasmus de Barcelona, poeta e inventor de revistas, de retorno a su *alma mater*, me

envió la reelaboración multimedial (tarjetas postales, dibujos, cantos y música, etc.) con su traducción al español (y también en catalán) y la reescritura de esta obra comunitaria. No puedo reproducir aquí, en el soporte papel de esta escritura lineal que tenemos bajo los ojos, el nuevo aporte. En conjunto forman un paquete que llevo conmigo, en mi mochila. Por ahora.

Para saber, ver y disfrutar de la carga deberíamos encontrarnos, por casualidad. O como si lo fuera. Armando

Diciembre de 2002

Y ahora llego yo, Adriana, a tomar el hilo que espera, suelto, al final de esta trama. Para seguir trenzando el collar de “piedras” que me regaló Armando. Y porque el laberinto del juego tomó este trazado:

148 149

Un día de septiembre de 2001, en el congreso anual de ADILLI en Trelew, me reencontré con el profesor y amigo Armando Gnisci.

La fascinación por lo itálico-mediterráneo (mía) y las maravillas Patagónicas (ambos dos) se enriquecieron con su promesa de colaboración para el segundo volumen de *El Hilo...* Me habló allí de esta experiencia de creación colectiva con la promesa de enviármela. Lo que no pudo hacer inmediatamente ya que la memoria de su computadora le había jugado una mala pasada y pensaba haber perdido el texto para siempre.

Sin embargo, esta “piedra-escollo” pudo ser superada y en agosto del 2002 me llegó un mail suyo con la copia: felizmente había *ritrovato el hilo y el texto* (sic). También me pedía que contactara al último de la cadena, el rosarino César Bou del que había perdido dirección y texto. Inmediatamente me puse en campaña para buscarlo pero mis intentos fueron infructuosos. Y otra vez Armando vino en mi auxilio, al reencontrar el original y los datos de este profesor de Historia de Asia y África en la Univ. de Rosario, voluntariamente exiliado en las pampas de Ibarlucea, a 4 km de la ciudad y que reconocer haberse acercado a Armando por el interés común en la temática afroasiática.

El también piensa que “sería interesante seguir haciéndolo rodar hasta convertirlo en una saga más extensa”. Acá vamos.

Bitácora de tra-dicción (por Adriana Crolla)

Mi aporte también tuvo dos fases. En realidad tres.

Una primera que es la traducción al español de los poemas y comentarios. Pero la tarea, por la misma heteroglosia de la composición, tuvo ribetes interesantes. Pues al finalizar, he tomado conciencia de que mis versiones resultan ser un sincretismo de todas las que cada texto poético presenta. Acá están. Que empiecen solas a transitar su camino:

A Armando:

Hemos dado nombres a las cosas
para poder pensarlas:
acercar-alejar y dominar

y hemos pensado las cosas
para poderlas nombrar:
reconocer-ordenar y dominar,
cuando éramos griegos.

Cuando éramos griegos
a una piedra en medio del camino
(que te destruye vida y futuro)
la denominamos problema
(pro-bállein es arrojar adelante).
Así dimos nombre al futuro,
desde que éramos griegos.

Podríamos despertar juntos
Ahora que estamos en medio del camino
de nuestras vidas, juntos.

A Yousef:

Pasan uno a uno
perpetuando en el camino

visiones... visión

De la nada
comparecieron una noche
exiguas figuras
plegadas bajo el neón.
Perpetuando en el camino
visiones... visión...

Las huellas en las barras
talladas con la pluma
deflectan la sombra
la sombra del dolor.
Perpetuando en el camino
visiones... visiones...

Y en el sueño me revelan:
"Estamos en libertad"
que se flexionen las sombras
en los largos senderos.
Perpetuando en el camino
visiones... visión...

A ustedes sigo, las precedo,
eterna suspensión
irregularidad de garbo,
y una pizca de desilusión.
Perpetuando en el camino
visión... visiones...

A Rita:

Dimos “saudades” a las cosas
para poder nombrarlas
across de sea y De nominare
cuando éramos lusíados.

Cuando éramos lusíados
las armas y los barones señalados
la vida y el futuro
fueron más allá de Taprobana

Podríamos despertar en taprobana
en copacabana
en iriguanjana
ahora que estamos juntos.

150 151

A Stevka: *Desconocidos amo sus nombres*

Estamos unidos sin conocernos
sin recitar el mismo padrenuestro
sin darnos cita prefijada
ahora es el instante mismo del encuentro

un verano con sabor a merengue
un verano de occidente en cortejo
en la tierra de los faunos donde vivió el divino Herodes.

Nuestra tierra son las palabras
con que nuestros ancestros saludan el porvenir

nuestras palabras salidas de las fisuras
nuestras palabras extraídas de las canteras
nuestras palabras pulidas por la vergüenza
por la sangre perfumada
por la sangre putrefacta
En nuestra sangre se acrisola la lengua
quien es poeta sabe andar por doquier.

La segunda fase consiste en señalar las puntuaciones teóricas para justificar la dirección que tomó mi itinerario: sabemos, a partir de Steiner y Derrida, que en los paradigmas teóricos sobre la traducción hay un antes y después de Babel, y un antes y después del “después y del *detour* de Babel”.

Que desde Babel, vida y traducción son experiencias indisociables, es una verdad que ya no se discute. Pero también lo es el giro de 180° que los estudios sobre la traducción han tomado en los últimos tiempos en relación con la problemática de los contactos interculturales, la autorreferencia y la hermenéutica del sentido así como la re-visión de aspectos más tradicionales: el papel del traductor en las operaciones de escritura y re-escritura o la compleja relación que se establece entre los textos y sus versiones.

Etimológicamente, traducir, del lat. *traducere*, significa literalmente *trans-portal, hacer pasar o conducir*, “de un lado a otro, a través de, más allá de”. Pero como ya se hiciera notar en numerosos estudios, en todo acto de traducir están implicadas dos acciones transpositivas relacionadas: o que el texto se “transporte” como objeto inerte (lat. *transferre*: trasladar), o sea “conducido” como organismo vivo y mudable (lat. *traducere*).

En la antigüedad clásica Quintiliano y Cicerón utilizaron también el término lat. *vertere, convertere* equiparando la traducción a una acción de retorno cambiante, de metamorfosis. Quintiliano en especial llama a la traducción *conversio* (libro ix, v)⁵. Con-versión que involucra tanto el proceso como el producto, una transformación-versión⁶ en la que se instaura algo nuevo desde algo ya preexistente generando a un tiempo mutabilidad y persistencia.

Me interesa rescatar aquí las dos variantes etimológicas porque entraman, a través de los matices semánticos de las preposiciones que preceden a ambas acciones, la idea de traslado (trans) y de contacto (co-con), movimiento, convergencia y abrazo en compleja interacción.

Tomando como modelo los juegos lingüísticos derrideanos que se basan en las interconexiones pluri-fónico-semánticas de los términos (*differance* sería su ejemplo más notable), se me ocurrió jugar a crear uno nuevo para el nombre de la sección de la revista dedicada a la traducción. Y le agregué tra-dicción, que además del efecto de similitud fónica, aporta la idea de transmisión y permanencia en la tradición. Etimológicamente, *Traditio-onis* (del lat. *trado: trans-do; do: dar*)⁷ implica entrega y donación en la transmisión de un saber. Y la traducción tiene también algo de esto. Todo traductor al aceptar trasladar la “extranjeridad” de un texto a su propia lengua, asume un riesgo enorme porque sabe de antemano de la imposible/posibilidad de su tarea. Y, sin embargo, se entrega a un acto de amor dialógico no sólo con el texto sino también con su propia tradición lingüística y cultural.

El sustantivo dicción (lat. *dictio-onis*) significa tanto el uso y los secretos de la palabra en la conversación como el acto mismo del decir. Si le sumamos el afijo pre- adquiere el sentido predictivo y de futuro del oráculo Delfico. Lo dicho y lo decible, modo, voz y acción, testimonio y testamento en el enigma de la “dicción”.

Y la tra-dicción/dición/ducción en su perpetuo, azaroso y precario transitar hacia siempre nuevas formulaciones.

Walter Benjamin equipara la traducción a la tangente que toca fugaz y efímeramente al círculo en uno de sus puntos. Del mismo modo el original, opina, es tocado por la traducción en un punto infinitamente pequeño de su significado. Según el filósofo, como los fragmentos de un ánfora son parecidos pero no idénticos y testimonian individualmente una ruptura preexistente, cada versión no intenta restituir un significado original sino que capta, en un *acto de amor*, la intención de una totalidad ya inexistente⁸.

Derrida retoma y aporta, a su vez, la imagen del Himen para mostrar la imposibilidad/necesidad de la traducción. *Himen-entre* que equipara al lenguaje, la traducción y a la mujer en tanto inscriben los contornos de una seductora distancia que “*destierra la verdad y produce la idea*”. Negada la instancia de un origen, la traducción es concebida como una puesta en escena que revela sólo trazas, raspaduras, remolinos de atractiva inaccesibilidad en el límite de lo indecible y, sin embargo, posible en la cadena diseminatoria de las polisemias.

Pero este himeneo, o contrato de traducción, como todo acto de amor, lleva en sí una promesa de “seminación”. Toda traducción es una promesa de procreación suspendida, que modifica y vivifica al “original” que lo precede mientras certifica su misma genealogía textual. Detrás de un texto traducido no hay un origen sino

una cadena de textos, citas, reminiscencias, lecturas, interpretaciones. Todo texto remite a otros textos como todo lenguaje se refiere a otros lenguajes. Carmen Vidal afirma: “Más que el significado contenido en el texto traducido, lo que aprendemos en una traducción, asegura Derrida, es que hay lenguaje, que hay una pluralidad de lenguajes que tienen en común precisamente el ser lenguaje”⁹.

Sherry Simon, citado por Vidal, destaca la importancia que tienen las traducciones como operación de intermediación intelectual, estética y lingüística entre culturas, comparándolas con las olas ya que:

no se puede observar una ola sin tener en cuenta los aspectos complejos que concurren a formarla y los otros igualmente complejos que provoca. Estos aspectos varían continuamente, razón por la cual una ola es siempre diferente de otra ola, pero también es cierto que cada ola es igual a otra ola, aunque no sea inmediatamente contigua o sucesiva; en una palabra, hay formas y secuencias que se repiten, aunque estén distribuidas irregularmente en el espacio y en el tiempo... Por lo tanto, para entender cómo es una ola hay que tener en cuenta esas pujas en direcciones opuestas que en cierto modo se contrapesan y en cierto modo se suman y producen una ruptura general de todas las pujas y contrapujas en el habitual propagarse de la espuma¹⁰.

Rescato para este “camino de *multiversas* piedras textuales” la hermosa imagen precedente y le sumo la de la montaña. Olas o montañas, en esta topografía verbal hecha de cimas y hondonadas, de flujos y reflujos y complejas fuerzas magmáticas y tectónicas que pujan entre sí, traducir es difícil pero no imposible. Al decir de Octavio Paz, “el lenguaje se vuelve paisaje y este paisaje a su vez es una invención... Topografía verbal en la que todo se comunica, todo es traducción: las frases son una cadena de montañas y las montañas son los signos, los ideogramas de una civilización”¹¹.

Parafraseando al insigne mexicano, recupero, a los fines del título de este trabajo colectivo, la idea de montaña-piedra y diría que cada obra, cada versión traducida, es una montaña única que limita y al mismo tiempo modela una misma y prolongada orografía. Como la cima del “yermo colle” leopardiano que impide la visión del último horizonte y justamente por ello, acicatea la imaginación para que “naufraque” en el infinito mar de la creación, cada traducción, cada ola-montaña-piedra es un eslabón de un incesante proceso de transmutación creativa, o como lo definió Haroldo de Campos, un ejemplo de *transcreación*¹².

Octavio Paz afirma que “de mismo modo que la literatura es una función especializada del lenguaje, la traducción es una función especializada de la literatura”¹³, y que en la traducción poética en especial, traducción y creación se equiparan, y sólo se despliega un movimiento inverso. Si en el lenguaje los signos constituyen un sistema móvil y hasta intercambiable, en el poema los sentidos son múltiples y cambiantes, no así los signos que son insustituibles. El traductor debe pujar en dirección opuesta para poner de nuevo en movimiento los signos fijos del poema y devolverlos al espacio móvil del lenguaje. En ese sentido, la operación traductiva se asocia a la de la lectura y a la *crítica*: “cada lectura es una traducción y cada crítica, comienza por ser, una *interpretación*”¹⁴. Por ello, como afirmó Valéry, el ideal de la traducción poética consiste en producir con signos diferentes (los de la lengua meta) efectos análogos al texto que lo precede.

Si bien las tres lenguas aquí involucradas son similares por su común origen latino, el lector que nos acompañe *al mezzo di questo cammino* podrá notar los escollos que tuvimos que sortear para transitarlo. Si logramos el ideal valeryriano, queda a nuestro lector juzgarlo. Y por qué no enmendarlo.

La tercera fase, mi piedra homenaje al collar de todos:

“Ahora es el instante mismo del encuentro”

Sólo dientes avivando el mordisco
y muchas cicatrices caminadas
demasiadas piedras circunvaladas
en el oscuro dictum del camino.

Livianamente hermanos del destino,
dióscuros, sombras pálidas, me espantan
las moscas de los hábitos, me aguantan
que siga a flote en tanto remolino.

Si somos olas, porfiados marinos,
en el voraz thalasso de las palabras
buscando tras-andar lo permitido.

Esta “piedra-soneto” que señala el fin de mi camino (o quizás lo continua, ya que prometí a Armando mi autotraducción al italiano) no me pertenece en su totalidad. Es un gesto amoroso y plural en el que quise “acrisolar la lengua” y sumar mi voz a la de notos e ignotos poetas: una metáfora azteca, dos versos (reformulados en mi versión) de dos desconocidos (todavía para mí) poetas santafesinos (sólo conozco los seudónimos con que participaron en un concurso que tuve el honor de evaluar); una cuarteta del poema “Los amigos” de Julio Cortázar y las resonancias de todos los textos y lecturas (originales y versiones/poesía y prosa) que se engarzan como las hiedras a las piedras en este laberinto verbal.

Para finalizar, una lectura abierta del título cuyo original podría haber sido traducido literalmente: *Una piedra*. Pero al que quise enriquecer con un gesto de traducción. Sumar a la piedra la imagen vegetal, proliferante y envolvente de la hiedra, aprovechando también el juego fónico que permiten estas dos palabras en el español y el efecto de correspondencia visual que generan los paréntesis: *Pi(hie)dras*

La hiedra *detour-en-tra* la/s piedra/s que cobija y protege, la hiedra que orada vivificando intersticios. Y que “entremetiéndose” logra captar, en un acto de amor como quiere Benjamín para la traducción, el sentido oculto de la totalidad que la sostiene. Una hiedra-liana enhebrando y diseñando nuevas arquitecturas verbodivales en proliferante expansión. *Pi(hie)dra* palimpsestica como la saga tramada en el poema de De Andrade.

Una ola-hiedra para diseñar el trazo del camino de las piedras.

¹ Escritor sirio que escribe en italiano desde la cárcel de Milán.

² Rita Marnoto enseña literatura italiana en Coimbra, Portugal.

³ *Stevka e' serba e insegna lingua e lett. serbo-croata a Teramo, in Abruzzo; e' traduttrice e poeta*. Stevka es serbia y enseña lengua y literatura serbo-croata en Teramo, Abruzzo, Italia. Es traductora y poeta.

⁴ Para la presente edición hemos preferido el texto original en español.

⁵ *Conversio, onis* (de converto) f. Vuelta, giro, revolución, remolino, movimiento circular y periódico// cambio, mutación, metamorfosis// (medic.) trastorno, desarreglo// Quint. Traducción// Her., Cic (retór.) repetición de unas mismas palabras en un orden inverso// Boeth. Conversión de las proposiciones lógicas. *Converto* cambiar, trastocar, volver al revés, transformar, mudar, convertir// labrar la tierra, arar.// traducir (Blanquez-

Fraile, A. *Diccionario Latino-Español*, Barcelona, Sopena S.A., 1946).

⁶ Derrida, al rechazar la metafísica de la presencia, prefiere llamar “transformación” a la traducción ya que: “*En los límites donde es posible, donde al menos parece posible, la traducción practica la diferencia entre significado y significante. Pero si esta diferencia nunca es pura, tampoco lo es la traducción y la noción de traducción habría que sustituirla por una noción de ‘transformación’: transformación regulada de una lengua a otra, de un texto a otro*”. Derrida: *Posiciones*, Valencia, Pre-Textos, 1977, p. 29. Trad. M. Arranz.

⁷ *Traditio-onis* (de *trado*: trans + do: dar + tio: afijo formador de sustantivo): acción de entregar, de remitir, de transmitir, remisión, entrega, donación// transmisión, enseñanza// relación, relato, enseñanza, doctrina. *Trado*: poner en, hacer pasar a manos de otro, transmitir, remitir, entregar.

⁸ BENJAMIN, W. (1994), “La labor del traductor”, en *Textos clásicos de teoría de la traducción*, Miguel Angel Vega (ed.) Madrid, Cátedra, págs. 285-296. Trad. H.P. Murena.

⁹ VIDAL, MA. DEL C. (1998), *El futuro de la traducción*, Valencia, Textos i Imatges, p. 87.

¹⁰ Cf. Sherry Simon: *Translation, Postcolonialism and cultural studies*, Meta XLII, 2, 1997, p.p. 100-101.

¹¹ PAZ, O.: *Traducción: literatura y literalidad*, Barcelona, Tusquets, 1990, pág. 17.

¹² DE CAMPOS, H.: “De la traducción como transcreación y como crítica” en *Quimera*, N° 9-10, p.p. 30-37.

¹³ PAZ, O., *ibidem*, p. 19.

¹⁴ PAZ, O., *ibidem*, p. 22.

Mundos propios, voces ajenas: la otredad y la identidad en la traducción

Susana Romano Sued

Universidad Nacional de Córdoba

158 159

1. La voz ajena, lenguaje del mundo

El universo de lo otro y ajeno que discurre en la hospitalidad de otra tierra, la de la lengua que recibe por obra de la mirada que arracima y traspone, es el acontecimiento de diáspora que es como nombramos al hecho de la traducción. Como el universo de lo que Borges ha llamado insistentemente el de la reescritura (en alemán *Nachdichtung*), es decir, una de las definiciones que la tradición ha dado para el traducir. Hablamos así de la traducción, no solamente entendida en el sentido restringido de la permutación lingüística de vocablos, sino en el sentido, más complejo, de aduana de modelos, ideas, enunciados, formas retóricas en el debate de los textos y en los usos del vivir.

Que moramos en un mundo de traducciones y que, por lo general, no reparamos en ello, son dos lados de un hecho, dos caras de una realidad. Nuestra vida cotidiana, arrojada al ejercicio de diversas actividades que por cierto incluyen el consumo, se halla atravesada por el fenómeno de la traducción, y no sólo de textos: desde el doblaje televisivo hasta el lenguaje publicitario gráfico o audiovisual, múltiples acontecimientos del diario vivir nos confrontan con la práctica translaticia. Y si hablamos de textos, en la comunidad de trabajo intelectual, en la comunidad de lectores, nos encontramos con los nombres y los textos de todo tipo y clase, que viajan de otras lenguas y otras culturas hasta nuestra lectura, y agregan, en reciprocidades sin simetrías, una estación a los retornos de nuestras escrituras hacia otros suelos. En la mayoría de los casos, ya están transpuestos a nuestra lengua, el castellano. En otros, si es que tenemos la competencia necesaria y suficiente, accedemos a ellos en lengua extranjera, que no es siempre la de origen. Pero citamos, nombramos al autor, nombramos los títulos de las obras, las ideas que soportan sus enunciados, que en muchos casos traducimos para emplearlos en nuestras reflexiones. Nuestro trato con otras lenguas, mediadas o no, es permanente. Sobre todo en la práctica académica, local y continental.

1.1. Voces, lenguas, lo conmensurable

¿Cuán a menudo nos hallamos en esta situación sin que reflexionemos acerca de ella? ¿En qué medida nos constituimos en las instancias de transferencia de un universo lingüístico a otro? ¿Cuáles son los grados de conmensurabilidad entre lenguas, discursos, disciplinas, y cuánto de originario tienen las teorías que sustentamos en nuestras prácticas? ¿Es importante, y en qué grado, la condición de original, de origen, de origina-

lidad? ¿Hasta qué punto están implicadas en estas preguntas la cuestión de la transparencia o la opacidad del lenguaje; su capacidad para representar? ¿Cuán *nacional* es una teoría, una idea? ¿en qué medida es pura y no mezclada? Y en el mundo de la literatura: ¿Hasta qué punto una obra de literatura traducida pasa por vernácula o extranjera? ¿cuánto de “influencias” ajenas tiene una obra “local”?

Estas preguntas componen el ser más íntimo del universo de la traducción. *Y del universo de la cultura*. Todos esos mundos que circulan de un lado a otro de las fronteras –fronteras que delimitan el territorio de nuestra pertenencia– y que, ya sea como calco o como préstamo, hibridan discursos y pensamientos en distintos grados y modalidades y contribuyen, a su vez, a la hechura del laborioso tejido de la memoria histórica de las culturas, de nuestra cultura, de nuestra tradición. *Y también de nuestra identidad*. Un hecho que, sin embargo, de tan obvio resulta invisible, ya sea porque hay un pacto no explícito para que así sea, o porque se desprende de la naturaleza del fenómeno mismo. O de ambas cosas a la vez.

1.2. Identidades y alteridades, la delicada trama

Vale la pena acercarse a esta profusa dimensión de los discursos, e introducir una perspectiva sesgada a los efectos de su comprensión. Es que este modo de tratar con los flujos discursivos, puede asimismo echar luz sobre la consolidación de la tradición, de la memoria y de la historia cultural. Dichas entidades se sustentan a su vez en concepciones de “propio” y de “otro”, de “sujeto”, “identidad” y “diferencia” y se proyectan en el discurrir histórico, desde muy temprano en el pensamiento de Occidente, hasta la contemporaneidad. Y, otra vez, a partir de esa perspectiva, retornamos a la cuestión de la ya mencionada conmensurabilidad, que es un concepto más amplio en el que cabe la traducción.

Los procesos de constitución identitaria presuponen la dialéctica del otro y del uno en el dominio que ampara la subjetividad; no escapan de ello los conjuntos mayores como son las comunidades, las sociedades, las naciones: es práctica universal para el pensamiento, para la creación, recoger ideas, modelos, géneros del conjunto otro de los discursos, e incorporarlos a la circulación cultural del mundo propio. La *imitatio*, la *mimesis*, el mimetismo son procesos inherentes a la hechura del sujeto, y de la comunidad social a la que éste pertenece. Sin embargo, esta necesidad, aparentemente obvia y de sencilla clarificación, sólo puede esclarecerse por la vía de una indagación profunda. Es decir, la necesidad de delimitar la pertenencia y la pertinencia de los mundos propios y ajenos, de establecer los límites identificatorios y sus señas, atribuyendo y reconociendo lo que es de uno y lo que es del otro, con las concomitantes escalas valorativas sobre lo auténtico, lo original, lo único, constituye una dimensión sumamente compleja, objeto constante desde hace largo tiempo en las reflexiones de hombres de la política, educadores, filósofos, sociólogos, antropólogos, historiadores, estéticos, teóricos y críticos de la literatura, entre otros.

1.3. La aduana “invisible” de modelos y discursos críticos

América latina, territorio de los gestores de ideas y teorías, se conoce que no ha sido ni es ajena a las prácticas y a los efectos de la traducción y el traducir. Retrocediendo en el tiempo, y

remontándonos a los albores de los movimientos de emancipación del siglo XIX, los proyectos civilizadores promovidos por los intelectuales políticos del continente se alzan como testimonio evidente, como documento del factor que denominamos *importación/traducción*. La reconstrucción histórica de esos registros, permite, a nuestro entender, ampliar la comprensión de las condiciones de producción intelectual de una crítica nacional y latinoamericana. Los manifiestos, los discursos públicos, los tratados, la profusión de salones de lectura, la factura de las obras literarias y la exploración de los modos de importación y traducción de imaginarios, idearios y programas –que ingresaron desde la Europa no española y desde los Estados Unidos, y que se abrieron paso instalándose como discurso vernáculo, sobre todo en el siglo XIX, el siglo de las emancipaciones–, constituyen un yacimiento de incalculable valor para completar la comprensión de los procesos de conformación de las dinámicas de nuestro acervo cultural.

La perspectiva histórica es lo que proporciona el marco adecuado para reconstruir modalidades, momentos y giros y contragiros de dichos procesos que se remontan al período de consolidación que siguió a Mayo, en el que la crítica literaria nace fuertemente ligada a los pronunciamientos políticos, a los diseños de Nación, Lengua y Cultura (Rosa, 1987: 19-77; Romano-Sued, 2000b: 301-326). En la base de todos los pronunciamientos ha estado siempre presente la preocupación por instituir un conjunto propio, auténtico, autónomo, liberado al máximo de toda dependencia cultural. Se ha dicho más de una vez que adherir a patrones y modelos teóricos provenientes de Europa, como por ejemplo la implantación en el mundo intelectual vernáculo del conjunto de autores asignados al “paradigma” post-estructuralista, es síntoma de dependencia cultural; y en el afán de independencia, que en muchos casos raya en el fundamentalismo, se incurre en la adhesión a otros modelos, a su vez importados, pero que proclaman autonomías. Si entendemos la cultura de una comunidad, de una nación, como resultante de procesos diversos de incorporación de factores de distinta y múltiple procedencia, y que lo que la hace propia es justamente los modos particulares que una comunidad tiene para transitar esos procesos, entonces el combate por la autonomía, la pureza, la originalidad absoluta, deja de tener sentido. Nicolás Rosa dice al respecto:

...Me permito teorizar con respecto a la relación modelos críticos/dependencia y sus formas de traslación, adecuación y traducción, marcando en la complejidad del proceso –tanto diacrónica como sincrónicamente– una serie gradual en la aplicación de los modelos críticos [...] en la que nos incluimos todos puesto que el fenómeno nos engloba [...] No se trata de negar ‘modelos’ si estos son válidos –ni la historia de estos modelos–: se trata del criterio con que los aplicamos. (Rosa, 1987:291-292)¹

Léase lo dicho en el territorio de la conformación de los discursos locales (tan requeridos actualmente en pleno efecto estragante de la globalización).

2. “Centro”(metrópolis) / “Periferia”. Lugares de transferencia

La hechura de un discurso teórico en los países de Latinoamérica –y también en algunos países europeos– es objeto

contemporáneo de debate, sobre todo en lo que respecta a la inscripción de los saberes “literarios-estéticos” en el dominio de los estudios culturales, así como a la fijación de los límites categoriales (epistemológicos) de los mismos. Dicha inscripción está vinculada a los procesos de lo que hemos llamado *transferencias teóricas*. Con esto nos referimos a la configuración de *los cánones teóricos* en la recepción periférica, a sus efectos sobre los sujetos, y a las apropiaciones problemáticas de los conjuntos categoriales que se trasladan desde sus centros de producción (metropolitanos) hacia los puntos de recepción (periféricos).

La dimensión transferencial que pone en juego a la constitución de sujetos e identidades culturales, se articula en el discurso psicoanalítico (Romano Sued, 1999b, 2000a), aunque en el dominio estético-literario esta cuestión ha sido escasamente explorada, a pesar de lo rica que puede ser para el análisis –en los territorios de la periferia– de las epistemologías, de las teorías del conocimiento. Entiéndase, en este caso, la periferia, como las producciones en América del Sur –registro regional que se puede hacer comenzar al sur del Río Grande.

Al trazar genealogías a partir del fenómeno de la importación/traducción, que puede ser abordado asimismo desde las categorías ya “naturalizadas” de aculturación y transculturación, emerge, entonces, la necesidad de interrogarse sobre las mencionadas aduanas discursivas y el ingreso y adecuación de paradigmas, modelos, discursos, con la multiplicación correspondiente originada en los distintos soportes lingüísticos.

Las teorías estéticas –particularmente de la literatura– se conforman en el siglo XX sobre todo a partir de la confluencia de distintos aportes disciplinares, que se ven hoy fuertemente desestabilizados, como se ha dicho, por la presión de los estudios culturales (Cultural Studies). Esta nueva hegemonía discursiva –aunque hoy fuertemente cuestionada, (Gruner, 2002)– podría nombrarse como *cultural turn* [giro cultural], en analogía con el conocido *linguistic turn* [giro lingüístico], que tan fuerte y radicalmente modificó a las ciencias sociales y humanas en la década del '60.

2.1. Tradición y legados en la diáspora. La restitución de la memoria teórica

Justamente, esa desestabilización reclama, aún más intensamente, una reflexión profunda sobre una genealogía de la configuración de los discursos teóricos; es decir que se hace necesaria la habilitación de un espacio de reconstrucción de los fundamentos epistemológicos y gnoseológicos tanto de las categorías fuertes de las disciplinas, como de la determinación de su objeto, que no constituye sino la revisión de lo que podemos llamar *archivos de la memoria teórica*. Con ello podríamos dar cuenta de los factores responsables de asimetrías del sistema de poder simbólico y sus formas de representación vinculadas con la producción y la distribución del saber y sus relaciones con los patrimonios de la tradición cultural. Las nociones de *tradición*, *memoria*, *diáspora*, *importación*, en un contexto cuestionador de las características canónicas imputadas al discurso crítico argentino y también latinoamericano, como *originalidad*, *homogeneidad*, *heterogeneidad*, exigen de la atención a los procesos actuales de transformación radical de hegemonías teórico-críticas.

Llamamos la atención en este punto sobre las maneras en que tiene lugar, al interior de mismo de las culturas predominantemente importadoras como son los países periféricos, la penetración continua de corrientes originadas en modelos de *emisión*, que forman conjunto con *dominación/hegemonización* versus *recepción/servidumbre/resistencia* (Romano-Sued, 2000a: 14). Este conjunto no está ausente en el universo de los centros metropolitanos de producción teórica, pero allí las penetraciones/ importaciones y apropiaciones se dan a otros ritmos y en otros tiempos, debido al fuerte peso de las tradiciones filosóficas, culturales, sociales, literarias, que obturan la permeabilidad de las fronteras materiales y discursivas, por más que se hable de un solo mundo, de Europa unida, etc. (en Francia, por ejemplo, la incorporación al debate académico sobre las teorías alemanas de lo que se conoce como “La escuela de Constanza” y su teoría de la recepción, comandada por Hans Robert Jaus tuvo lugar una década después que sus principios fueran alojados en los programas curriculares universitarios de la Argentina)².

Entre el nacionalismo furioso, purificador de influencias, basado en una construcción identitaria de lo *auténtico original* con peligrosas aristas de fundamentalismo, y la cínica voladura de fronteras en nombre del supuesto *mundo único* que impone salvajemente la globalización mercadofílica, es posible, a nuestro entender, situarse en un discurso y en una práctica constructivos, recreando los legados en los flujos continuos que el permeable tejido cultural recepta, a la vez, de la tradición y la innovación, de lo forastero y lo vernáculo. El territorio en donde se cierne la tradición, y en consecuencia la identidad, es móvil, hay siempre *traducción*, entre los emblemas y los estereotipos. Aquí se puede pensar en términos de huellas y residuos, para cernir un aspecto del tratamiento del pasado, para el tratamiento de y con la tradición.

Como hemos dicho ya, la cuestión es crucial, y su sombra ha aleteado desde siempre sobre las reflexiones acerca de lo auténtico, lo autónomo, lo original. Particularmente, consideramos que se debe volver a pensar acerca de la consistencia de lo *autóctono*, y de la fuerte corriente que arrasó con toda petición identitaria en los últimos veinticinco años. Sobre todo, arrancar este tema de reflexión a los cenáculos de la derecha nacionalista y fundamentalista, para colocarlo en el punto rico de la dialéctica de lo universal y lo particular.

La problemática de lo “autónomo original” debe ser concebida también en relación con la tensión entre las lenguas-literaturas-pensamientos-teorías de partida y las de llegada. Es verdad que toda creación nace precisamente en las fronteras, y que la *originalidad autóctona* puede no ser sino una ilusión de pureza que no sólo es imposible sino que puede llegar a ser peligrosa, y “políticamente correcta” –y desencadenar, *in extremis*, una guerra de “limpieza teórica”– con lo cual nos parece muy interesante discutir los efectos invisibles pero obvios de la penetración hegemónica. De ahí viene la cuestión del “malestar en la teoría”, y de la negociación identitaria, necesariamente fronteriza, diaspórica y mezclada, sobre la que hay que llamar la atención. Es allí, en las fronteras, en donde verdaderamente tiene lugar la apropiación intelectual, como la *antropofagia cultural* promovida desde la fundacional formulación de Mario de Andrade en Brasil, retomada y practicada por Augusto y Haroldo de Campos, como eso que el psicoanálisis y la palabra levinasiana nombran en *la constitución del uno por el otro*, donde siempre hay algo que cae, y que no se deja incluir ni integrar, y que relanza la búsqueda (Romano Sued, 1999, pp. 85-111).

3. Lo invisible de las traducciones. Los invisibles traductores

En lo que concierne al fenómeno y a la práctica más específica del mundo de la traducción literaria, y de la lectura de literatura traducida —al menos en las sociedades letradas (letrado entendido como alfabetizado y escolarizado)—, es la naturalidad del fenómeno mismo, su obviedad, lo que oculta su evidencia. Es un hecho “invisible” que según Venuti (1995) hace invisibles a los traductores, ya que predomina, en el horizonte de lectura y recepción de discursos, la concepción de la transparencia del lenguaje (y por ende su capacidad de representación). Este autor afirma que la actividad del traductor en Occidente se caracteriza por la invisibilidad.

El autor atribuye esa cualidad del traductor a dos fenómenos correlacionados: por una parte, a la actitud del lector, que no tiene conciencia de leer traducciones, y, por otra, al criterio dominante en la producción y valoración de obras traducidas. La inconsciencia del lector sería, en primera instancia, un efecto del uso que el traductor hace del lenguaje, y ello determinaría en parte la condición cultural económica inferior de la traducción. Esta condición, a su vez, contribuiría para que la traducción sea juzgada por un criterio de fluidez que eclipsa el trabajo del traductor: mientras mejor es la traducción, más invisible el traductor, y tanto más visible la personalidad o la intención del autor extranjero o la esencia de su texto. Asimismo, el individualismo del traductor determinaría que el texto haya de ser traducido y leído de forma tal que se reproduzcan las relaciones de producción locales. El individualismo al que se refiere Venuti presupone que el sujeto, en tanto conciencia libre e integral, está en el origen del significado, del saber y de la acción, y trasciende las limitaciones impuestas por la lengua, la biografía y la historia. Sin las restricciones contextuales de producción (autor) y de transformación (traductor), el texto dejaría transparentar al lector la psicología del autor o su esencia³.

En esa misma dirección podemos situar lo que varios años antes señalara el gran teórico checo de la traducción, Jirij Levy (1967), “el pacto ilusionista”; él llamaba así a la creencia, por parte de los lectores, de estar leyendo originales⁴.

3.1. El escritor (traductor) argentino y la tradición

Ya se sabe que cuando Borges adviene a la literatura (y él lo sabía más que nadie) los monumentos literarios españoles ya existían para siempre, como el dorado siglo y sus monumentos. Y este hecho arrojó a Borges a las incesantes preguntas que lo acompañaron en su obra y vida. Frente a esa imponente tradición ¿qué lugar podía habilitarse para fundar una literatura nacional, que no cediera ni a la simplificación folclórica ni a la pose cosmopolita? En esa tesitura se erigieron también las preguntas: ¿Qué lengua nos escribe cuando es una lengua heredada? ¿Qué pensamientos, qué ideas nos habitan que murmuran en el espejo de una lengua madre? ¿Qué rango tiene la tradición? Estos cuestionamientos involucran por cierto la compleja cuestión de la identidad (y en nuestro caso, de lo típicamente argentino).

Y son sabidas también las respuestas que ensayó Borges a estas preguntas, de manera especialmente contundente en su texto “El escritor argentino y la tradición” (Borges, 1989). Allí desplegó la provocadora tesis de que la tradición es un invento discursivo, y que poblar de rasgos típicamente folclóricos o *tradicionales*, o

emplear el idioma gauchesco en las composiciones literarias, no garantiza la argentinidad. Lo que la distingue, y la garantiza, es precisamente su típica propensión a la universalidad, allí donde se extiende más allá de los estereotipos. De lo que se concluye que la condición de lo argentino no proviene de la obligatoriedad de una remisión al pasado, a un supuesto *origen*, encarnado en una figura tipo, un modelo para lo argentino, como podría serlo el gaucho para cierto canon:

Por eso repito que no debemos temer y que debemos pensar que nuestro patrimonio es el universo; ensayar todos los temas, y no podemos concretarnos a lo argentino para ser argentinos: porque o ser argentinos es una fatalidad y en ese caso lo seremos de cualquier modo, o ser argentino es una mera afectación, una máscara (Borges, 1989, I, p. 274)

La universalidad viene del territorio de la mezcla, de la mezcla de textos y de lengua (recordemos aquí a Theodor Adorno cuando denunciaba en su *Teoría Estética* la remisión al origen como garantía del valor de la obra de arte, Adorno, 1984).

También propuso allí Borges que la cultura occidental es materia (prima) disponible para construir con ella discursos y textos, en una infinita posibilidad de reutilización. Es decir que frente al fuerte reclamo ideológico de desextranjerizar la cultura, postuló que “hacer” una cultura argentina, “argentinizarla”, podía pensarse sólo desde la traducción, es decir cernir, capturar lo argentino, *construirlo con las categorías de la traducción*. Con semejante postulación destituye al mismo tiempo la idea de origen, de autor, de obra concluida. Esta postura la encontramos, como se ha dicho, a lo largo de toda su obra. La afirmación moderna de que *nada ha sido escrito aún*, y la clásica de que *todo ya ha sido escrito* forman parte del oxímoron sintetizado y encarnado en Borges, ejemplificado magistralmente en el relato “La biblioteca de Babel” que contiene todos los libros en todas las lenguas: antes de ser un lector, un bibliotecario, un autor copista, un hombre es una página de escritura (Borges, 1989, I: 465-471).

En el fondo, entonces, la literatura es ese territorio flexible que proporciona el lugar de las más inesperadas relaciones y los más paradójales encuentros en todo instante; en definitiva, lo que llamamos *diáspora*⁵. Es el presente perpetuo de la escritura que se corresponde con la posición de Borges con relación al tiempo circular, que a su vez nos remite a su idea de *traducción, original, versiones* como a un continuum.

Borges hizo de la traducción una especie de programa o modo de vida –y literario, que para él era lo mismo– asimilándola a un modelo de lectura y de escritura. Su actividad específica de traductor, entrelazada con la de sus producciones propias, se refleja en la difusión en la Argentina de innumerables autores extranjeros, y de géneros literarios, como el policial y el fantástico, que contribuyeron a ensanchar el horizonte estético y lingüístico de nuestra literatura. En toda su obra encontramos, reiteradamente, numerosos conceptos teóricos, sobre la literatura, la escritura y la traducción. Y éstos se distribuyen profusamente tanto en sus ensayos, como en sus cuentos y en sus poemas. La tesis sostenida en ellos es que las traducciones tienen un estatuto idéntico al de los originales, dado que justamente la condición de original es algo mítico, y por ello todo lo escrito sería traducción, y ningún texto sería definitivo.

En “Las Versiones Homéricas” de 1952, nos dice:

(...)la traducción parece destinada a ilustrar la discusión estética (...) Bertrand Russell define un objeto externo como un sistema circular, irradiante, de impresiones posibles; lo mismo puede aseverarse de un texto, dadas las repercusiones incalculables de lo verbal. Un parcial y precioso documento de las vicisitudes que sufre queda en sus traducciones. Presuponer que toda recombinación de elementos es obligatoriamente inferior a su original, es presuponer que el borrador 9 es obligatoriamente inferior al borrador H, ya que no puede haber sino borradores (...) La superstición de la inferioridad de las traducciones –amonedada en el con-

sabido adagio italiano— procede de una distraída experiencia. No hay un buen texto que no parezca invariable y definitivo si lo practicamos un número suficiente de veces (...) El concepto de *texto definitivo* no corresponde sino a la religión o al cansancio (Borges, 1989, I: 239)

La reiterada posición del sujeto lector y traductor que reescribe las obras en el proceso de constituirse en página y en medium de la escritura entre universos de diferente o de igual procedencia lingüística se ve con prístina claridad en el muchas veces citado relato “Pierre Menard, autor del Quijote” (Borges, 1989, I: 444-450).

Cuando Borges nos propone en ese relato pensar en un escritor francés contemporáneo generando, desde el universo propio de sus pensamientos, algunas páginas que harán la reproducción textual de dos capítulos de Don Quijote, nos entrega una metáfora de la escena de la traducción. Una obra traducida puede ser vista como una obra y su doble, por la duplicación en lenguas que significa. En el relato de Borges lo que se postula, engañosamente, es que hay dos obras que participen de un mismo lenguaje; pero lo que escribe Menard, su “transcripción” del Quijote, está en francés, de modo que la identidad es desde el vamos un imposible (imposible aun transcribiendo en la misma lengua, si consentimos el enunciado de Heráclito). Sin embargo, si fuera posible obtener una réplica perfecta, entonces se disolvería, por innecesaria y superflua, la existencia del original. Nuevamente se crispa toda noción de transparencia del lenguaje, de su aptitud de duplicación del mundo, de representación, cual si hubiera un mítico origen del cual se desprenderían todas las versiones.

Recordemos que la imitación, la *mimesis*, entendida según la *Poética* de Aristóteles (1964) como una actividad constructiva de recreación de las cosas y acciones tal como sucedieron o como *podrían haber sucedido* (lo verosímil), fue durante el Renacimiento —la *imitatio*— uno de los valores estéticos por excelencia, cuyo alcance incluía por cierto a la traducción.

Si no hay origen, si no hay original, si estamos siempre en algún momento del continuum del tiempo y del mundo, que podría pensarse con la figura de la cinta de Moebius, cabe consentir entonces la idea de libro infinito, de escritura siempre recomenzando, de identidades móviles, de traslaciones (uno de los significados de traducción), donde lo estrictamente propio, lo auténtico, lo sería, metafóricamente hablando, por el fugaz instante en que se profiere su enunciado.

Regresemos a algunas de las interrogaciones que hemos formulado en el presente texto. Ensayamos algunas propuestas para pensar la *tradición, la cultura, el mundo de las ideas, la literatura* argentinos: se trataría de pensarlas desde los márgenes, es decir en un punto en que no han de buscarse las “esencias” preexistentes en un supuesto pasado mítico indígena, o gauchesco, un *illo tempore* que hubiera trazado una línea de linaje directo al cual podríamos remitirnos, para refirmar nuestra identidad, y *ponerla a resguardo de lo que viene de afuera*. Sin embargo, la clara vista echada sobre el pasado, un pasado leído y recuperado en su movilidad y riqueza, en su heterogeneidad, abre la dimensión de la tradición a salvo de la condición de *parias americanos* que nos asignara Murena (1954).

4. Algo más que lo imposible: lo improbable

Entonces, ¿dónde situarse en relación con la *copia*, a la importación acrítica? ¿En qué instancia de la dialéctica de lo propio y lo otro colocar la identidad? ¿En qué punto del recorrido acoger en igual proporción lo particular y lo universal? Si como

hemos dicho, con Borges y con Adorno, la universalidad viene del territorio de la mezcla, de la mezcla de textos y de lengua, en consecuencia no se trata de elucidar y extraer lo que quedaría como resto de un despeje de todo lo que viene de afuera, sino de marcar los modos de apropiación que enriquecen los discursos y las miradas propias, tramitando así los legados y con ello la tradición. Son en definitiva operaciones de actualización e integración de la memoria, en este caso de la memoria crítica y teórica.

Al abandonar la demanda de la transparencia, de la literalidad, de la traducción fiel, podemos pensar lo auténtico como una *construcción*, como un momento en el largo diálogo que las obras establecen con las lenguas del mundo. Un diálogo que gracias al *interpres*, el que habla en el medio, gracias al aduanero, deja que las obras del mundo sobrevivan más allá de las fronteras lingüísticas. Y podemos, también, olvidar la amenaza de lo imposible y transitar el camino, más aliviado, de lo probable. Un camino, en fin, desde donde se puede resistir.

166 167

¹ Rosa discute y (contra) refuta aquí a Blas Matamoro en el terreno de la crítica literaria, especialmente de la aplicación de “modelos” para dirimir la condición de un texto borgiano. Nicolás Rosa, *Los Fulgores del Simulacro*, Santa Fe, 1987.

² Una manera, entonces, de reconstruir algunos de los movimientos que por ejemplo las teorías del campo literario registran desde las rutas de importación y recepción en el circuito universitario es recorrer las bibliografías curriculares. La labor intensa de traducción que conlleva indefectiblemente la importación es una marca constante en la circulación de teorías, especialmente en nuestros países periféricos. En particular, las décadas del 50-60-70, 70-80, y 80-90 registran la incorporación de las teorías europeas y anglosajonas: formalistas –en alemán propias de la *werkimmanente Interpretation* [interpretación inmanentista]–, post-estructuralistas, semióticas; discursivas; hermenéuticas; sociológicas; teorías de la cultura, entre otras.

³ Véase asimismo Romano-Sued, *La diáspora de la escritura. Una poética de la traducción poética*, Alfa, Córdoba, 1995, y Jirij Levy, *Die Literarische Uebersetzung*, 1969.

⁴ *Ibidem*

⁵ *Ibidem*

Bibliografía

- ADORNO, T. (1984), *Teoría Estética*, Madrid, Orbis/Hyspamérica, 1948.
BORGES, J.L. (1989) *Obras Completas*. Buenos Aires, Emecé. T. I., 1974.
GRUNER, E. (2002) *El fin de las pequeñas historias*, Buenos Aires, Paidós.
LEVY, J. (1969) *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung*, Frankfurt. Athenäum.
MURENA, H.A. (1954), *El pecado original de América*, Buenos Aires, Sur.

ROMANO SUED, S. (1998), *La Escritura en la Diáspora*, Córdoba, Narvaja Editor.

(1999a) “Traducción de Teorías y Conformación de Identidades discursivas y culturales”, en ETC, 10, Córdoba, p.p. 33-45.

(1999b) “Crítica y Traducción. Babel en la Biblioteca”, en *El discurso crítico en América Latina* de Z. Palermo (ed.), 85-111, Buenos Aires, Corregidor.

(2000a) *La traducción poética*, Córdoba, Nuevo Siglo.

(2000b) “Crítica y Traducción. El sujeto y el otro en la periferia. Políticas y poéticas de traducción en la construcción del discurso crítico en la Argentina”, en *Moderne(n) der Jahrhundertwenden* de Borso, V. y Goldammer, B, (eds.) 301-326, Baden Baden: Nomos Verlagsgesellschaft.

ROSA, N. (1987) *Los fulgores del simulacro*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral.

VENUTI, L. (1995), *The translator's invisibility*, New York, Routledge.

Yourcenar, de traductora a traducida. La versión castellana de *Quoi, l'éternité*¹.

Jean Pierre Castellani

Universidad François Rabelais de Tours. Francia

Extraño oficio, el de traductor: a menudo su nombre figura encubierto en la esquina de una página de presentación editorial del libro, como si se tratara de un elemento subalterno, secundario, aun indecente, beneficiario de un estatus tan vago como esos oscuros sin jerarquía, relegados a fichas técnicas que cierran el discurso fílmico y de las que poco caso hacen casi siempre los espectadores apurados.

168 169

El traductor es parte del dudoso doble cinematográfico, del artesano humilde, de un pariente pobre del prestigioso autor del libro, siempre bajo la espada de la famosa frase asesina “traduttore/ tradittore”, una especie de barquero de balsa a la vez indispensable y molesto, insólitamente ubicado entre el texto original y el lector. Y, sin embargo, desde el comienzo de los tiempos, la necesidad de traducir los libros desde su lengua original a lenguas de recepción se ha hecho imprescindible. Y junto a la de los traductores oficiales, larga es la lista de creadores, novelistas, poetas que, de Baudelaire a Valéry, se entregaron a esta actividad, forzosamente compleja, navegando sin cesar entre texto y lengua, escritura y reescritura, fuente y creación, fidelidad y extrañeza, entre interpretación y restitución.

Por diversas razones, este oficio se ha feminizado bastante y Marguerite Yourcenar se integra a la casta de traductoras célebres o anónimas. Ha traducido muchos autores extranjeros: griegos clásicos o contemporáneos como Constantin Cavafy, estadounidenses con los *negro spirituals*, etc. Su compañera misma, Grace Frick, era traductora y la transpuso al inglés. Su obra ha sido publicada en la mayoría de las lenguas. Esto justifica demorarnos un instante en el problema de la traducción en general, ver qué concepto tenía Yourcenar sobre esta actividad y, finalmente, examinar en qué se ha convertido uno de sus textos póstumos y, por ende, que ella no pudo controlar. Nos referimos a *Quoi l'éternité* en su versión española, con la modesta ambición de hallar un nuevo ángulo de análisis de la escritura de Yourcenar.

Sabemos que en esta polémica se enfrentan, desde hace mucho tiempo, los partidarios de la literalidad, los zahoríes para quienes la traducción debe conservar la huella de la lengua de partida, con una combinación de palabra semejante, y los partidarios de la literariedad en donde deben desaparecer los rastros de esa lengua de origen. Conocemos el célebre texto de Borges, *Pierre Ménard, autor del Quijote*¹, en el que un hombre de letras de principios del siglo XX, que no cree en las novedades, redacta un Don Quijote que se corresponde palabra por palabra con el gran texto de Cervantes. Al comparar las dos versiones, el autor del cuento borgesiano llega a la conclusión de que se trata de dos textos diferentes, a causa de los desvíos en las condiciones históricas entre el Renacimiento y el mundo contemporáneo.

Esto recuerda las conclusiones de uno de los más pertinentes análisis del pro-

blema de la traducción; nos referimos al que hizo Antoine Berman al publicar, en 1987, un texto fundamental titulado, significativamente, *L'épreuve de l'étranger*², planteado con esta provocadora afirmación: “La idea de que un texto puede ser definitivo es signo de la religión o de la fatiga”. Para Berman, el traductor no debe aferrarse a una versión literal palabra por palabra sino a la letra del texto, pues él es a su vez autor; aun si no es el autor, debe restituir la resonancia, la música, el núcleo de lo ya dicho, en un largo proceso que es crítico e interpretativo. Berman sostiene que en el ejercicio de la traducción literaria hay algo de la violencia de un mestizaje. En una palabra, en toda traducción, particularmente si se trata de un texto rico, ambiguo, complicado, debe mostrarse un proceso bastante cercano al que marca, en música, la transposición de una misma partitura por diferentes músicos, con las modificaciones, supresiones y añadiduras que trae aparejadas. En suma, una reescritura externa e interna, un pasar por el tamiz, una reconstrucción pero también una construcción, un ovillo que devanamos –como dice Héctor Bianciotti– y que también volvemos a anudar.

Por diversas razones, Yourcenar está impregnada por el problema de la traducción. En primer lugar, descubre, practica y lee desde muy joven, a través de incesantes viajes y largas estadías en el extranjero, numerosas lenguas muertas y vivas. Sus ojos y su oído se habitúan rápidamente a ese juego de correspondencias, de transferencias complicadas, de decodificaciones necesarias que imponen la comprensión, la lectura y la expresión en una lengua ajena a la suya. Su cultura cosmopolita, su vida errante, su gusto personal la llevan a la extraneidad, ese mestizaje que reclama Berman. Como francesa, escribe siempre en francés, mientras que la mayor parte de su existencia transcurre en un baño lingüístico anglosajón. La necesidad de mantenerse o, como ella dice, de alimentarse, la condujo a traducir textos extranjeros, como a leer muchos de ellos por curiosidad intelectual. Finalmente, el éxito internacional de su obra la llevó a controlar, tanto como se pudiera, las diferentes traducciones.

Recordemos rápidamente algunas afirmaciones suyas, las que mejor revelan lo que pensaba de la traducción en general. El texto más conocido es el comentario bastante largo que confía a Matthieu Galey en *Les yeux ouverts* en el capítulo dedicado a este problema, titulado “El arte de traducir”³. Con motivo de su traducción de *negro spirituals* con *Fleuve profond, sombre rivière* (1964) y de su antología de poemas griegos *La couronne et la lyre* (1979) o *La présentation critique de Constantin Cavafy* (1958) o de la *Présentation critique d'Hortense Flexner* (1969), Yourcenar dice:

Debía hallar una lengua popular que no fuera el limusina, ni el flamenco, ni el normando, ni el provenzal, o el bretón, pero que diera la impresión de haber salido del pueblo de modo inmediato. (...) Algo de la vivacidad de la poesía en estado infantil, eso es lo que debía hallar. Es evidente que en el caso de los negro-spiritual (sic), hay una calidad que nunca se puede dar del todo, y es la fuerza de la voz negra. Escuche *We shall overcome* cantado por negros, y luego intente decir *Triunfaremos*, o algo aproximado (...) Hay que aceptar que el gris sustituye a lo brillante⁴.

O un poco más lejos:

(...) No se puede ignorar que nunca se lo conseguirá perfectamente, que el lector siempre tendrá derecho a hacer reproches, falsos con frecuencia, porque no tiene en cuenta la complejidad del problema, pero justos también, a veces. Por lo menos se habrá servido de nexo entre esos grandes poemas y un nuevo grupo de lectores, y esto es indispensable. Después de todo, los tres cuartos de lo que leemos, (sic) es traducción. Leemos la Biblia en una traducción, los poetas chinos, los poetas japoneses, los poetas hindúes, Shakespeare cuando no se sabe inglés, Goethe cuando no se sabe alemán. Se estaría muy limitado si no se dispusiera de traducciones, pero al mismo tiempo es una grave responsabilidad para el traductor: la obra

de alguien es puesta en mis manos, y siento muy bien que jamás conseguiré dar todo, reflejar todo. Hace un tiempo, le escribía a la correctora de pruebas de mi antología de poetas griegos, que un traductor (en especial cuando traduce en verso) semeja a alguien que hace sus valijas. Está abierta delante de él; pone un objeto, luego se dice que quizá sería más útil otro, entonces saca el objeto y vuelve a ponerlo porque, pensándolo bien, es indispensable. En verdad siempre hay cosas que la traducción no transparenta, mientras que el arte del traductor sería el de no dejar perder nada. Nunca se está realmente satisfecho (...)⁵.

Notemos que, con esa persona que hace una valija, está utilizando una imagen similar a la de Berman que veía en el traductor a un “cruzapalabras”⁶.

Se conoció menos o conocimos hace poco tiempo, gracias a la publicación de una parte de su correspondencia íntima, lo que Yourcenar escribía, en 1962, en Navidad, a la poeta y traductora de varias obras suyas al italiano, Lidia Storoni Mazzolani, en ocasión de la traducción italiana del *Tiro de Gracia* y de *Alexis*:

Después recibí el volumen por intermedio de mis editores franceses y, si es que mi juicio tiene algún valor, estoy completamente de acuerdo con la opinión suya. Spaziani es una traductora muy capacitada (dicen que también es una poeta interesante), pero las relaciones con ella son difíciles. Cartas, envíos de documentos y de libros pedidos por ella sin tener respuesta, además, creo, gran descontento de su parte porque yo ponía objeciones al proyecto de un prefacio escrito por ella que se superponía a los míos. (...) Además, también he tenido serios problemas con una traducción alemana de *Alexis*. La excusa de Maria Luisa Spaziani (quien, como usted imagina, es piamontesa) es que tuvo, según parece, en estos últimos años una vida privada de lo más difícil y mala salud, pero es inquietante estar así, sin contacto con nuestra traductora y sentir, por decirlo de alguna manera, que la obra se nos escapa de las manos⁷.

170 171

Esta carta es significativa en varios sentidos: deja ver la falsa modestia a veces presente en los paratextos de Yourcenar (“si es que mi juicio tiene algún valor”), su habitual impaciencia ante la falta de exactitud de sus interlocutores miembros del mundo editorial (“envíos de documentos y de libros pedidos por ella sin tener respuesta”), una reivindicación perentoria de su derecho exclusivo a comentar sus textos (“su prefacio que se superpone a los míos”), su mal talante para con los editores (desde 1962), su ironía mordaz (“quien, como usted imagina, es piamontesa”) y, finalmente, sus difíciles relaciones con sus traductores.

La autora aprovecha esta precisión para teorizar sobre el arte de la traducción abordando dos problemas importantes: en primer lugar, el de las posibles relaciones entre el autor traducido y su traductor: una vez más, manifiesta esa voluntad de controlar su obra en todas las instancias, desde su creación hasta su publicación y, por supuesto, su traducción, por la inquietud que le produce la idea de ver que su obra se le escapa. Al mismo tiempo, parece desear y temer la colaboración con sus traductores.

Aline Schulman, que hace poco presentó una nueva y excelente versión de *Don Quijote*⁸, reconoce en una entrevista de *Le Monde* que la costumbre de traducir a contemporáneos en vida le dio el hábito de dialogar con escritores extremadamente generosos que le daban una consigna: “Escribe como yo para que el lector reciba, en tu lengua, la misma impresión”⁹. Y agrega: “El respeto que se le debe al texto debe ser compensado por el que se debe al lector”¹⁰. El equilibrio entre ambos es lo que da la buena traducción. La familiaridad con el autor puede, pues, enriquecer la familiaridad con el texto.

Volvamos a la carta que envía Yourcenar a su corresponsal epistolar italiana, carta en la que da, a continuación, una verdadera definición de la traducción ideal que, por supuesto, comparte con Grace Frick:

El ideal del traductor es dar, como usted quiso hacerlo, la impresión de que la obra fue compuesta en la lengua en que se vierte¹¹.

Desde esta época se advierte una desconfianza visceral de Yourcenar frente a ese intruso que es el traductor, el que viene a meterse con su obra, el que en cierto sentido la viola al trasponerla en otra lengua. A diferencia de García Márquez, quien estima que la traducción inglesa de *Cien años de soledad* mejora el texto original, Yourcenar teme que se deforme lo que ha escrito con tanto esmero. Le dice a Matthieu Galey que había apreciado la libertad que le había dado Virginia Woolf en el momento en que la traducía, y a la pregunta “Y en el caso de Virginia Woolf ¿cómo ocurrió?”, responde:

Era un poco [sic] un trabajo alimenticio: tenía treinta años, y ningún dinero en ese momento. El ofrecimiento de una traducción me pareció algo soberbio, aunque las traducciones nunca estén bien pagadas; pero tuve el placer de conocer a la autora¹².

Y a la pregunta “¿Tiene usted la misma indiferencia por las traducciones de sus obras?”, ella responde:

Ah no, de ningún modo. Sigo las cosas hasta el fin, tanto como pueda, pero eso depende evidentemente de la lengua a la que se las traduce. Cuando es al italiano, al español o al inglés, me enloquezco ante la idea del más mínimo error. Cuando es una traducción al japonés o al hebreo, debo confiar¹³.

Veamos ahora rápidamente, a través de un examen de algunas páginas de la versión española de *Quoi? L'éternité*¹⁴, si Yourcenar tenía razón al alimentar tales temores. El texto, que apareció en Francia en la editorial Gallimard en 1988, lo traduce al castellano en 1996 Emma Calatayud, para la editorial Alfaguara, con el título *¿Qué? La Eternidad*¹⁵. Calatayud tradujo los precedentes textos de Yourcenar, con la excepción de *Mémoires d'Hadrien*, vertidas al castellano en 1955 por el gran escritor argentino Julio Cortázar¹⁶.

Aquí no nos proponemos juzgar, por medio de un estudio exhaustivo, el trabajo de Emma Calatayud que respetamos, pues al menos tiene el mérito de existir; por otra parte, no es esa nuestra función, y siempre es más fácil criticar que hacer. Queremos más bien mostrar, a través de algunos ejemplos textuales precisos, cuán delicado es el proceso de restitución de un texto en una lengua, una cultura y una sensibilidad diferentes.

En el presente caso, se trata de un trabajo realizado por un técnico de la traducción en la medida en que Emma Calatayud, por otro lado, no es novelista, es decir responsable de una obra personal. En principio, no está traduciendo un texto que hubiera querido escribir; no hay en ella ninguna frustración de escritor oculto, y si hay una reescritura, debe ser la de Yourcenar, en una lengua ajena, y no la de un creador extranjero en su propia lengua. Debe intentar presentir a Yourcenar y, en su traducción, restituir todo lo que el texto de Yourcenar precisamente daba a entender, lo que llevaba en sí su propia escritura. Y si hay alguna ajenidad, ésta debe ser la del discurso original, no la del discurso traducido.

Vamos a reunir nuestras observaciones desde lo menos importante a lo que puede parecer lo más equívoco e indicaremos la página correspondiente en la edición que hemos adoptado en cada uno de los idiomas (ver notas 15 y 16).

1.

Antes que nada, observemos los errores de puntuación, de tipografía y ortografía: su acumulación deja escapar precisión, ritmo, cadencia presentes en el texto yourcenariano. Esto puede hasta volverlo confuso, cosa que nunca está en el texto de partida, aunque a veces éste pueda parecer complicado, rígido o recargado. Tomemos sólo algunos ejemplos significativos entre decenas de casos flagrantes:

Alteración de la puntuación

-“il avait pris parti pour Dreyfus, sans *d'ailleurs* se pencher de trop sur...” (17) deviene: “*en su momento*, había tomado partido por Dreyfus sin hacer demasiadas indagaciones acerca de...”. Veamos, de paso, además del olvido de la coma, que da mejor ritmo a la frase de Yourcenar en francés, el inútil agregado de “en su momento” y la no traducción de “*d'ailleurs*”, necesario, sin embargo, para el equilibrio lógico de la frase.

-El comienzo del capítulo *Necromantia* está sembrado de aproximaciones. “L'autre à l'ouest, Grand-Gué, *entre le Cap Gris-Nez et Dunkerque. Toutes deux* sont, peut-être littéralement, habitées par des ombres” (37) deviene (39). Véase la supresión de la precisión “entre el Cabo Gris-Nez y Dunkerque”, la de “ambas” [toutes deux] y la de “quizá literalmente” [peut-être littéralement] que son un desvío del texto original bastante grave.

Más lejos, en la misma página la frase “dont les fondations au moins sont mérovingiennes; des bouts de sculpture, des fragments de *gisantes*, attestent que...” (37) da: “cuyos cimientos, [sic] eran merovingios. Trozos de escultura, fragmentos de *estatuas yacentes* atestiguan que...” (39). La coma después del sintagma nominal y antes del verbo no se justifica y “estatuas yacentes” expresa imperfectamente las “*gisantes*” del texto francés.

172 173

Alteración de la tipografía

La frase “ce que démontrent ailleurs les *sadhu* et les Renonçants” (16) se vuelve curiosamente “lo que en otros lugares enseñan los *saddhu* y los *Renonçants*” (16) ¿Por qué poner doble “d” a la palabra *sadhu* y, sobre todo, escribir en itálicas como esa palabra al término “Renonçants”?

El “quasi ignoré sur place” se convierte en un bizarro latinismo, que Yourcenar no quiso: “casi ignorado *in situ*” (170).

Alteración de la ortografía

La repetición literal de la palabra *Scheveningue* (132-133 del texto español) quita todo sentido a la reflexión de Yourcenar sobre la eufonía de esa palabra en francés con relación al *Scheveninguen* neerlandés (123). La frase en español se vuelve hasta absurda.

2.

Versiones al español que pueden parecer débiles de formas verbales, adjetivos, expresiones particularmente intensas, originales, precisas. El número de estas aproximaciones, estos errores a veces más, a veces menos graves, estas inexactitudes terminan volviendo insulsa la escritura de Yourcenar cuando es rica, e imprecisa cuando es de una temible exactitud. Estas elecciones reducen una lengua a menudo inesperada, desnaturalizan el francés sin darle a cambio un castellano de calidad. Los ejemplos de este tipo de lagunas son múltiples. He aquí un muestreo:

-“Président de la société de Bienfaisance, il prend sa tâche très à cœur, mais l'absence complète de charité et de solidarité l'effare” (19) se convierte en: “Es Presidente de la Sociedad de Beneficencia y se toma su tarea muy *en serio*, pero la falta total de caridad y de solidaridad le espantan” (20). Notemos la escasa preci-

sión de la traducción “à cœur”, mal traspuesto por “en serio” (sería preferible “a pecho”) y la ambigua concordancia del verbo “espantar”.

-El título del primer capítulo “Le traintrain des tours” (9) está bien traducido por “El curso rutinario de los días” (9) pero, curiosamente, cuando Yourcenar retoma la misma expresión en la p. 26, el texto español da la versión de “*la rutina diaria*” (27).

-“La naissance ... l’a ... financièrement coupé en deux” (32) en español pierde el “financièrement” que sin embargo es importante, con “el nacimiento... lo ha cortado en dos” (34).

-“ne s’est même pas rendu au chevet de sa progremère” (32) se vuelve un inexacto “ni que *tampoco* fue a ver a su propia madre” (34)

-“La rieuse Gabrielle n’a sans doute jamais donné une pensée à ces femmes” (37) se debilita y deforma con la traducción “La risueña Gabrielle *jamás pensó, sin duda*, en aquellas mujeres” (39). “Sin ninguna duda” sería mejor para el sentido de la frase francesa.

-“et pour qui elle fut une bonne femme” (40) está mal transcripto por “y ella para él, una buena *mujer*” (42). Preferiríamos “esposa”.

-“les fermages sont payés” (42): “los granjeros siguen pagando *sus alquileres*” (45). Más bien elegiríamos “arriendos”.

-“les bonnes Sœurs” (48): “las Buenas Hermanas” (51). Las “Monjitas” o “las hermanitas” andaría mejor.

-“La page d’album tourne encore: il assiste au mariage de Marie” (42): *Vuelvo* otra página del album: Michel *asiste* a la boda de Marie (51). Aparte ese bizarro “vuelvo”, adoptaríamos más bien “acude a” o “presencia”.

-“il se dit que ce Paul austère et silencieux aime peut-être Marie plus encore qu’il n’en est aimé” (49): “se dice que aquel Paul tan austero y silencioso tal vez ame a Marie *quizá* más de lo que ella le ama” (52). Evidentemente hay un “quizá” de más que entorpece la frase.

-Es muy lamentable una serie de aproximaciones: “ramené” (12) se traduce por “llevaron”, “deux successifs veuvages” (12) por “la pérdida de sus dos mujeres” (12), “regorge de domestiques” (12) por “*abundan* en criados” (12), “on tient assez à eux” (12) por “se interesan por” (12), “cette bonne pâte de curé” (13) por “este cura de buena pasta” (13), “trois ou quatre sermons qu’il a potassés au séminaire” (13) por “dos (?) o tres sermones *empollados* en el seminario” (13), “Michel se rend bien compte” (14) por “Michel *advertierte*” (15) “qu’il s’exagère” (15) por “que *exagera*” (15), “le ramener” (15) por “llevarlo” (15), “moines en civil” (18) por “*frailes vestidos de paisano*” (19), “nigaud” (19) por “tonto” (19) “i, offre des cigares” (20) por “distribuye” (21), “ses rondeurs” (21-22) por “curvas” (23), “l’aboyeur de la belle Madame M...” (22) por “el ladrador al servicio de la bella Madame M...” (23), “la complète chasteté ferait soupçonner les hommes d’impuissance” (22) por “la completa castidad resultaría sospechosa: acusarían a los hombres de impotencia” (23), “n’a pas sans doute à se livrer à tant de travaux d’accès” (24) por “no necesitará, probablemente, *vencer tantos impedimentos para lograr su propósito*” (25); “offre avec empressement” (24) por “se ofrece *con premura*” (26), “au peu de romanesque mis dans e traintrain des tours par les pasadse avec des femmes” (26) por “al poco *romanticismo con que se aderezan la rutina diaria las aventuras* con mujeres” (27), “engouement” por “afición” (32), “et se flatte en dix ans...” (32) por “*se alaba* en diez años” (34), “maussade” (32) por “huraño” (34), “la douairière” (32) por “abuela” (34), “elle n’a jamais été en puissance de mari” (38) por “*nunca estuvo en poder de marido*” (40), “l’enfant, une petite fille, a été mise en nourrice dans un village éloigné” (40) por “*que habían trasladado a la niña a un pueblo lejano*” (42), “un coin d’amertume” (42) por “un

resquicio de amargura” (44), “hargne”(48) por “*hosquedad*” (50), “effleuré” (48) por “*haberse visto afectado*” (51), “morose” (48) por “*taciturno*” (51), “souci d’économie” (51) por “preocupación por la *economía*” (53), “la toilette de bal décolletée” (53) por “*un vestido de baile escotado*” (56), “ce costume à Paris est devenu un negligé à la mode” (53) por “ese traje en Paris, *se ha puesto de moda como bata de casa*” (56), “le feu bruit dans la cheminée” (58) por “el fuego *zumba* en la chimenea” (61), “la petite pendule Louis XVI grignote le temps” (58) por “el reloj de pared Luis XVI *va tragándose el tiempo*” (61), “leur ouvrir en pantoufles et peignoir à fleurs” (63) por “a abrirlas *con zapatillas y bata de flores*” (66), “fille abâtardie” (63) por “hija *bastarda*” (67), “il se déroule surtout dans les pays” (96) por “*la solían dar, sobre todo, por los países*” (102), “une faiseuse d’anges de petite ville” (109) por “una mujer *que practicaba abortos en la pequeña ciudad*” (116), “demoiselle d’honneurs” (113) por “*señorita de honor*” (113), “écœurée par l’odeur” (115) por “*asqueada por el olor*” (122), “des poignées de main fracassantes” (117) por “*estrechan manos con muchos aspavientos*” (125).

174 175

3.

Interpretaciones erróneas y contrasentidos cuestionan gravemente el sentido del texto y perturban la lectura.

-“la folie de Sacy” se convierte en un impropio “la *locura* de Sacy” (48), cuando convendría más “*casa de recreo o de campo*”.

-Cuando Yourcenar escribe: “après avoir *envié* à deux femmes un tel futur gendre” (93) la traducción española es: “Después de *haberles enviado* a las dos mujeres un yerno y un prometido como aquél” (98). Entre “envier” [envidiar, desear] y “envoyer” [enviar], la diferencia no es poca, en especial respecto de un yerno, traducido por otra parte de curiosa manera por “yerno y prometido”.

-El “leur rencontre fournit à leurs vies un sens” (102) se vuelve un “el haberse encontrado *procura* a la vida de ambos un sentido” (108), lo cual es un galicismo (en buen castellano, preferiríamos “proporciona”).

-La traducción modifica sensiblemente el “Egon la quitte à grands pas pour s’emparer du plus beau bélier...” (104), que da “Egon la deja *un momento y se acerca, con paso largo, a apoderarse del carnero más hermoso...*” (110).

-El “du fait qu’une panne de moteur qui les a retenus jusqu’au petit jour, à Veere; qui devient pour eux...” (137) es traducido erróneamente por “y debido a una avería del motor que los retuvo hasta que se hizo de día, *la llevó a Veere, que se convierte para ellos...*” (145).

-La frase “supplémentée par les travestis”, un empleo por cierto bastante curioso en francés, se cambia por “*suplantada por los travestis*” (147) que no es lo mismo. “Supplémenter” quiere decir “agregar”, y no “reemplazar”.

-“les corridors du Labyrinthe se recourent...” (159) se convierte en “los pasillos del Laberinto *se recortan*” (170), cuando estaríamos más bien esperando un “*coinciden*”.

4.

Estas pocas perlas observadas tocan a referencias por cierto menores es en el conjunto del relato, pero, sin embargo, también le hacen perder aspectos fundamentales de la escritura yourcenariana: la mordaz ironía, referencias históricas, sociales, culturales que no sólo desaparecen, sino que son anuladas, descalificadas y hasta retiradas del texto. Son particularmente significativos cuatro ejemplos, entre otros:

-La traducción de la frase “Quand vint le temps où les couvents menacés par le radicalisme du petit père Combes se replièrent sur l'étranger” (16), por “Cuando llegó la época en que los conventos, amenazados por el radicalismo del *padre mínimo* Combes, se replegaron hacia el extranjero” (16) prueba un total desconocimiento de lo que representa la expresión francesa “le petit père Combes”. En efecto, los mínimos son religiosos de una orden fundada en 1440 por San Francisco de Paula y no se corresponden en absoluto a la noción de “petit” que, en francés, está pegado al político Émile Combes (1835-1921), doctor en teología que abandonó el estado eclesiástico al que apuntaba para hacer estudios de medicina y sumergirse luego en la política¹⁷. Ligado al radicalismo, Presidente del Senado, Ministro de Instrucción Pública y Presidente del Consejo, Combes se caracterizó por una política favorable a la ley de separación de Iglesia y Estado, que provocó tensiones y hasta una ruptura con la Santa Sede, en julio de 1904. Lo jugoso es ver asociados, por una traducción literalmente inaceptable, a este eminente representante del anticlericalismo con religiosos de una orden muy respetada. Toda la mordaz ironía de la referencia al “petit Père Combes”, usada todavía en la lengua francesa actual, se pierde y hasta se desnaturaliza. Por otro lado, sabemos que el uso del calificativo “petit père”, surgido del de “Padre”, es corriente en un sentido que puede ser irónico, afectuoso o peyorativo, con el Padre castigador –cuyo valor amenazante es el mismo del “hombre de la bolsa”–, la trompada del tío Paco¹⁸, el Padre de la victoria, el tío del pueblo [“le petit père du peuple” (remitimos a la nota 19)]. Esta expresión es muy compleja para la transferencia a otra lengua]. Desde las novelas rusas del siglo XIX hasta hoy, en esta determinación existe una malicia, un escarnio y una suerte de cuestionamiento, muy alejados de la noción de “Padre mínimo”.

-Con respecto a la cultura de las familias de los castillos del norte de Francia Yourcenar escribe: “Ce monde ne lit, s'il est vraiment sérieux, que *La Croix*, s'il est un peu lancé, que *Le Figaro*. Gyp, pourtant, est aussi très demandée” (21). La versión española propone: “Esta sociedad no lee, si es verdaderamente seria, más que *La Croix*, y cuando es algo más lanzada, *Le Figaro*. Gyp, no obstante, también es muy *solicitado*” (22). Las itálicas adoptadas para la traducción de Gyp dejan pensar que se trata de un periódico, en el mismo sentido que *La Croix* y *Le Figaro* antes citados. Esto lo confirma el masculino elegido para la concordancia del participio pasado “solicitado”. Pero no se trata en absoluto de una referencia a un diario, conservador en los dos casos, sino más bien de Gyp, una periodista mujer de renombre, anticonformista, conocida por sus tomas de posición feministas, más bien opuestas a las más tradicionalistas de los dos diarios citados, lo que justifica el adversativo “no obstante”. Para decir verdad, la frase pierde todo sentido en la versión española como consecuencia de un mal conocimiento en cuanto a la realidad francesa de la época. Una revisión de la traducción por una Yourcenar en vida habría evitado ese tipo de errores estúpidos.

-Al final del mismo capítulo, Yourcenar escribe con respecto a Michel: “A la fin de sa vie, trop appauvri pour s'offrir la Rolls ou la Buick de son choix, il se rabat sans tristesse sur une victoria de louage...” (33). La versión española que sigue: “Al final de su vida, cuando ya era demasiado pobre para permitirse la compra del Rolls y del Buick que le hubiera gustado, se conforma sin entristecerse *con un Victoria* de alquiler” (35), comete el contrasentido de poner al mismo nivel la victoria, sin mayúscula, que es una suerte del antiguo “coche de plaza”, tirado por caballos, en este caso antiguo, de estilo victoriano, y una Victoria con mayúscula, asimilada pues a los dos automóviles de lujo citados precedentemente.

-Finalmente, para mantenernos sólo en algunos ejemplos, en los límites de este trabajo encontramos otro grave error de traducción, debido al mal conocimiento

de las realidades francesas. En efecto, cuando se refiere al Baron, Yourcenar escribe: “Le baron garde au cœur un coin d’amertume qu’il ne soit pas, comme on l’avait rêvé, entré dans la marine de guerre, mais ses examens ratés au Borda sont depuis longtemps de l’histoire ancienne” (42). La versión española dice: “El Barón conserva en su corazón un resquicio de amargura por no haber visto a su hijo ingresar en la marina de guerra, pero ya hace mucho que éste fue suspendido en sus exámenes al *Borda*” (44). Lo que deja entender esta traducción es que el Borda es un tipo de examen, mientras que en realidad se trata del fracaso en exámenes para entrar al barco escuela, el Borda. Este era el sueño del marino, como también el de numerosos otros jóvenes de la época. También en este caso el texto español pierde toda coherencia.

Yourcenar nunca es ambigua, imprecisa o neutral; menos aún en este texto que fue el último que escribió y que, por otra parte, no terminó. Por su mismo material de fijar la mirada directamente hacia sí misma, sin máscara, merecería una atención, un respeto, una invención aún más fuerte quizá que los textos precedentes. Cierta debilidad en la traducción de los calificativos, una ausencia de trabajo de reescritura en la transferencia de las expresiones intensas, esas inesperadas fulguraciones que atraviesan el aparente equilibrio del texto de Yourcenar y la decodificación de algunas alusiones culturales hacen que si la reescritura externa es a menudo exacta, la reescritura interna es más difícil de aprehender.

Quizá es el límite de este tipo de traducciones que quieren ser ajustadamente fieles y que, en definitiva, ni son exactas ni son inventivas. El texto flota entre dos ajenidades, una que se ha perdido y otra que no es voluntaria.

En estos casos perdemos la singularidad del texto de partida, que es un trabajo de escritura sistemática, y llegamos a una suerte de chapucería, a un texto que quiso dar en el blanco pero que se quedó sin alma y sin sabor. Pasamos de una lengua rebelde a un conjunto carente de brillo que no logra restituir la música interna de la obra traducida. No tenemos ese trabajo a cuatro manos que está en la base de todas las buenas traducciones, sino una especie de calco, a menudo fiel, por cierto, pero en que perdemos los matices, esa aura dejada, alrededor de las palabras, por las huellas de un trabajo de propia elaboración.

¹ BORGES, J. L. (1958), *Ficciones*, 2ª edición, Buenos Aires, Emecé Editores [el autor cita *Fictions*, Paris, Gallimard, Folio, N° 614, 1957, págs. 41-52. Curiosamente, no hace constar el nombre de un importante traductor...].

² BERMAN, A. (1987), *L'épreuve de l'étranger*, Paris, Gallimard. Col. “Ensayos” [La traducción del título tiene sus dificultades, pues la palabra *épreuves* significa no sólo pruebas sino dificultades a superar y hasta sufrimientos. Digamos que está relacionada con la iniciación. El estudio también fue publicado en Montreal, por la editorial XYZ].

³ YOURCENAR, M. (1980), *Les Yeux ouverts*. Entretiens avec M. Galey. Paris. Le Centurion, págs. 204-207 [Dos años después se publicó una traducción de Elena Berni en la colección *Testimonios y Reportajes* de Emecé].

- ⁴ *Ibid.*, p. 204 [en la versión castellana mencionada, p. 176]
- ⁵ *Ibid.*, p.p. 204-205 [en la versión castellana mencionada, p.p. 176-177]
- ⁶ [“passeur de mots”. La interpretación de esta última imagen retoma la de un barquero que transporta cosas o personas de una a otra orilla y aun la de aquellos que violan la legalidad entre fronteras, haciendo pasar igualmente cosas o personas. V. la primera página de este trabajo].
- ⁷ YOURCENAR, M. *Lettres à ses amis et à quelques autres*, Paris, Gallimard, 1995, pág. 169 [Hay versión castellana, pero acá la traducción es nuestra]
- ⁸ *L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche*, de Miguel de Cervantes, traducido del español por Aline Schulman, 1998, Paris, Seuil.
- ⁹ SCHULMAN, A., *Le Monde*. “Le Monde des Livres”, 10-10-97, p. II.
- ¹⁰ *Ibid.*, p. II.
- ¹¹ *Lettres à ses amis et à quelques autres*, *op. cit.*, pág. 169.
- ¹² YOURCENAR, M., *Les Yeux ouverts*, *op. cit.*, p. 207 [versión en castellano mencionada, pág. 179].
- ¹³ *Ibid.*
- ¹⁴ YOURCENAR, M. (1988), *Quoi? L'Éternité*, Paris, Gallimard. Las referencias que siguen a esta edición están entre paréntesis en nuestro texto.
- ¹⁵ YOURCENAR, M. (1996), *¿Qué? La Eternidad*. Madrid. Alfaguara Bolsillo. Toda referencia a esta traducción se incorporará a nuestro texto entre paréntesis.
- ¹⁶ YOURCENAR, M. (1955), *Memorias de Adriano*. Trad. de Julio Cortázar. Buenos Aires, Sudamericana. Una edición más reciente fue publicada igualmente en España: (1982) *Memorias de Adriano*, Madrid, Narrativa / Edhasa.
- ¹⁷ El problema proviene también del *Diccionario Larousse Francés-Español*, donde figura dicha ignorancia respecto de los “padres mínimos” para traducir esta expresión.
- ¹⁸ “Le coup du père François”: la traducción al castellano español exige en numerosos casos esa transferencia de “parentesco”. Recordemos el título balzaciano imposible de traducir en su riqueza, el *Père Goriot* conocido como *Papá Goriot* y que en realidad habría que traducir en España como *El tío Goriot*.

* Traducción a cargo de la Dra. Blanca Escudero de Arancibia.

Presentación

Adriana Crolla

“Un libro se escribe antes de escribirlo. La memoria lo genera en la trastienda”

180 181

G. Gambaro. Julio de 2002

Presentar a Griselda Gambaro, una de las más lúcidas escritoras de la Argentina actual, y a mi entender, la voz dramática más prolífica, vibrante y sostenida que se ha dado en el teatro, es quizás un atrevimiento. Para un lector neófito baste decir que desde 1963 ha publicado más de 10 libros de relatos y novelas y su vasta obra dramática ha sido estrenada en los más prestigiosos escenarios de su país, Latinoamérica y Europa, y traducida a numerosos idiomas.

De su narrativa destacamos: *Ganarse la muerte* (1976) (obra que le ganó la censura de la dictadura militar en 1977 y determinó el exilio con su familia en España hasta el regreso de la democracia en Argentina); *Dios no nos quiere contentos* (publicada en España en 1979. Una versión argentina, según nos comentó la autora, está en vías de publicación) y *El mar que nos trajo* (2001). Otras producciones: *Después del día de fiesta* (1994); *Lo mejor que se tiene* (1998); *Escritos inocentes* (1999) y *Lo impenetrable* (2000)

La madurez y dominio del oficio literario, y en particular de una personalísima y contundente voz dramática, se evidencia desde el primer momento en que hace pública sus creaciones: de 1963 datan los relatos *Madrigal en ciudad* y la pieza dramática *Las paredes*. El tema del poder en todas sus variantes, el dolor, la marginación (sin omitir la del género) y una clave de lectura política cifrada tras las máscaras signícas del arte, la presentan como una figura original y señera. Laura Yussem, responsable de la puesta en escena de casi todo su teatro desde el estreno de *La malasangre* (1982), reconoce en Gambaro un “referente” por su claridad política, la ética de su discurso y la despiadada belleza de su obra.

De su incesante producción dramática (que ya se integra en más de siete compilaciones) mencionamos algunas que complementan la inicial producción de los '60: *El desatino*; *Los siameses*, *El campo*. En los '80 y acompañando al ciclo de Teatro Abierto: *Del sol naciente*; *Antígona furiosa*; *Real envidia* y *Decir sí*. Su última creación: *Lo que va dictando el sueño* (2001).

Dos obras, más que otras, anclan fuertemente en el imaginario cultural y vital de su progenie italiana: la ópera *La casa sin sosiego* (1992) y la novela que sirve de tema al texto cuya colaboración nos enviara. La lectura del mismo nos impulsó a proponerle una serie de preguntas cuya respuesta sirviera de autopresentación e iluminara algunas ideas que enriquecerían esta incursión en la trastienda de su escritura. Pero compromisos impostergables se lo impidieron y quizás, también, la necesidad de no simplificar o glosar lo ya tan magistralmente expresado en su libro.

Para cumplir entonces con los insalvables requerimientos del género editorial

(y contando con la generosa anuencia de la autora) superamos los condicionamientos, y escribimos estas líneas de presentación. La intención: hablar de la “trastienda” de la publicación de este metatexto de su novela *“El mar que nos trajo”*¹.

La sección que hoy se inaugura en la revista, “Memorias de la trastienda (escritores por escritores)”, le rinde un doble homenaje: en el nombre, porque las palabras que le escuchamos a Griselda Gambaro durante el Seminario organizado por la Fundación Mempo Giardinelli en julio del 2002, para hablar de la “cocina” de esta novela, sintetizan el sentido de autoreferencialidad escrituraria que queremos darle a la misma.

Y porque tanto la novela como el texto que incluimos es un mar complejo que nos “trae” el flujo-reflujo de una corriente verbal dual y plural, definidamente enmarcada en la mirada comparatista.

Palabras (el comentario) sobre la “memoria de la palabra” (las vicisitudes de la escritura) que habla de otras palabras (la novela) que da cuenta de otras palabras (las de la realidad) que a su vez emergen de las profundidades de ese diálogo nunca interrumpido por Gambaro con su filiación itálica. Quizás, y a pesar de su fatal argentinidad, el grupo de pertenencia que más hondamente la contiene.

Una doble dimensión extranjera se anuda en este océano que une y separa la palabra ficcional y metaficcional de su escritura. El doloroso *descubrimiento de separación que operó el mar en la vida de los inmigrantes*. Y el largo periplo de la memoria haciéndose escritura y de una escritora, en plena posesión del oficio, que entiende la necesidad estética y vital de no agobiar con una lengua y un lenguaje que quizás nunca entendieron, a esos seres borrosos que pirandellianamente la “leen” y le marcan el trazo de su alteridad.

Texto “leído” por las propias voces que lo pueblan y que aportan la enseñanza inexpresada de la tradición. Ancestros que señalaron el camino para revelar el tono, el ritmo y el estilo con que la memoria atesora vivencias que lentamente van convocando la palabra que devendrá escritura de la memoria y escritura de la escritura.

Y lectura de los lectores, que como un reflujo, le trajo la seguridad de haber encontrado el tono justo para esas voces que lo solicitaban desde el pasado, y para millares de lectores reales, tan extraños y cercanos como los ficcionales. La mirada ajena, entonces, necesaria para su veridicción:

“El mar que nos trajo (contó Gambaro durante el Seminario) es el libro que más satisfacciones me dio porque gané un público que no tenía. El de los vecinos del barrio que me conocían por los diarios y no por lo que escribo”. Y de tantos otros que pudieron leer *“su historia en mi historia”*.

Y más adelante afirma: *“La literatura es un doble juego de caos-orden; caos-equilibrio y en la disparidad de fuerzas que se entabla entre el poder del mundo y la escritura, ésta es tan inerte que parece no corresponder con la realidad”*. Y, sin embargo, agrega: *“Creo en la utilidad de la literatura y creo en el arte que debe resistir. Si volvemos siempre a sus fuentes es por la virtud sanadora que trae consigo”*.

Una idea de la escritura-lectura que comunica y que sana, o al menos colabora en la dura resistencia del vivir. Recordó la autora, con visible emoción, que poco tiempo después de publicada esta novela sobre el mar y la memoria, recibió un llamado de otra escritora argentina que no conocía, quien le confesó que durante el período en que tuvo que soportar sesiones de quimioterapia, fue éste el único libro que pudo leer y que la sostuvo en su enfermedad.

La obra de Gambaro es un arte que resiste porque, y allí está su clave, es palabra de resistencia que subraya una ineludible postura ética como intelectual y creadora: Me *“importa cada vez más la equidad y la transparencia en el arte”*. Un arte que no sea puro artificio sino la punta de un iceberg de una historia en ebullición

que impregna sentido y presiona en su emergencia. Escritura como búsqueda incesante de una palabra que restaure dando voces a los ecos y resonancias que la resaca del mar de lo real deposita en la arena de la escritura

Gambaro dice: “*creo en un arte que no sea inútil*”, frase que niega doblemente para afirmar lo que el arte no debe ser, en lo que no se debe caer y que, por sobre todo, certifica su sentido. Inscribir entonces una negación que invalide el peligro del *Decir sí* es, quizá, el gesto total que cifra su obra. Su manifiesto estético y la autoafirmación de su programa escriturario.

¹ GAMBARO, GRISELDA (2001), *El mar que nos trajo*, Grupo Editorial Norma, Buenos Aires.

El mar que nos trajo

Griselda Gambaro

Desde hacía unos años, experimentaba el impulso de escribir la historia de mi familia a partir de su origen, no porque en ella se hubieran producido hechos resonantes, sino porque esa familia guardaba para mí el secreto de sus sentimientos. Conocía imperfectamente las vicisitudes que habían pasado sus integrantes, pero qué podía decir yo respecto de lo que habían sentido esos seres tan lejanos de mí en tiempo y circunstancias, y a la vez no tan lejanos puesto que había conocido a algunos y llevaba su sangre. Me preguntaba por qué reaccionaron como lo hicieron ante lo que les tocó vivir, cuáles amores, odios, rechazos, alegrías y amargas marcaron sus actos. Cómo aceptaron al costo de la dicha la moral de la época, qué pasión iracunda, qué entrega mansa mostraron ante las costumbres y prejuicios.

184 185

Develar el secreto, intentar comprender fue mi propósito.

Cuando comencé a escribir utilicé la primera persona en el relato movida por cierta idea de la *veracidad*, ya que se trataría de una obra de algún modo autobiográfica. Sin embargo, no pude superar una barrera: esa proximidad fastidiosa que revela al autor antes que a sus criaturas. Pronto me di cuenta de que no tenía la espontaneidad de Nira Etchenique en su primera persona de *Judith querida*, ni la convicción soberbia de Marguerite Yourcenar empleando la misma forma al contar a sus ancestros. Todo resultaba demasiado cercano, personal de mala manera. Varias páginas de ese intento frustrado permanecieron en mis cajones durante algunos años. Pasé a otros proyectos, escribí otras obras, olvidé incluso a esa familia cuya historia pedía un tono que no encontraba.

En cualquier texto, es siempre la primera frase la que decide las restantes, marca el estilo, esa respiración a veces lenta, a veces acelerada, pero siempre inconfundible que recorre las páginas. Y en un momento, como si el tiempo hubiera trabajado conmigo en la búsqueda de esa primera frase, así sucedió con *El mar que nos trajo*. No consulté siquiera las viejas páginas desechadas. De pronto surgió, seca y puramente narrativa: “En el verano del '89 se produjeron dos acontecimientos importantes en la vida de Agostino...”.

Y a partir de ahí, con ese tono, la historia empezó a contarse, no necesitó ser contada por mí, aunque yo estuviera atenta a los mejores medios para lograr en lo posible los mejores efectos. Esa historia me pedía un estilo casi despojado, una extrema sencillez en la escritura, como si esas vidas modestas que se relataban no consistieran sino en un lenguaje conciso, sin adornos, por más legítimos que éstos pudieran parecer en otras obras. Esos seres que habían vivido pequeñas existencias

de dolores y alegrías –ningún héroe, ningún político, ningún artista–, esos seres pobres de solemnidad, mayormente analfabetos, me reclamaban una coherencia determinada: no agobiarlos con el lujo del lenguaje.

No es sólo el lector quien lee, también el personaje se lee a sí mismo, y si no es capaz de descifrar las letras le llegan igualmente las palabras. Qué harían esos seres, me pregunté, con vocablos que no entendieran, con giros y abstracciones difíciles, con las ricas complejidades de una cultura que nunca les perteneció en la letra escrita. Me asaltó el deseo imposible de hacer literatura evitándola, concediéndole a lo que llamamos literatura una presencia mínima, transparente, con la que ellos pudieran sentirse cómodos y afines en la resurrección de su historia.

Debo confesar que, terminado el libro, la particularidad de su escritura me jugó algunas veces malas pasadas. Porque cuando la frecuentación del texto y luego la distancia me quitaron la emoción, no encontré esas frases eficazmente literarias que borran las dudas de un autor sobre su trabajo y le otorgan al menos la seguridad de su oficio, aunque permitan también, en algunos casos, que con muchos recursos se diga tan poco. Para vencer mis dudas sobre lo que había escrito necesité a los demás. Es la mirada ajena, como siempre, la que formula aquel veredicto que se produce lejos de las ambiciones o vanidades del autor. Y esa mirada ajena es la que me otorga ahora la convicción, más o menos estable, de que usé las palabras, frases y silencios que el texto imponía, que los personajes deseaban.

La historia familiar relatada en *El mar que nos trajo* transcurre alternativamente en Argentina e Italia. Comienza en el año 1889 y concluye poco después de la Segunda Guerra Mundial, en la época del peronismo. En la Argentina e Italia pasaron en ese lapso muchas cosas. Pero la Historia de ambos países es sólo un fondo en la novela, aunque a veces determine muertes, expulsiones y alejamientos. Sólo recurrí a material de investigación histórica para corroborar algunas fechas, algunos datos como los que se referían, por ejemplo, a las condiciones sociales y laborales a fines del siglo XIX y principios del XX. En otro orden, me fue muy útil un libro hoy agotado de Edmundo D'Amicis que me prestó Leopoldo Brizuela. D'Amicis había viajado a Buenos Aires precisamente en 1889, fecha en la que por coincidencia comienza la novela, y lo había hecho en primera clase, pero, observador sagaz, proporciona en su libro, *En el océano-Viaje a la Argentina*, enriquecedores aportes sobre la navegación y la vida de los inmigrantes que viajaban en tercera.

En lo que respecta a Italia, acudí a mis propios recuerdos de los lugares que se mencionan: la isla de Elba, un pueblo de Calabria, Bonifati, y otro innombrado que fue Pizzo, la cuna de mi abuelo materno, también en Calabria. Recordaba particularmente la isla de Elba, donde sucede el relato cuando se traslada a Italia. La había visitado hacía muchos años, conocido a los descendientes de Agostino quienes me acompañaron al pueblo bajo, cercano a la playa, y al alto, sobre la cumbre de una colina, a “la playa de arena y piedras romas”.

En las últimas frases de *El mar que nos trajo* expreso que es “una historia apenas inventada”, y es cierto. Lo que está inventado es más transposición que invención. Uno de mis amigos, calabrés de origen, me dio pie para el personaje de Nino, el anarquista que lleva su mismo nombre en la novela, “Nino Beniamino, el menor y más amado”, y que instalado en la Argentina es devuelto a Italia expulsado por la Ley de Residencia. Nino, el real, me contó de su pueblo en la Calabria, Bonifati, que conocí en un viaje y en donde “desde el mirador del pueblo alto, se veía el pueblo bajo y un paisaje de árboles”.

Me contó también, no para la novela, sino en una charla informal mucho antes de que pensara en escribirla, la historia “apenas inventada” de las clases en las que él había aprendido a leer, clases dadas por turno en las casas de Bonifati, con un

maestro que venía a lomo de burro de un pueblo vecino. Sólo traspuse la charla, no inventé ni el tiempo ni las circunstancias, apenas si las vivió otro personaje, el anarquista de mi novela que había soñado tanto con un mundo mejor.

Un libro se escribe mucho antes de que uno en realidad lo haga. Se ignora qué charla, qué recuerdo, qué experiencia, cuáles seres permanecen hasta llegar al texto. La memoria los guarda sin percibir por qué ni para qué objeto, simplemente los contiene como la materia que silenciosamente nos habita. Pero si llegan al texto, se descubre que están y el significado que esto encierra.

Cuando concluí *El mar que nos trajo* percibí el peso y significado de esas raíces que todos tenemos y a las que no prestamos especial atención. En mi caso, esos seres borrosos que estaban en mi origen se tornaron presentes y vivos, y pude comprenderlos en sus alegrías, desazones y sueños. Experimenté una especie de gratitud porque de algún modo sentí que me habían preparado el camino, alisado las piedras para que yo pudiera recorrerlo más fácilmente. Agradecí incluso la dura pobreza que marcó sus vidas porque esa pobreza, al cabo de los años, me permitió identificarme, no sólo desde el razonamiento sino desde la sangre y su deseo de justicia, con los que en esta época sufren parecidos pesares. Sin entrar a considerar los resultados estrictamente literarios, pude escribir lo que escribí en mis obras sobre los marginales y desamparados porque aprendí de ellos en la enseñanza inexpressada que transmiten las generaciones. No sé cómo ni qué hubiera escrito con un pasado de riqueza y poder. Ni mejor ni peor, pero de otra manera indudablemente. Les agradezco que me hayan permitido hablar de este lado de la justicia, con un impulso visceral y una conciencia de clase ya pasada de moda para nuestra desgracia.

186 187

Sé que se sometieron a las condiciones del exilio, confiados en un país que les prometía paz y trabajo y los veo ahora dolorosamente perplejos porque el país fue bárbaro en sus opresiones y la iniquidad social es mayor de la que padecieron. Si algo no imaginaron fue el horizonte estragado de nuestros tiempos, venían con expectativas de una naturaleza que sus descendientes ya no podemos tener en esta Argentina entregada a los designios del poder más fuerte. Pero si el pasado sirve es para mantener los lazos con lo mejor y más aleccionador de ese pasado, y ellos, si prestamos oídos a un silencio que pocas veces conoció la queja, nos conducen a no despreciar los sueños, a construirlos desde una realidad desgraciada para mantener vivo aunque sea el orgullo.

El mar que nos trajo habla también del mar “con sus rostros cambiantes, tan calmo como fijado en una serenidad inalterable o tan embravecido que la serenidad se recordaba como un imposible”. Mar que une y separa, y cuando separa revela a los inmigrantes y a los que permanecieron en el país natal, “la verdadera dimensión del océano, la verdadera distancia que consiste en no saber nada del otro”.

Ese título, *El mar que nos trajo*, fue el primero que surgió y surgió espontáneamente. No fui amiga de ese título al comienzo, ensayé muchos otros confeccionando listas, releendo poemas con la esperanza de que alguna línea iluminara el título ideal. Inútilmente. En un relato donde el tiempo corre en un lapso de más de cincuenta años, donde ninguna incidencia es más importante que la otra, el título parece negarse porque como todos los títulos, debe concentrar la mirada (la atención) en un punto de la historia que abarque implícitamente el resto de la misma. O bien debe definir el sentido total en cuatro o cinco palabras a lo sumo. Ninguna línea de poema, ningún título de lista, me acercó el buscado. Así que después de tantos rodeos, un poco por impotencia, un poco por cansancio, me decidí finalmente por aquel título pospuesto al principio: *El mar que nos trajo*.

Un título, como una persona, pide ser aceptado. Cuando lo hice, me di cuenta de que no podía ser otro, y aquí estamos, el título y yo caminando a través del re-

lato. Después de todo, a muchos nos trajo el mar y el mar que nos trajo todavía sigue impulsándonos del pasado al presente, como esos seres cuya memoria guardaba y cuyos sentimientos intenté comprender, sentimientos que no eran tan distintos de los que tenemos ahora, en el mismo mar de la vida que incluso en la muerte a todos nos envuelve.

“El mito, los mitos”, por Carlos Alvar (et alteri).

Sociedad Española de Literatura General y Comparada. Ediciones Caballo Griego para la Poesía. Colección “Minos”, 2, Madrid, 2002, 220 páginas.

Reseña: Silvia Calosso: “Mito y literatura: interacciones”.

Veinte autores españoles han producido para este volumen otros tantos trabajos sobre el fatigado (por lo menos durante el siglo pasado) pero siempre vigente y convocante tema del mito.

190 191

La “Presentación” de Carlos Alvar insiste en la relación estrecha entre *mito* y *epos*, como “la génesis y la base de la Literatura”, pero también señala la importancia de vincular al mito y al *epos* con la historia, con la narración “histórica”, y la de tomar conciencia de que la reflexión “meta” sobre el mito es de aparición muy reciente en los trabajos de los pensadores de la filosofía, la literatura y la historia de Occidente. De hecho, señala Tovar que la palabra “mito” en España no aparece en el Diccionario de la Academia hasta la edición de 1884.

El orden alfabético de autores que organiza este volumen hace que el primer texto esté destinado al argentino Julio Cortázar. Raquel Arias Careaga habla de la “rebeldía” de Cortázar ante la cultura occidental y su “protesta” en contra de esa línea ideológica que nos gobierna desde hace casi tres mil años y que proviene de los griegos.

También Borges está presente en el volumen, en el trabajo “El mito en Borges. Modalidades de presencia y uso” de Robin Lefere, donde la autora señala tres modos de albergar “lo mítico” en la obra borgeana: la referencia a mitos clásicos, lo mítico como estructura narrativa o conceptual y la invención de mitos. Dentro de este último caso, la autora muestra cómo Borges funda una mitología “argentina”, dentro de la cual hasta cabe él mismo, como figura ficcional categóricamente mitificada.

Otros especialistas se ocupan de la presencia de mitos clásicos en la literatura actual, como el trabajo de Carlos García Gual sobre Medea, el de Luis Beltrán Almería sobre Pandora, el de Begoña Ortega Villaro sobre el laberinto griego y el de Francisco Rodríguez Jurado sobre el tema del doble. Este último hace un anclaje de particular interés en la novela “Der Golem” de Gustav Meyrink.

Javier Espino Martín investiga sobre los *comic-books* en los Estados Unidos, en dos casos donde percibe la presencia de mitos que aluden a experiencias en el “otro mundo”: Orfeo y Persefone, ambos provenientes de la mitología helénica.

Insólitamente exótico en el conjunto, el texto de Leonor Merino incursiona en relatos orales magrebíes y africanos, proponiendo un nuevo horizonte de análisis. Por su parte, Marisol Morales Ladrón se involucra con un tema de la mitología irlandesa tradicional, el del héroe “Cuchulain”, y lo observa como modelo en la literatura de Yeats y como antagonista del “Ulises” de Joyce, en un trabajo esclarecedor para legos y de excelente síntesis para iniciados.

Autores peninsulares son recorridos a la luz de la problemática del mito por Carmen Servén Díez, Joaquín Ventura, Pedro Javier Pardo, Antonio Prieto, Monserrat Ribao Pereira, Ana Fernández Valbuena.

Assumpta Camps, por su parte, aborda la poesía de Eugenio Montale, en una hipótesis sobre el personaje femenino “Arletta”.

María Hernández Esteban analiza la teoría crítica de Antonio Prieto, que exhibe el concepto de “fusión mítica”. Este concepto permite iluminar uno de los aspectos más creativos del mismo autor analizado, en su faz de narrador de ficción.

Ya finalizando este rápido recorrido por el volumen, cabe citar a Mercedes López Suárez, quien produce un atractivo texto sobre un “tecno-mito”, el automóvil, que genera según ella “un héroe libre, seguro de sí mismo, así como un cambio estético y unas ‘nouvelles passions’”.

La obra cierra con un apartado especial denominado “Aproximación Bibliográfica”, donde Vicente Cristóbal, después de una breve aclaración en la cual destaca lo inabarcable de la cuestión, proporciona al lector una lista por orden alfabético de once páginas de libros dedicados al tema, en español y otras lenguas europeas, en particular inglés y francés.

“Miradas cruzadas. Sobre la literatura italiana entre modernidad y posmodernidad”, por Biagio D’Angelo y Assumpta Camps.

Fondo Editorial de la Universidad Católica

Sedes Sapientiae, Perú, 2002, 182 págs.

Reseña: Adriana Crolla: “Cruce del binario en los paradigmas literarios actuales”.

Claudio Guillén propone en su último ensayo de literatura comparada que la revolución operada por el método comparatista sobre los paradigmas teórico-literarios de la tradición occidental (grandes autores, géneros, formas, temas, escuelas, movimientos y las continuidades singulares en cada sistema literario) es la de haber aprendido a hacer las pases con la historia y lo historiable, no ya entendido este último sólo como cronología o serie de individualidades sino como plural evolución de conjuntos. Porque si bien las lecturas críticas de los textos y de los marcos teóricos que permiten iluminarlos son imprescindibles, es importante saber descubrir y operar un necesario *découpage*, en la maraña inimaginablemente infinita de la literatura, reconociendo aquellas “provincias finitas de sentido” o “sistemas de tendencias” que, relacionados entre sí, construyen significaciones por medio no sólo de las analogías sino también de sus diferencias. “El comparatista suele utilizar sus especialidades o sus lenguas desde adentro, como enfoque habitual para el estudio de (...) las muchas moradas virtuales en que puede subdividirse, organizarse y manifestarse la literatura”¹.

192 193

Los autores de este volumen han logrado no sólo encontrarse en el binario cruzado y especular de lecturas comunes sobre la literatura italiana en relación con la modernidad y su herencia cultural-ideológica en la actual era posmoderna, sino, lo que es más interesante, “en” y “por” el cruce del binario, superar lo inmóvil, lejano y cerrado mostrando que por los andenes literarios las paralelas pueden y deben tocarse. Y para ello recurren a E. Said, mediatizado por Guillén, quien los habilita a hablar de “literatura como un modelo ‘supranacional’ del polisistema cultural”.

Biagio (Doctor en Literatura Comparada por la Universidad de Moscú y profesor de literatura italiana en Perú) y Camps (Doctora en Filología por la Universidad de Barcelona y actual profesora de Literatura italiana y traducción literaria en esa misma universidad) se reparten equitativamente los ocho ensayos que integran el volumen. Sus análisis, sin perder el eje propuesto en el subtítulo, explotan los contactos y los cortocircuitos, en un recorrido temporal y espacial a “contracorriente”, de vecindades a veces desconocidas entre las voces y miradas convocadas.

Tabucchi, la problemática de la alteridad y el orientalismo dan pie no sólo a un sesudo análisis sobre la posición actual de Italia en el contexto internacional sino también a descubrir la presencia paradigmática de la modernidad baudeleriana en su narrativa. La representación de lo oriental en la literatura de viajes y la problemática multicultural se aúnan en sendos ensayos sobre la diversidad imagológica

que un mismo espacio físico y cultural, la India, asume en la escritura de Alberto Moravia, Pierre Loti y Guido Gozzano. La extraña persistencia en la contemporaneidad de un mito homérico –Circe–, en la obra de los escritores Pavese y Cortázar, permite analizar la coetaneidad y, sin embargo, disimilitud de relecturas sobre un mismo mito. Las crisis de la subjetividad y el lenguaje en la estética posmoderna para leer en clave comparatista la estética teatral en Maiakovski y Pirandello, haciendo visible las líneas de filiación que ambos comparten y que confluyen en Dostoievski. Presencia de temas y motivos del simbolismo francés en la escritura de viaje y exilio de Dino Campana y *last but not least*, un particular análisis de los motivos órficos en la poesía de Clemente Rébora y Alejandra Pizarnik que habilitan al crítico descubrir en ambos claves místicas en el “ennui” desesperado de los poetas contemporáneos.

Uno de los ensayos tiene como prefacio una cita de Pierre Brunel que aúna el acto de viajar a las miradas del comparatista. Si todo viajero es un comparatista, todo comparatista es un viajero. Viajero de la mirada que circular, contacta y entrama. Los autores de este libro se propusieron experimentarlo y debemos reconocer que lo lograron.

¹ GUILLÉN, C. (1998), *Múltiples moradas*, Barcelona, Tusquets.

“Texto/Memoria/Cultura. El pensamiento de Iuri Lotman”, por Pampa O. Arán y Silvia Barei.

Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 2002, 168 págs.

Reseña: Candelaria de Olmos: “Los tejidos de la cultura”

“Comienza una nueva etapa histórica de la cultura, y los científicos de las siguientes generaciones descubren un nuevo rostro de los textos al parecer hace mucho estudiados”. La cita pertenece a Iuri Lotman, y, con toda justeza, abre el recorrido descriptivo que Arán y Barei ensayan sobre la teoría semiótica del pensador ruso, desaparecido en 1993. Según señalan las autoras en la introducción, ese recorrido va del concepto de texto al de semiosfera y tiene un doble propósito: por un lado, corregir las primeras lecturas de los textos de Lotman que, realizadas en los '80 y al calor del estructuralismo, quisieron ver en él a un simple heredero del formalismo ruso; por otro, dar cuenta de la fecundidad y actualidad de su pensamiento, de ese “nuevo rostro” que su teoría –“dinámica e integradora”– alcanza en la frontera de este fin/comienzo de siglo y que sus propios herederos –la teoría de los polisistemas, la semiótica pragmática de Eco y hasta los estudios culturales– han sabido reconocer.

194 195

Con respecto a la corrección de sus lecturas tempranas, Arán y Barei dedican todo el primer capítulo a examinar detalladamente el tejido complejo de textos y tradiciones del que la teoría lotmaniana es, a su vez, una lectura productiva: el segundo formalismo, en efecto, pero también la Escuela lingüística de Praga –con los aportes de Jakobson al estructuralismo, vía la teoría de la información–, y el círculo de Bajtín, de cuyo edificio teórico-filosófico Lotman retoma categorías tan importantes como las de arquitectónica y frontera –que lo conducen a las de “modelo de mundo” y “explosión”, respectivamente– y los conceptos no menos destacados de dialogismo y alteridad. Por supuesto, no se trata de leer “influencias”, sino una compleja red intertextual en la que intervienen –además de los ya citados– los estudios de Mukarovsky sobre la cultura y una noción de semiótica entendida como “dialéctica del conocimiento humano” y deudora, por ende, de una tradición que va de Locke a Peirce. Porque se trata de una red intertextual, las autoras se encargan de leer no sólo aquellos textos que están del lado de la producción de la teoría lotmaniana, sino también aquellos que hacen a su reconocimiento y derivaciones: al final del capítulo, Arán y Barei dan cuenta del estado actual de los estudios de la Escuela de Tartu, con la advertencia –y a pesar– de que esos estudios son, aún, prácticamente desconocidos para Occidente. Mientras tanto, y de este lado del globo, a las derivaciones del pensamiento de Lotman, hay que añadir ciertas convergencias entre sus obsesiones y las que parecen ocupar las investigaciones de Edgar Morin y la teoría del caos de Illia Prigogine. Si tales aproximaciones alientan investigaciones futuras en este sentido, el capítulo en su conjun-

to es una excelente introducción al estudio de Lotman, donde no se han descuidado los detalles relativos al contexto político y social en que debió desenvolverse su pensamiento y su vida —desde la creación de la URSS hasta su desmembramiento en la última década del siglo XX— y que intervino bastante en los avatares de su recepción en Europa y América.

Los capítulos siguientes contribuyen al cumplimiento del segundo propósito y significan un valioso aporte a la comprensión de una teoría cuya operatividad no la pone a salvo de las dificultades propias de todo pensamiento complejo y que las autoras procuran zanjar haciendo las precisiones metodológicas correspondientes y ofreciendo, en cada caso, numerosos ejemplos, si no siempre esclarecedores, al menos ricos como embriones de investigaciones posibles. Coherentes tanto con el plan esbozado para su trabajo, cuanto con el programa de una semiótica de la cultura elaborado por el mismo Lotman, Arán y Barei comienzan por abordar la noción de texto. Y es que, así como para Bajtín el texto es el “dato primario” del pensamiento humanístico y filológico, también para Lotman éste constituye el punto de partida necesario en el estudio de la cultura y su dinamismo, a su vez, objeto de indagación de las ciencias humanas concebidas como una semiótica. La cultura es un “tejido conjuntivo” de textos cuyas funciones van desde la simple transmisión de sentidos a la generación de sentidos nuevos. Los textos, entonces, están estrechamente comprometidos con los procesos de conservación y ampliación de la memoria de una cultura, con sus cambios graduales o explosivos, aunque ninguno de ellos tanto como los textos artísticos que Lotman privilegia y a los que denomina “sistemas modelizantes secundarios”. Para las autoras, en consecuencia, los textos artísticos —particularmente los del arte verbal— constituyen el “tejido nervioso de la cultura”. La metáfora es apropiada ya que si los textos artísticos contribuyen como ningún otro a la dinámica de la cultura, es porque se sitúan en la frontera entre la comunicación de conocimientos ya sabidos y la producción de información nueva; entre la tendencia a la entropía y la tendencia a la uniformidad. En este sentido, la estructura y el funcionamiento de los textos artísticos son semejantes a la estructura y el funcionamiento de la propia cultura y, aún más del cerebro humano. De hecho, ellos son “dispositivos pensantes”, “personas semióticas” y como tales no pueden funcionar más que con otro texto, precisión ésta en la que se reconoce la apropiación por parte de Lotman del dialogismo bajtiniano, así como los fundamentos de la noción de “isomorfismo”. Extenso y puntilloso, el capítulo da cuenta, además, de los problemas referidos a la “transcodificación” o “criollización” de los textos artísticos —esto es, de las relaciones que ellos establecen con el medio semiotizado o no— y que dan lugar a dos tipos de estéticas: de identidad y de oposición. Pero, quizá más importante que esta tipología, es cierta topología del valor de los textos que la concepción no ontológica de Lotman habilita y desplaza de los lugares comunes de la sociología marxista. Desentendido de una definición esencial del arte, Lotman entiende —como entendía Mukarovsky— que lo artístico es antes una función que una propiedad, un rol dentro de una cultura —espacial y temporalmente situada—, antes que una cualidad ahistórica. Las autoras aprovechan estas precisiones para señalar la vigencia de una concepción semejante en momentos del arte posmoderno o posthistórico, afirmación que los estudios recientes de A. Danto sobre la plástica permitirían convalidar. Separada de las determinaciones —y el determinismo— de clases dominantes y dominadas, la topología de los textos —“cimeros” o de fondo— depende en gran parte de los llamados “metatextos descriptivos” y de las operaciones de exclusión y taxonomía que ellos practican. En un nuevo esfuerzo de traducción, Arán y Barei reconocen en esas operaciones lo que la moda académica actual define como “formación del canon”.

Tras un capítulo dedicado a los estudios acerca de “otros lenguajes artísticos” –el teatro, el cine, la pintura y hasta los dibujos animado–, el recorrido se cierra con una descripción no menos puntillosa que las anteriores, de un proyecto epistemológico que Lotman supo llamar “semiótica de la cultura”. Ese proyecto –que supone una redefinición de las tareas mismas de la semiótica y, por ende, de sus relaciones con otras disciplinas– tendría un doble objetivo: por un lado, describir el funcionamiento de las culturas y, por otro, establecer sus tipologías. Particularmente interesantes son los seis tipos de cultura que Lotman diferencia con arreglo a las relaciones que ellas guardan con el signo o, bien, según la jerarquía de los códigos dominantes. Si las autoras no ofrecen otros ejemplos que los dados por Lotman, es prácticamente imposible no reconocer en el estado de nuestra cultura actual las características de aquéllas definidas como “no semánticas y no sintácticas” y en las cuales prima la “desemiotización” propia de las épocas de crisis, el descrédito de las instituciones sociales y de la euforización de lo natural a contrapelo de lo social-opresivo; del realismo a contrapelo del signo. Conjeturas aparte, el capítulo es uno de los más interesantes del libro, tal vez porque da cuenta de una apertura significativa: si para el propio Lotman la tendencia del siglo XX ha sido aumentar la especificidad de los lenguajes y, en consecuencia, de los metalenguajes, su proyecto se propone como una instancia superadora, como un programa global cifrado en la noción de cultura/semiosfera y en las de frontera, explosión y gradualidad que le son concomitantes. Instancia superadora, también, de la modernidad, ya que si Lotman dejó sin describir el modelo cultural del siglo XX, en cambio, dio cuenta del modelo cultural que inauguró la división anómala entre las artes y las ciencias. Así como Derrida ha emprendido su deconstrucción del logocentrismo, Lotman ha procurado reparar ese divorcio por el cual a los textos artísticos les ha sido negada la capacidad de generar conocimiento. Al contrario, los textos artísticos constituyen un modo particular de conocimiento, tienen una intervención preponderante en los cambios de la cultura y satisfacen ampliamente su voracidad para producir información, para (a)traer desde los espacios extrasemióticos lo otro de sí misma, olvidado o inédito.

A casi diez años de la muerte de Iuri Lotman, su pensamiento, lejos de haber sido desplazado a la periferia de la cultura, al fondo del olvido, está absolutamente vigente. El libro de Arán y Barei es una prueba contundente de ello, no sólo por la lectura exhaustiva que ellas ensayan de los textos de Lotman, sino además por la lectura no menos exhaustiva de las lecturas que sus colegas, de esta y otras partes del mundo, están haciendo y haciendo producir. *Texto/memoria/cultura. El pensamiento de Iuri Lotman* es también una invitación, un desafío para “los científicos de las siguientes generaciones” que se aventuren a pensar los procesos de la cultura propia, ajena o global.

“Por si nos da el tiempo”, por Julio Ramos.

Beatriz Viterbo, Rosario, 2002.

Reseña: Analía Gerbaudo: “Restos críticos: poéticas y políticas de la postcrítica”.

Ante la emergencia de una escritura siempre se corren por lo menos tres riesgos: realizar una lectura impresionista que en la urgencia del comentario no aporte nada que no aporte el libro; excederse en la apología convencional que a veces pregna en los espacios académicos o, finalmente, no producir más que un gesto reaccionario, también compelido por cierta actitud a denostar todo lo que se sale de cierto marco de prácticas.

198 199

Esta suerte de introducción no intenta sino expresar los temores que nos embargan a la hora de comentar *Por si nos da el tiempo* del crítico Julio Ramos (nombre que daría lugar a todo un desarrollo respecto de la relatividad de la propiedad del nombre, especialmente tomando en consideración la desafortunada circunstancia de llamarse igual que un periodista argentino cuyos comentarios, justamente, no merecen el menor comentario).

En *Por si nos da el tiempo*, tal vez abusando de la primera persona y de su confianza con el lector, Ramos describe básicamente el desarrollo de una entrevista que le formulara hace algunos años un periodista chileno y en esa descripción expone, desde una escritura más cercana a la literatura que a la crítica (si es que sostenemos la diferencia genérica), su relación con los estudios literarios, con la comunidad de práctica y con ciertos escritores.

“Ella también escribía postcrítica”: título provocativo para la entrevista que se adjunta a la descripción; entrevista en la que también se asumen posiciones provocativas. Por ejemplo, atreverse a sostener que la literatura es una forma de conocimiento. Postura que desde el estructuralismo a esta parte (o tal vez debiéramos decir, desde cierta lectura científicoide de las tesis del estructuralismo y de la semiótica que aún pervive como resto no precisamente fósil en algunas de nuestras aulas universitarias) habría sido eclipsada por una higiénica interpretación de la categoría de “autonomía”, opción de los “críticos tranquilizadores”, tal como observara Panesi en su lectura de Perlongher. Cruzando los límites entre teoría y literatura o, más bien, entre crítica y literatura, Ramos adjudica una tesis académica a un personaje de una novela, a un ser-de-papel, horadando la frontera que pareciera separar los mundos de la ficción y del conocimiento. Así, burlándose de su entrevistador y jugando con las expectativas y prejuicios de su lector, Ramos da cuenta de una acción pasada que no puede no ser vista como una transgresión: inscribir una hipótesis de un personaje de una novela de Piglia en una tesis doctoral defendida en un prestigioso centro académico:

Curioso, ¿no te parece que las palabras de un personaje (Renzi) cobraran tanta autoridad en una tesis doctoral aprobada en Princeton University? Los examinadores o no se dieron cuenta de que Renzi era el personaje de una novela argentina o de algún modo conocían ya la autori-

dad de las palabras de Renzi. Por otro lado, ya hoy está clarísimo que Renzi debería pasar a la historia como uno de los grandes críticos literarios latinoamericanos. (Ramos, 2002: 69–70)

La provocación de Ramos no se sujeta a la discusión respecto del funcionamiento de la literatura ni de los modos autorizados de hablar de la literatura sino que también carga con otros gestos de la comunidad de práctica. Algunos ejemplos: el crítico denuncia las leyes del género “entrevista” y su capacidad para encubrir o secuestrar o encumbrar o golpear de muerte una producción; desde el espacio de la comunidad académica se burla de las historias de la literatura cuando se formulan desde criterios asépticos y unidireccionales proponiendo a cambio un criterio poco ortodoxo y hasta aparentemente descabellado: realizar una historia literaria a partir de “los distintos encuentros de escritores en hoteles”. Hoteles en los que se tejen y se destejen relaciones que atan fuertemente los hechos y accidentes de la vida privada con la resolución de una posición respecto de la literatura. Ahora bien, con relación a esta última “transgresión”, Ramos no se queda sólo en la propuesta: *Por si nos da el tiempo* también ensaya una escritura que intenta condensar fragmentos de la historia de la literatura producida en América a partir de relatos que conectan la literatura de Sarmiento y de Martí pero que fundamentalmente se centran en el intento de (des)velar la visión del mundo que ambos autores sostenían a partir del modo en que sus descripciones de viajes dan cuenta de los hoteles en los que dormían. Epigramático, Ramos sostiene: “Sarmiento escribió más sobre los hoteles que sobre las escuelas (...) Para Sarmiento (...) la altura de una civilización podía medirse en los metros cuadrados que ocupaban sus hoteles. (...) Para Sarmiento el hotel era el lugar emblemático de la cultura moderna. A Martí la vida moderna le parecía un cuarto de hotel, en el peor sentido”.

Ramos carga también con la relación entre literatura y fuerza política, entre literatura y perlocución. En un gesto que no pareciera ser sino un guiño al lector, Ramos se detiene en el relato de una historia:

La historia es linda, sé que la tengo que haber dicho ya en otra parte. Genet recuerda cuando lo llamaron ladrón por primera vez, todavía de chico. En ese mismo momento de la frase ‘ladrón’ –bien pudo haber sido otra cosa– se hace ladrón. El momento de la interpelación fue terrible pero resultó ser irónicamente feliz, recordaba Genet (en el libro de Sartre) pues le permitiría pronto acostarse con otros ladrones y varios policías. El relato de Genet comprobaba los postulados de la lingüística de Austin: aquello de cómo hacer cosas, o sujetos, con las palabras. (Ramos, 2002: 54)

Tal vez este relato de Ramos funcione como una interpelación a la comunidad de práctica respecto de su propia posición en relación con la literatura: de la fuerza perlocucionaria de la literatura casi no se habla en el mundo académico, respetando de un modo casi religioso los criterios de inclusión y de exclusión sostenidos por Austin. Criterios que no obstante ya por el ’72 revisara Derrida al introducir en el análisis del filósofo del lenguaje justamente los géneros del discurso que el lingüista, de modo tan prolijo, se cuidó en excluir.

Finalmente, si la crítica de Ramos es provocativa también lo es por su escritura: una escritura que no se ajusta a los modos tradicionales e incluso no tradicionales de la crítica actual alineándose en el género que encuentra en *Glas* (Derrida, 1974) y en *Fragmentos de un discurso amoroso* (Barthes, 1977) a sus textos fundacionales. Formas de escritura de borde entre la literatura y la filosofía, entre la literatura y la crítica, entre la teoría y la autobiografía. Inscripciones discursivas que tensionan la capacidad de resistencia de las comunidades de práctica para mostrarlas justamente en el punto en que ejercen su poder con mayor virulencia: los acuerdos respecto de lo que se excluye y de lo que se integra como válido o legítimo o digno de ser considerado como parte del campo.

Evitar que la literatura se coma los restos del banquete pero también, evitar darle un golpe mortal a partir de los rictus de un metalenguaje a veces gratuito (a veces, no más que un mero alarde de la pertenencia a una tribu, a un grupo de iniciados que parecieran no ver hasta qué punto son producto de aquello que tal vez pretendan evitar): ésta también parece ser una de las búsquedas de Ramos.

Tal vez exagerando o sacralizando o generalizando la tesis de Piglia (o de Renzi) que sostiene que la crítica es una forma de la autobiografía, Ramos confiesa casi al inicio de su texto:

Ahora me toca hablar de otro tipo de accidentes. Han sido ocasionalmente sucesos mínimos, aparentemente inocuos. Otras veces son francamente calamitosos y se les nota de lejos la cresta de fuerza arremolinada cuando uno los ve venir, si es que por alguna coincidencia nos da el tiempo para anticiparlos y calcular las distancias. (Ramos, 2002: 14)

Elegimos cerrar esta invitación a la lectura con estas frases que expresan por analogía nuestra posición con respecto al texto que aquí comentamos: un texto que parece inscribirse en un modo de escribir practicado por la crítica contemporánea pero que presenta aquí un nuevo registro. Esperemos que nos dé el tiempo para descubrir el devenir de esta poética que supone una política de la escritura y una política del conocimiento.

En la contienda respecto de los modos de decir sobre la literatura se juega también una relación central para la investigación y para la enseñanza actual y futura. Una relación que requiere una actitud de vigilancia epistemológica en las comunidades de práctica; actitud que como tal supone también una vigilancia política y estética. Es importante que empecemos a discutir cómo *escribir* cuando hablamos de literatura en el marco de los aparentemente reglados y ortodoxos intercambios universitarios (siempre que podamos sostener que estamos hablando de literatura cuando decimos que hablamos de literatura). El texto de Ramos es también un pretexto para re-tomar esta discusión que suele presentarse cuando en los congresos, en los encuentros de especialistas, en los artículos, etc algunos intelectuales prefieren llamarse “escritores” y no críticos, otros sacan sus credenciales de pertenencia a una agencia de investigación, otros se ubican en su rol de “profesores”, etc.. En estos posicionamientos también se juega una concepción de la literatura y una concepción del conocimiento que es necesario explicitar y luego, poner en discusión.

“Visiones del paisaje (Actas del Congreso ‘Visiones del paisaje’)”, por Ma. Ángeles Hermosilla, F. Castro, Ma. Luisa Calero, E. Povedano (edits.).

Universidad de Córdoba, España, 1999,
678 págs., ISBN 84-7801-527-2.

Reseña: Antonio José Mialdea Baena

Desde la perspectiva de un acercamiento multidisciplinar al paisaje como fenómeno determinante en la formación de la identidad humana, el congreso “Visiones del paisaje” reunió, en Priego de Córdoba (Córdoba-España), a distintos estudiosos del campo de las artes, la literatura y la geografía para tratar, desde diferentes puntos de vista, las causas, formas, medios y fines que se ponen de relieve en el uso artístico y literario del paisaje. El resultado de la experiencia fue, sin duda, fascinante, y como fruto maduro de la misma gozamos hoy de este libro.

202 203

Las ocho conferencias fundamentales muestran por sí mismas la riqueza de los enfoques y la diversidad de los objetivos que se persiguen en este estudio comparatista. Desde el campo de la geografía, Nicolás Ortega, en su ponencia “Imágenes románticas del paisaje español”, propone un recorrido por las descripciones que de las tierras españolas hicieron los numerosos viajeros europeos. Antonio López Ontiveros, por su parte, profundiza en la descripción que sobre el tema del paisaje cordobés hizo el geógrafo Juan Carandell Pericay. La perspectiva de la Historia del Arte un aporte de Tonia Requejo, quien con su trabajo “Paisaje y memoria: imágenes de la Tierra en el Land Art” acerca las reflexiones que dicho movimiento ha considerado durante largo tiempo en torno de la relación entre el artista y la naturaleza. María Fernanda de Abreu fue la encargada de ofrecer el punto de vista literario en su ponencia “Segovia, el ahorcado y la luna o la invención del paisaje en un cuento fantástico”, donde recorre la obra de Eça de Queirós y de otros escritores. También Montserrat Prudhon y Ma^a Ángeles Hermosilla bosquejan el mundo literario en sus respectivas conferencias; la primera analiza las contaminaciones entre imagen y texto en varios artistas de la Vanguardia en “Del paima al poesaje: unas estrategias vanguardistas”; la segunda rastrea las similitudes entre la prosa de Azorín y la visión de la realidad que aportó el Impresionismo en “La visión impresionista del paisaje en las primeras novelas de Azorín”. A esta serie de conferencia hay que unir las contribuciones importantes de dos creadores de máximo nivel: el escritor José María Merino, quien en “Los parajes de la ficción” sugiere elocuentemente un retrato de los diferentes tipos de paisaje que conviven en la literatura universal reivindicando, al mismo tiempo, que sean considerados verdaderos personajes; y el artista Ildefonso Aguilar, que expone su particular e intensa forma de contemplar el paisaje de la isla de Lanzarote en “Darkness and light”.

Este amplio conjunto de intervenciones, que se completa con la rica gama de comunicaciones leídas durante estas jornadas, muestra la diversidad de formas y usos que se han otorgado al paisaje a lo largo de la historia de la literatura y del arte y, sobre todo y lo más importante, la capacidad de relacionar estos usos entre sí para el estímulo de nuevas investigaciones sobre el tema.

“Identidades Culturales (Actas del Congreso Internacional ‘Identidades Culturales’)”, por Ma. Ángeles Hermosilla Álvarez y Amalia Pulgarín Cuadrado (edits.).

Servicio de Publicaciones, Universidad de Córdoba,
España, 2.001, ISBN 84-7801-630-9.

Reseña: María Estela Reviriego

Identidad y Cultura son conceptos que se abordan en la publicación de las Actas del Congreso realizado en Córdoba, España, en 1999. Esta ciudad, con su historia plural de romanos, moros y españoles, resulta una sede adecuada para los debates culturales que miran críticamente los supuestos límites y reflexionan acerca de cómo se ha ido construyendo históricamente el canon. Las diferentes ponencias y comunicaciones problematizan la noción de identidad y, al exponerla con un sentido de transterritorialidad y de diversidad cultural, evidencian el objetivo insoslayable de lanzarla al debate, por considerarlo necesario para cuestionar el criterio de: “A nuestro lado lo auténtico; al otro, el enemigo que amenaza nuestra mismidad” (p. 15).

204 205

Situadas la identidad y la cultura como objetos de estudios interdisciplinarios, todas las exposiciones resultan necesarias. Así lo leemos cuando se analiza el sentido de nación y región, sobre la base de constituciones heterogéneas. Se estudia el “separatismo canario” y se trabajan las fundaciones de los nacionalismos y regionalismos, basándolos en la formación de una cultura y una literatura que tienden a contener sentimientos exacerbados de ensimismamiento y diferencia. Se asocia el concepto de identidad con el símbolo del laberinto, por ello Galicia, que se considera a sí misma periférica, acude a su lengua como uno de los factores de autorreconocimiento e “hilo de Ariadna” para guiarse. A partir de estas premisas, se desarrolla la conformación de la identidad como un proceso siempre en marcha, y se estudia el papel que cumple el lenguaje en esa construcción.

Un núcleo importante de la publicación está constituido por la expresión textual de lo femenino. Se analiza cómo la focalización femenina contribuye a la creación de una identidad nueva, puesto que la perspectiva femenina permite dejar de ser “sujetos hablantes en un lenguaje que ya las ha constituido como objetos”. Se desentraña la figura femenina y su expresión a través del análisis del personaje histórico de Catalina Erauso. La historia da pie para trabajar el travestismo y “la política y poética de la transgresión”. Se aborda la evolución de la escritura femenina, considerándola como “literatura de frontera” y el tema acerca de cómo la mujer que “escribe siempre la misma novela, buscándose” (p. 215), se posiciona en el centro, ayudada, entre otras herramientas, por la novela histórica de los últimos cuarenta años. Se sitúa el problema femenino, apoyándose en la concepción de Julia Kristeva, no en un “estilo” sino en un espacio más amplio de marginalidad y disidencia. Desde esta posición se trabaja el arte femenino en el París de entreguerras, lo cual permite visualizar en la vanguardia el germen que cuestiona ciertos órdenes y busca una expresión, liberada de marcas de sexo, que orada todo discurso de

poder. Desde este mismo lugar de cuestionamiento de los enunciados hegemónicos, se analiza la escritura religiosa de Fray Luis de León.

No podía estar ausente de estos trabajos un anclaje en la identidad personal, concebida no como yo unitario, sino como sujeto fragmentado y diversificado en múltiples roles. Esta identidad personal se apoya en la conciencia de una trayectoria vital, que le permite reconocerse en los otros yo es que ha sido, y elige la autobiografía como una de las matrices literarias más estrechamente vinculadas con los problemas de la identidad. El relato autobiográfico, en cuanto molde genérico y dimensión retórica de exteriorización verbal de lo privado, es puesto en acto en una ponencia, cuyo método consiste en contar una historia personal enfocada con la lente de medios teóricos.

A través de todas las comunicaciones se perfilan los conceptos vertebradores que han configurado este Congreso de *Identidades Culturales*. Así, frente a la voz electrónica que autoritariamente dice que una identidad se crea a voluntad —a fin de recibir un correo personal— y se puede cambiar con un simple “clic” en la barra de Propiedades; y también frente a la voz de la publicidad que convierte el objeto comercial en otorgador de la identidad requerida y soñada por el sujeto comprador (deportiva, rebelde o triunfadora); así, confrontando con estos discursos dominantes, se plantean en la publicación los conflictos que aparecen cuando se examina críticamente la configuración de la identidad.

Se insta, desde todas las ponencias, la necesidad de estudios comparados como imperativo ético, a la manera de la dialogística bajtiniana, a fin de reconocer y valorar la alteridad.

**“Borges: una forma de felicidad”,
por Rolando Costa Picazo.**

Fundación Internacional Jorge Luis Borges,
Buenos Aires, noviembre de 2001.

Reseña: Graciela Rafaelli: “El placer del texto”.

La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es quizás, el hecho estético. Buenos Aires, 1950. “*La muralla y los libros*”

206 207

Borges elegía definirse más como lector que como escritor. Su obra da cuenta de innumerables lecturas y conversaciones con otros textos. Costa Picazo, al comienzo de su libro dice “el ideal del universo borgesiano era una biblioteca, un laberinto enciclopédico, infinito de sabiduría. La lectura era para Borges una forma de felicidad, en la que el hombre encuentra algún principio de orden. Leer a Borges y detenerse en su erudición, su sensibilidad y su profunda comprensión de las letras angloamericanas constituye para mí una gran felicidad”.

En el prólogo, María Kodama agradece el título que “como *El jardín de los senderos que se bifurcan*, nos da la ambigüedad de pensar que esa forma de felicidad es para nosotros su lectura y para él la de leer y releer esos autores y la de crear a través de la decantación de todo ese material una espléndida e inmortal obra que sólo es posible a través de ese centro de inteligencia, dolor, asombro, amor y felicidad ante la vida, y que a su vez, es la amalgama de la vida.”

La escritura de Borges es una búsqueda permanente de las formas del decir, y en ella lo breve es metáfora de lo bueno. Además de buen lector y escritor, o por lo mismo, Borges fue traductor. Estas matrices aparecen en el estudio de Costa Picazo, quien con singular delicadeza y profundidad, realiza un “entramado” entre la lectura de la escritura y los modos de leer de Borges.

Al principio, aborda la relación de este autor con la lengua inglesa. Borges –desde el aprecio y el conocimiento– se interroga sobre esta lengua, le fascina su poder de precisión y el doble registro en tanto idioma germánico y lengua romance; la compara con el español, a veces irónicamente; utiliza expresiones en inglés, cuyos equivalentes en español no se hallan tan fácilmente.

También nos presenta la figura del Borges-traductor como lector privilegiado que se identifica con el autor y se (con)funde en su yo poético. Borges reflexiona permanentemente acerca de esta operación de reescritura/renovación, la concibe como entrecruzamiento de textos, excluyendo el concepto de texto “definitivo”; explora los universos semánticos de las lenguas; compara diferentes versiones de un mismo texto; intercala y reescribe otras voces en sus relatos; hace que esta práctica se convierta en uno de sus *leitmotifs* literarios. Muchos de sus textos simulan ser –o son– traducciones de otros, como imágenes reflejadas o como “la con-junción de un espejo y de una enciclopedia”.

Además analiza a Shakespeare –“nombre con connotación de infinito”– como paradigma literario con el que Borges comparte idénticas preocupaciones temáticas (el enigma de la identidad, la negación del yo individual, la coexistencia todonada) y del que elogia su vasto vocabulario, el buen uso lingüístico, el pensar en imágenes. El autor destaca el hecho de que Shakespeare y los personajes shakespearianos son citados frecuentemente en la obra de Borges.

Por otra parte, los estudios que reúne el libro se basan en la admiración de Borges por la cultura de Nueva Inglaterra, cuna de la literatura estadounidense. De esta literatura escrita en inglés, a Borges le interesa Edgar Allan Poe como narrador (especialmente por *Adventures of Arthur Gordon Pym*) y creador de la novela policial, “género fantástico de la inteligencia”; Emerson como arquetipo del “poeta intelectual” que entreteje los procesos de vigilia/abstracciones y sueño/imágenes; Nathaniel Hawthorne, especialmente, por el método narrativo de “Wakefield” donde concibe antes la situación que los personajes; Herman Melville ubicando su *Moby-Dick* dentro del género narrativo de la “causalidad mágica” y a “Bartleby, el escribiente” como relato enigmático en el que predomina la argumentación discursiva, la especulación y la conjetura; a Mark Twain por *Huckleberry Finn* disparador de su primera incursión en la narrativa con “El atroz redentor Lazarus Morell”. Walt Whitman, padre de la experimentación, representa el propio canon poético de Borges cuya marca perdura indeleble y que Costa Picazo rastrea minuciosamente en los recursos estilísticos. Con Henry James se trazan comparaciones de vida y literatura que superan el tiempo y la distancia. Borges no comparte con Hemingway sus elecciones estéticas en las que prevalecen actividades físicas y violentas más que intelectuales, ni su estilo narrativo desnudo y escueto. De Faulkner elogia su “ímpetu alucinatorio” casi shakespeariano pero le reprocha su técnica literaria laberíntica.

En el apéndice, Costa Picazo aborda las relaciones entre literatura y cine en el primer Borges. Destaca el doble interés borgesiano, centrado por un lado, en los aspectos técnicos y organizativos del relato cinematográfico y por otro, en la necesaria concatenación de acontecimientos argumentales que conducen inevitablemente a un final o meta. Considera el interés del autor por la organización del relato y lo que incorpora del cine al mismo: la preeminencia de imágenes visuales, el uso del montaje, la disolvencia de la imagen, la intercalación de vistas panorámicas y tomas de primer plano, la centralidad de una escena primordial. El análisis de estos aspectos los ejemplifica con *Evaristo Carriego*, “Hombre de la esquina rosada”, “El asesino desinteresado Bill Harrigan”.

“Las redes invisibles del lenguaje. La lengua en y a través de Borges”, por Graciela N. Ricci.

Ediciones ALFAR, Sevilla, 2002, 262 págs.

Reseña: María Beatriz Cóceres: “Borges desde el umbral del tercer milenio”.

¿Cuál es el código secreto que enhebra la obra de Jorge Luis Borges? ¿En función de qué es posible vincular en sus textos los símbolos, la metodología alquímica y las ciencias neurocognitivas? La autora del texto que nos ocupa, Profesora y Licenciada Graciela N. Ricci, Catedrática de la Università degli Studi di Macerata, nos invita a examinar esta parte no fácilmente visible de la producción literaria borgesiana a través de 262 páginas de análisis y reflexión.

208 209

Su obra, contenida por un marco de prólogo y conclusiones, y bifurcada en una serie de ensayos, nos recuerda por su estructura a *Las mil y una noches*, tan cara a Borges. Cada uno de estos ensayos de Ricci constituyen capítulos que están nucleados en torno de un área de interés. Dichos capítulos pueden leerse en forma autónoma, pero como sucede en la historia oriental, a menudo, se imbrican permitiendo una visión más acabada y renovada del conjunto. En otras palabras, estas remisiones internas entre capítulos en la obra de Ricci permiten articular redes, sistemas complejos de relaciones que devienen funcionales a la lógica argumentativa de la escritora.

Los temas abordados son el concepto de “infinito”, la función especular, la metáfora cognitiva, la literatura fantástica, la alquimia de la escritura borgesiana, la relación texto, co-texto y contexto en el proceso de la lectura, el lector reiterado, y los cambios de paradigma cognitivo que la metodología de reescritura borgesiana puede activar.

Ocupa un lugar central dentro de sus teorizaciones sobre Borges el proceso de hiperactivación de lo especular que es analizado como juego estilístico de la reiteración con variaciones, como diseño estructural del relato, como efecto (sueño dentro de un sueño) y como concepto de literatura en la cual unas pocas metáforas se van reflejando de diferente manera. En este punto resulta importante para la concepción borgesiana el concepto de traducción “deformante” pues posibilita un tipo de lectura particular de la tradición y de la herencia colectiva del pasado.

Ricci completa el análisis de lo especular transfiriendo dicha función a la esfera del lector. Se centra en la hiperactividad cerebral y en las prolongaciones de las pausas de lectura, motivadas por la recepción de información inesperada y asociaciones inéditas de palabras dentro de la obra de Jorge Luis Borges. De ese descubrimiento surge una de las tesis más interesantes del libro por el impacto social y cultural: la producción literaria de Borges, leída no de cualquier manera sino en forma reiterada y especular, transforma la dimensión cognitiva del lector modificando los estados habituales de conciencia y activando nuevas zonas de frontera en sus espacios psíquicos. De ese modo, los textos de Borges se vuelven nuevamente “tejido”, es decir, un conjunto de procesos dinámicos que, en la unidad cuerpo-

mente del lector, modifican la lengua al modificar su percepción del mundo, generando nuevos textos, nuevos movimientos y nuevos paradigmas de pensamiento.

Su aproximación a la obra del escritor argentino es marcadamente interdisciplinaria. En efecto, los textos de Borges son asediados desde diferentes perspectivas: literaria, lingüística, semiótica, biográfica, neurocognitiva, comparatista, alquímica, cabalística y místico-hermética.

La originalidad del planteo de Ricci reside en el tipo de lectura retrospectiva, practicada desde el umbral del tercer milenio, que no sólo coloca a Borges como precursor de la postmodernidad y de la semiótica lotmaniana sino también como un visionario de varios campos del saber y las nuevas tecnologías. En este sentido, la autora del texto explica que Borges con su pensar especular y complejo ha anticipado en su narrativa los descubrimientos recientes de la ciencia: los esquemas reticulares del cerebro, los universos paralelos de la mecánica cuántica, la organización circular básica, especialmente simétrica de los sistemas vivientes, la dimensión hologramática del universo donde tiempo y espacio devienen un mismo proceso.

Las redes teóricas que traza Ricci, con la finalidad de hacer visible lo invisible, constituyen un espacio hospitalario a la reflexión pues fomentan la relectura, el planteo de inquietudes y la tentativa de nuevas búsquedas como lectores de las obras de Borges.

**“Roman constructions, readings
in postmodern latin”, por Don Fowler.**

OUP, 2000, 350 págs.

Reseña: Leonor Silvestri

Don Fowler es el encargado de decirnos en *Roman Constructions, Readings in Postmodern Latin* (OUP, 2000) que Papá Noel no existe. Posiblemente porque estaba enfermo con un cáncer que lo llevaría a la muerte y porque éste fue su último libro, extrema sus posiciones con respecto a la literatura clásica y a la labor del crítico literario.

210 211

El texto necesita un lector familiarizado con la literatura clásica, pero asimismo brinda una herramienta invaluable sobre cómo trabajar de manera intertextual. Fowler predica con el ejemplo, puesto que pone en práctica cómo utilizar los conceptos que expone a través del trabajo con un rango vasto de autores, haciendo dialogar a Ovidio, por ejemplo, con piezas teatrales de vanguardia que pudo presenciar. La información bibliográfica aporta datos sobre autores teóricos especializados en la antigüedad clásica y en teoría literaria.

En la introducción, posiciona al artificio de la ironía como un modo de lectura y no de escritura, revitalizando la importancia de la decisión a la hora de cómo leer un texto. En la sección I trabaja la focalización y el punto de vista desde una postura política porque considera que nada es más político que la cuestión sobre de quién es el punto de vista que la lengua encarna. Allí se encuentra un análisis sobre la *ekphrasis* donde Fowler insiste en la línea que afirma que la narración continúa a través de la descripción. El apartado II intenta renovar la práctica intertextual que en ámbitos como el de la literatura clásica, ha estado teniendo una tendencia mecánica. La sección III da un giro al concepto anterior de intertextualidad, dialogando con el historicismo, o sea intertextualidad sobre materias no convencionales como inscripciones. Fowler propone una clase teórico-práctica, partiendo de los textos clásicos latinos y griegos para ir de atrás para adelante y de adelante para atrás y demostrar que la intertextualidad es multidireccional y que estas temáticas giran en torno del punto de vista que tomemos para construir la realidad, eje que sirve para re-pensar la labor crítica a la luz de las posturas y los textos modernos.

El discutible concepto de que la intertextualidad está localizada dentro de la práctica de lectura y no en un sistema textual –porque se da cuenta de la interpretación y del significado en la instancia de la recepción–, es repetido como un *tantra* a lo largo del libro, para que no queden dudas de que el intertexto depende del lector y que la lectura activa ocupa un lugar creativo ya que es una actividad que crea significado. Fowler considera que la intertextualidad es una propiedad del lenguaje, no de la literatura; es la manera en la que un texto significa, una característica central humana puesto que sólo podemos hablar y pensar en lenguaje. El autor afirma que los significados son construidos y esas construcciones no son parte de una búsqueda desinteresada de la verdad acerca del pasado sino de un

diálogo con contemporáneos porque nada es más ideológico que lo que notamos y decimos acerca de ello. La toma de posición en la labor crítica es crucial porque tenemos que ser responsables por las lecturas que ofrecemos. Por eso, lo que se ve está determinado por quienes somos.

Sin embargo, estas posturas son peligrosas: aunque Fowler se cuida siempre en dejar lugar para una lectura más –decir que no hay verdad y que todo es una construcción es también una verdad y una construcción en sí–. A diferencia del sofista griego, es difícil ver cuál es la medida de ese relativismo y el lector se siente parado en el aire, porque a veces hay un cierre aporético. De hecho, su afirmación de que “... meaning only exists within language and meaning can only exist if there is also the possibility of deceit and misunderstanding” (161), viola ostensiblemente el principio de la comunicación.

Finalmente, en el apartado IV, Fowler trabaja el cierre de los textos (*closure*), por eso aquí le dice adiós a todos sus amigos, humanizando una obra teórica que nos recuerda que más allá de las entregas, las fechas límites, los plazos y los compromisos académicos, somos personas, unidas por la pasión de lo que hacemos. Si aceptamos su idea de que la intertextualidad es una relación entre lecturas, nuestra disciplina es una relación entre personas que leen, principalmente. El crítico debe ser consciente de que la obra de arte es una construcción humana y de que su lectura es una manera de ver las cosas, que la literatura y el arte no existen para ser comprendidos o apreciados sino para ser discutidos porque funcionan como un foco de diálogo social donde el objeto de nuestra actividad crítica está simplemente proveyéndonos de estímulo. Don Fowler, más allá de todo, parece querer hacernos entender lo que él no perdió nunca de vista hasta el final: la importancia de la felicidad que significa leer y dialogar acerca de lo que uno lee. Esta es su modesta despedida, su página mejor.

Jacques Derrida y la tesis de la imposibilidad de la traducción

Ariela Borgogno

Universidad Nacional del Litoral

... la cuestión de la deconstrucción es, asimismo, de cabo a cabo la cuestión de la traducción y de la lengua de los conceptos, del corpus conceptual de la metafísica llamada “occidental”.

214 215

Jacques Derrida

El trabajo de la deconstrucción ha sido el de profundizar la ruptura del lenguaje con la realidad. En palabras de George Steiner, acérrimo crítico de la teoría derridiana, este “contrato roto” niega todo acto fundacional de la palabra, toda “garantía teológica” de la significación. Ignorando el postulado filosófico occidental de la trascendencia, de la “presencia real” de un significado, Derrida piensa la *ausencia* como inicio del juego ilimitado del lenguaje.

Con la deconstrucción del logocentrismo Derrida busca

...desenmascarar la no-neutralidad de la política dominante de la lectura, regida por el entendimiento, la comprensión del sentido original de la expresión o del discurso, el mito del autor o la firma atómica: como que todas esas palabras, todos esos conceptos están afectados, “tocados” de deconstrucción, cada uno de ellos íntimamente, y en lo que los enlaza con el sistema del *logosphoné* dominador de la idealidad de la presencia, a partir de aquel pensamiento¹.

A través de la erradicación del principio hermenéutico, la deconstrucción posibilita la ilegibilidad del texto desgarrando lo que suele llamarse una lectura normal, “... aquella capaz de asegurar un *saber* transmisible *en su propia lengua...*”². A partir de la teoría derridiana deja de considerarse el mito del “respeto” al sentido, de la intangibilidad del texto y comienza a verse a este último como un objeto accesible, posible de ser “tocado” y creado por el lector añadiendo “otros hilos” al tejido textual. La lectura ya no es pensada como la búsqueda de sentido sino como la construcción del mismo y su posterior deconstrucción, y en este proceso el papel del lector es fundamental. Dice Derrida:

Attribuisco al polo del lettore un ruolo *assolutamente determinante*. Ciò non significa che sottoscrivo tutti gli enunciati della teoria della ricezione. La decisione quanto al senso del testo spetta a te. Vale a dire al destinatario o alla destinataria che, mediante la risposta leggente o lettrice che farà del testo lo *produrrà*³.

Pensada, en principio, como teoría de la lectura y re -pensada como teoría de lectura / escritura, pues “...el texto real se concibe como producto de una dualidad que *produce* (...) el proceso se piensa en esta contradicción que funda a la vez la materia, el juego...”⁴, la teoría deconstruccionista plantea la tesis capital de *la lectura como diseminación*.

En el proceso de la textualidad, que consiste en advertir cómo y qué significa un texto, arribar a un significado unívoco está fuera de toda posibilidad pues el sujeto lector, partícipe del juego de la diseminación, re-crea el texto constantemen-

te. La dispersión de significados atrapa al lector en el intervalo, en el espacio formado entre dos lecturas y genera la ambigüedad de la significación. Se produce así, el desplazamiento constante del sentido, ya inalcanzable, y, por lo tanto, el aniquilamiento del significado trascendental.

Los fundamentos filosóficos y epistemológicos de la teoría derridiana son trasladables a la traducción, “imposible pero necesaria” en palabras de Derrida.

En el apartado “La traducción, síntoma de la cultura o el enigma de la Quimera” de su libro *El saber del traductor* (1999: 34), Rodríguez Monroy dice:

La traducción es ese saber que desestabiliza los demás saberes, ya que obliga a contemplar el lenguaje, no desde la solidez de su valor instrumental, sino desde la inestabilidad del sentido que la práctica traductora misma exhibe. (...) quien mejor ha sabido dar voz al trasfondo oculto de tan delicado problema es Jacques Derrida (...) La mirada crítica derrideana presenta el problema como una cuestión de *interpretación*, de *lectura*. Dimensión *ideológica* que es central en una teoría de la traducción que no eluda reconocer el peso de su incidencia en todos los terrenos del saber humano, es decir, en el campo central del lenguaje.

El cuestionamiento de Derrida acerca de lo que puede delimitarse como texto, en otras palabras cómo se produce en el discurso la significación, renueva las dudas que todo traductor tiene en la realización de su tarea: “... ¿en qué línea de demarcación, en qué frontera cultural, en qué mundo de representaciones se sitúan los márgenes del universo referencial de un texto dado?” (35) Estas problemáticas se transfieren al lector en tanto perciben un desbordamiento, la inestabilidad del sentido productora de una resistencia que, Rodríguez Monroy explica, surge del seno del problema de la traducibilidad entendida en su dimensión filosófica e ideológica. En este sentido, supone que el límite que posibilita detectar dicho problema coloca a los lectores entre dos maneras opuestas de pensar el *lenguaje* y la *significación*: “... frente al modelo tradicional que presupone la transferencia unívoca del sentido, modelo que considera que la polisemia es reductible a una formalización, el otro modelo —no sólo derridiano— que parte de la diseminación del sentido”. (35) Y ese límite imaginario es el que ha marcado la historia del pensamiento occidental, moviéndose en el terreno de una presuposición ideológica. Derrida destaca “que esa presuposición es sólo un ideal que las instituciones imponen y se imponen para mantener la ilusión de la comunicación como algo neutral, transparente, inocente” (35), posición, esta última, que se opone a la sospecha filosófica inaugurada por Nietzsche de que el lenguaje es mucho más que un mero instrumento de comunicación, que de hecho, es el vehículo máximo del poder, y por lo tanto siempre debe cuestionarse el lugar de la verdad en el discurso.

Rodríguez Monroy considera que, precisamente, en el orden cultural la institución universitaria, como institución política y educativa, es la que lleva a cabo el borrado del lenguaje, “ilusión de traducibilidad absoluta que busca legitimar así su sistema de verdades”. Y cita a Derrida, quien entiende que la preocupación que tiene “el orden establecido” no es aquello que pueda decirse sino que alguien dé lugar a pensar lo erróneo y el carácter encubridor del lenguaje. En palabras del teórico francés:

Lo que esta institución no puede soportar es que nadie ose tocar o manipular el lenguaje, en relación tanto a la lengua *nacional* como, paradójicamente, a un ideal de traducibilidad que neutraliza esa lengua nacional. Puede soportar mucho mejor cualquier “contenido” ideológico, por revolucionario que pueda parecer, con tal de que ese contenido no se arrime a las fronteras del lenguaje y a todos los contratos jurídico-políticos de que éste es garante. (36)

Por lo expuesto anteriormente, tanto Rodríguez Monroy como Derrida entienden que si se piensa la traducción como el espacio limítrofe entre textos, culturas, etc., debe considerarse, inevitablemente, que ella roza dicha frontera motivadora del límite de la significación. De esta manera, la estudiosa española, desde la teoría lacaniana que toma

como eje de su propuesta, reflexiona acerca del rol del traductor en tanto “sujeto de lenguaje” y de la traducción como el momento traumático del proceso de la comunicación en que la acción encubridora exterioriza sus mecanismos. Así, sintetiza el hecho traductivo como acto subversivo ya que enfrenta a los sujetos a la opacidad del lenguaje y deconstruye la ilusión de transparencia en que se sostiene la cultura.

La dimensión deconstructivista nos presenta una estrategia de lectura en la que podemos pensar la traducción a partir de la irremediabilidad de Babel. Entendiendo que la historia y la teoría de la traducción en Europa se forjaron sobre los textos bíblicos, Derrida esboza una “teología de la traducción”, haciendo referencia a aquellos que, después de Babel, siguieron buscando un lenguaje más allá de las diferencias, una unidad lingüística o un lenguaje único, amparo del sentido y de la legibilidad, *el UNO de la divinidad* que él deconstruye afirmando que el incendio de Babel arrasó con la posibilidad de alcanzar *una* verdad. Dice Derrida:

La ‘torre de Babel’ no representa solamente la multiplicidad irreductible de las lenguas, muestra a todas luces un inacabamiento, la imposibilidad de completar, de totalizar, de saturar, de terminar algo que pertenecería al dominio de la edificación, de la construcción arquitectural, del sistema y de la arquitectónica. *La multiplicidad de idiomas viene a limitar no sólo una traducción ‘verdadera’, una inter-expresión transparente y adecuada, sino también un orden estructural.* (En Rodríguez Monroy, 1999: 138)

216 217

Babel produjo la caída del significado trascendental, único y verdadero, del lenguaje puro dando lugar a la diferencia, a la multiplicidad, a la diseminación como nuevos constructores de (sin)sentido. En este encuentro con lo diverso, la estrategia de lectura deconstructiva, y por ende de traducción, genera un espacio donde el sujeto lector se traslada hacia lo extraño. La deconstrucción se convierte así en un lugar de dispersión, de diseminación y no de apropiación y recogimiento. De esta manera el acto de dar a leer implica para el filósofo la expulsión del texto, el ejercicio de la transmisión, de reescritura y de traducción. Derrida

cuestiona cualquier definición (de traducción) basada en la reproducción o equivalencia, y opta por un proceso que modifica constantemente el original. Un original que, por otro lado, también entra en el movimiento de la *différance* en el mismo juego de traducir. Explica que la traducción no se estructura sobre el modelo del conflicto edípico, sino sobre la *colaboración* entre autor y traductor, que trabajan juntos, tanto en sentido cooperativo como subversivo” (Silber de De Manas, 1999: 81).

Esta concepción deriva de la ferviente discusión planteada por el francés en la que enfatiza tanto el aspecto productivo como el reproductivo de la traducción.

El inicio de dicha discusión se produce cuando desde el postestructuralismo (Derrida, De Man) se intenta *deconstruir* la oposición entre “original” y “traducción”, poniendo en jaque la concepción romántica (Schleiermacher, Von Humboldt) de sometimiento de la segunda al primero, pero sin desconocer que “la traducción (no sólo) brota del original, pero no tanto de su vida como de su “supervivencia” (Benjamin, 1994: 287) sino que lo perpetúa. La predicación del Romanticismo, acerca del apego y fidelidad de la traducción al texto original, es coherente si entendemos la concepción de texto que circulaba por aquellos tiempos: “el discurso o texto escrito por un autor es algo perfecto, cerrado, clausurado... cuyo sentido reside en el creador-autor-padre-Dios, la forma en su genio-personalidad-estilo” (García Juste, 2002).

La imposibilidad de la traducción fiel, absoluta, se percibe ya en la inimitabilidad de la genialidad del creador como así también en lo intraducible que toda lengua/cultura encierra. Hoy, la reafirmamos en nuestra convivencia con una idea de texto opuesta a la precedente, el texto como objeto no clausurado en cuyo proceso de significación se interrelacionan numerosos elementos: el escritor, el lector, la cultura, la lengua, lo ya escrito. Todos ellos hacen que la infidelidad se produzca,

en primera instancia, entre el texto y el propio autor, ya que el primero encierra aquello que producirá la *diseminación* del sentido propuesto por el último; nos referimos a las palabras en el devenir de la lectura.

La textualidad, tal como la concibe el postestructuralismo compromete la singularidad del original; ni éste ni la traducción constituyen una unidad semántica exclusiva, sino que ambos –“derivativos heterogéneos”– contienen complejos elementos culturales y lingüísticos que desestabilizan el significado, que se torna así plural y diferente. Se redefine, en consecuencia, la noción de “equivalencia”, y se presupone desde el principio que esta “pluralidad diferente” evita la simple correspondencia de significados (...) toda traducción, al ser transformadora, cuestionadora, pone en marcha la deconstrucción del texto; nunca es del todo fiel, sino libre (Silver de De Manas, 1999: 77).

A partir de esta caracterización se disuelve la tradicional subordinación de la traducción al texto original, otorgándole el carácter de texto nuevo, transformado creativamente. Bajo estas consideraciones Derrida plantea que

la traducción no puede ni debe ser recepción pasiva. Es siempre una transformación, puesto que no se trata sólo de trasladar un pensamiento de un lugar a otro sino de recontextualizarlo en términos de lenguaje, pero también políticos y sociales. Las traducciones deben ser siempre interpretaciones activas, versiones. La traducción no es nunca simplemente una operación lingüística que va de un idioma a otro. Se trata de multiplicar, alrededor del texto, iniciativas de diversos tipos, políticas e institucionales, que afecten el conjunto del sentido. Una traducción meramente lingüística es del todo insuficiente (1996).

Así la tarea de traducción nunca puede verse satisfecha porque en la “confusión” generada por la babélica multiplicidad lingüística (y cultural) todo texto está sometido a una traducción constante que no podrá lograrse.

Contrariamente a los tiempos en que la traducción se creía posible, *la deconstrucción nos presenta la traducción desde su imposibilidad*, abordando los textos desde los caminos de la “diferencia”, caminos tan desautorizados por quienes intentaron y aún intentan encontrar en la palabra el fundamento de su origen.

¹ Fragmento extraído de la entrevista realizada por Carmen González-Marín a J. Derrida, “Jacques Derrida: leer lo ilegible”, en *Revista de Occidente*, N° 62-63, Julio-Agosto de 1986, p. 7.

² *Ibidem*, p. 2.

³ TELMON, M. (1990), “Colloquio con Jacques Derrida”, en *Paradosso*, p.p. 198-199.

⁴ SOLLERS, P. H., citado en “La escritura como aventura seminal de la huella. Différance y diseminación. Textos de pensamientos y culturas”, en *Revista Anthropos. Jacques Derrida. Una teoría de la escritura, la estrategia de la deconstrucción*, N° 93, febrero 1989, Barcelona, Ed. Anthropos, p. 2.

Bibliografía

- BENJAMIN, W. (1923), "La tarea del traductor", en VEGA, M.A. (1994), *Textos clásicos de teoría de la traducción*, Madrid, Cátedra.
- DERRIDA, J. (1989), "Carta a un amigo japonés". En: Revista *Anthropos*. Jacques Derrida. *Una teoría de la escritura, la estrategia de la deconstrucción*, N° 93, Barcelona, Ed. Anthropos.
- (1994), "La Différance", en *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Ed. Cátedra.
- (1997), *Yo-el psicoanálisis*. Trad. de Cristina de Peretti, en *Cómo no hablar y otros textos*. Barcelona. Proyecto A.
- (1998), *De la gramatología*, México, Siglo XXI editores.
- GARCÍA JUSTE, J. (2002), "U-turn" (primera entrega), en *Teoría de la traducción. Caminos de Pakistán*. www.caminosdepakistan.com
- GONZÁLEZ-MARÍN, C. (1986), "Jacques Derrida: leer lo ilegible", en *Revista de Occidente*, N° 62-63, Julio-Agosto.
- Revista *Anthropos*. Jacques Derrida. *Una teoría de la escritura, la estrategia de la deconstrucción*, N° 93. Barcelona. Ed. Anthropos, febrero 1989.
- RODRÍGUEZ MONROY, A. (1999), *El saber del traductor*, España, Montesinos.
- SCHLEIERMACHER, F. (1813), "Sobre los diferentes métodos de traducir", en VEGA, M.A. (1994), *Textos clásicos de teoría de la traducción*, Madrid, Cátedra.
- SILBER DE DE MANAS, L. (1999), "Traducción y poder", en *El Lenguaje*, Año 2, N° 2.
- STEINER, G. (1980), *Después de Babel. Aspectos del Lenguaje y la Traducción*, México, FCE.
- TELMON, M. (1990), "Colloquio con Jacques Derrida", en *Paradosso* (Sin datos editoriales).

Lecturas críticas de/sobre Borges o de cómo no agotar la literatura.¹

Jorgelina Garrote

(FHUC) Universidad Nacional del Litoral

Aunque esté todo dicho sobre Borges, arriesgamos una nueva lectura de este clásico como paradigma literario del siglo XX. Su producción narrativa permite reflexionar sus postulados personales sobre cómo ve la literatura, su hacer, su manera de escribir e interpretar el hecho literario. El análisis de una selección de textos más la presentación de algunas lecturas críticas sobre este autor nos permitirán reflexionar respecto del porqué se puede considerar a Borges como un autor paradigmático de la literatura universal.

220 221

Borges afirmaba que los escritores no hacen otra cosa que reescribir la literatura, que no hay temas por descubrir sino que la literatura no es otra cosa que una “incansable monotonía”. Por el contrario, si la literatura no es más que un incesante discorrir de tópicos, Borges se nos presenta como un autor que no sólo relee y reescribe la literatura universal sino que también provoca en y desde sus textos lecturas literarias y críticas tanto en el ámbito nacional como en el ámbito mundial de las letras.

John Barth habla de una “literatura del agotamiento” respecto de la literatura contemporánea hecha de elementos residuales y de temas reiterativos, pero para Borges, esos elementos residuales constituyen “la” literatura, enriquecidos por el escritor que los retrabaja y por el lector que los lee siempre desde un contexto. Las metáforas borgeanas sobre la literatura como una “biblioteca inagotable” o como un “espejo” o un “laberinto”, nos conducen a repensar la capacidad “recursiva” de la literatura que se nutre de sí misma.

Y bien, ¿qué podemos decir de un escritor clásico y canónico como Jorge Luis Borges? La reunión de algunos textos borgeanos nos permitirán abordar la dificultad que presenta un escritor que ha dicho todo en su obra y que han dicho todo sobre él. El primer punto que quisiéramos aclarar es por qué consideramos que Borges es un paradigma. Desde el ámbito científico, Khun asocia “paradigma”, entre otros aspectos, con una “forma de ver el mundo” o de “presentar un horizonte de postulados científicos” que desestabilizan y ponen en cuestión los postulados científicos del paradigma anterior². Podemos asociar la noción de paradigma en Borges con la idea de que su producción funciona como modelo o ejemplar representativo de una forma de leer y escribir literatura. Recurrimos a otro escritor, Italo Calvino, para sostener la idea de que Borges es un paradigma porque actúa como “huella” y como “permanencia” cuando explica lúcida y por qué leer a los clásicos:

–Los clásicos son libros que ejercen una influencia particular ya sea cuando se imponen por inolvidables, ya sea cuando esconden en los pliegues de la memoria mimetizándose con el inconsciente colectivo o individual.

–Toda lectura de un clásico es en realidad una relectura.

—Un clásico es un libro que nunca termina de decir lo que tiene que decir³

Borges como paradigma o Borges como un autor clásico, determinan la cualidad de un autor que constantemente provoca relecturas, que no deja de decir, que interpela a sus lectores, los incomoda, los asombra, los reta al debate. Sería muy difícil recorrer tantas lecturas como lectores “consagrados” de Borges pero intentaremos acercarnos no sólo desde sus ficciones sino también desde lo que dicen algunos de sus lectores —intelectuales y escritores—, que revisan su obra. Nuestro propósito es releer, en una selección, al Borges que escribe y enuncia sus propios metatextos —entendiéndolos como enunciados de segundo grado—, y los “atributos” de sus lectores que interpretan sus postulados críticos y estéticos.

Ahora bien, ¿qué nos proponen sus textos para repensarlos como ejemplares de una nueva forma de hacer literatura? En su ensayo “La poesía gauchesca” (1932) Borges lee el estatuto genérico de *Martín Fierro* y difiere de las lecturas canónicas. A contrapelo de Rojas y Lugones, considera que *Martín Fierro* no puede leerse como una epopeya de lo nacional sino como una novela, deconstruyendo el modelo interpretativo a priori, que en este caso es la gauchesca. Veinte años después de que Rojas inaugurara la cátedra de Literatura Argentina y escribiera la primera enciclopedia de Literatura Argentina, Borges rechaza las lecturas del Centenario que inauguraran una nueva época para la crítica literaria argentina. Y es contundente en sus enunciados:

Sospecho que no hay otro libro argentino que haya sabido provocar de la crítica un dispendio igual de inutilidades. Tres profusiones ha tenido el error con nuestro ‘Martín Fierro’: una, las admiraciones que condescienden; otra, los elogios groseros, ilimitados; otra, la digresión histórica o filológica⁴

Respecto de la segunda, rebate la calificación de epopeya nacional igualada al *Cantar del Mío Cid* o a la *Divina Comedia* de Dante. Los argumentos de Rojas tenían que ver con el hecho de que un país tenía que ser reconocido por sus rasgos identitarios y en éstos se incluyen su literatura, ¿qué texto más argentino que *Martín Fierro* en el que se presentifican el gaucho, la pampa y el canto? Para Borges, el texto hernandiano es el menos local de la gauchesca dado que la anécdota, como la forma en que es contada, marcan un estilo que inauguran el principio del fin de este género. Como aspectos novelescos del texto, Borges menciona el uso de la primera persona y el uso del tiempo pasado. Para este autor, el tema no es “la imposible presentación de todos los hechos que atravesaron la conciencia de un hombre, ni tampoco la desfigurada, mínima parte que de ellos puede rescatar el recuerdo, sino la narración del paisano, el hombre que se muestra al contar”⁵. Y a esto, Borges agrega que el inmenso placer que da su lectura no se debe a la imposición de una tesis si no al estatuto novelístico del *Martín Fierro* que fuera escrito en el siglo por esencia, de la novela, a la par de Dostoievski, Zola, Flaubert y Dickens.

Continuando con la relectura del “héroe nacional”, Borges se atreve en “El fin” (1944) a virar el desenlace de *Martín Fierro*. En su ficción, el héroe no huye luego de despedirse de sus hijos sino que busca al negro para continuar el “duelo”. En la lucha, Fierro cae herido de muerte y su rival, habiendo cumplido con su rol de justiciero: “era nadie. Mejor dicho era el otro: no tenía destino sobre la tierra y había matado a un hombre”⁶. En el ámbito docente, resulta sorpresiva la identificación que los adolescentes tienen con el héroe en este cuento y “condenan” la lectura “desviada” que Borges realiza de la tradición. Es notable cómo los arquetipos están presentes en la memoria colectiva y cómo cuesta desterrarlos cuando se promueven nuevas lecturas.

Beatriz Sarlo ha identificado una operación de lectura en la narrativa de Borges a la que ha denominado “cierre de una tradición” en relación con las interpretaciones de Lugones y Rojas sobre el *Martín Fierro* de José Hernández. Esta operación

que Sarlo ha observado en los cuentos “El fin” se relacionan con el ensayo de Borges “El escritor argentino y la tradición” (1932) ya que se problematiza en él la noción de “color local” en la literatura argentina. Según Borges, lo local no estaría dado por la recurrencia de ciertos tópicos, por un ambiente reconocible o por unos arquetipos olvidables sino por la construcción de una lengua literaria⁷.

La cuentística borgeana se manifiesta, de acuerdo con Nicolás Rosa, como una literatura que se nutre de sí misma⁹. Nos gustaría citar aquí un pasaje de Ricardo Piglia que resulta muy claro para trabajar “La casa de Asterión” (1949) y “El brujo postergado” (1935). Dice Piglia:

La metáfora borgeana de la memoria ajena, con su insistencia en la claridad de los recuerdos artificiales, está en el centro de la narrativa contemporánea” (...) “La lectura es el arte de construir una memoria personal a partir de experiencias y recuerdos ajenos (...) Los grandes relatos de Borges giran sobre la incertidumbre del recuerdo personal, sobre la vida falsa y la experiencia artificial. La clave de este universo paranoico no es la amnesia y el olvido, sino la manipulación de la memoria y de la identidad¹⁰.

Lo dicho por Piglia se relaciona con este cuento porque Borges retoma el mito clásico del Minotauro y lo relee desde una memoria personal. Esto nos permite pensar la literatura desde el recuerdo, desde la tradición y desde la contemporaneidad. En nuestro imaginario, el héroe se caracteriza por sus virtudes físicas y espirituales que lo destacan en una comunidad; el héroe es el protagonista de sucesos extraordinarios y es el centro de los relatos. En este caso, conocemos al héroe Teseo que pelea contra el Minotauro, monstruo con cabeza de toro y cuerpo de hombre que se alimenta de jóvenes seleccionados para dicho sacrificio. Según el mito, Teseo vence al Minotauro a través de su inteligencia y astucia. Lo que no se nos ha dicho en el mito, cómo es el antagonista, más allá de sus rasgos generales. Borges, entonces, urde lo otro desconocido, lo que la imaginación puede generar pero que tiene poco que ver con lo tradicionalmente sabido: “Otra especie ridícula es que yo, Asterión, soy un prisionero. ¿Repetiré que no hay una puerta cerrada, añadiré que no hay una cerradura?”¹¹. El Minotauro es descrito como una criatura solitaria, atada a un destino que no le pertenece y sumida a un tiempo cíclico. La esperanza de un “redentor” profetizado por uno de los nueve hombres que entran a la casa cada nueve años, lo mantiene expectante. Y ese redentor, que aparece hacia el final del relato, es Teseo. La última frase deconstruye todo el mito del Minotauro: “¿Lo crearás Ariadna? –dijo Teseo–. El Minotauro apenas se defendió”¹².

“El brujo postergado” es una reescritura de un cuento del libro *El conde Lucanor* del infante Don Juan Manuel (1282-1349). Al hablar de reescritura nos estamos refiriendo a una adaptación al castellano moderno pero que, leído e interpretado por Borges, resulta otro, diferente del original. Desde el título nos indica su lectura dado que la versión antigua se titula “De lo que contesçió a un Deán de Santiago con don Illán, el grand maestro de Toledo”. La estructura canónica de los cuentos enmarcados de la Edad Media como lo es el de Don Juan Manuel, persigue más la narración de hechos y situaciones que varían entre los personajes del libro; en cambio, el título de la adaptación de Borges es mucho más sugerente porque nos está dando elementos que nos motivan a leer, a preguntarnos por qué o por quién un brujo es postergado, o bien, qué sentido tiene la “postergación” en el cuento. En este texto, Borges nos evidencia la riqueza de la literatura que se nutre de sí misma, a la par de promover, desde la teoría literaria, la idea de que toda lectura es una reescritura constante. Dicho cuento se encuentra incluido en un manual de literatura para el primer año del Polimodal (Santillana, 2000) en parte como *exemplum* de la cuentística de Borges en relación con la literatura fantástica. Obviamente que hay otros cuentos más paradigmáticos de la obra borgeana y aunque se

enuncia que es una reescritura del texto de Don Juan Manuel, no se menciona como una característica del autor la relectura de textos sino que las actividades se orientan al análisis de la estructura tripartita (pacto-prueba-cierre), a la repetición de acciones, como la llegada de los mensajeros y el pedido de don Illán, y a las marcas que indican el pasaje entre la ilusión y la realidad dentro del cuento. Para quienes trabajamos en la docencia, sería interesante reflexionar la noción de paradigma en Borges como en otros autores desde las propuestas pedagógicas que circulan en el ámbito editorial.

Como último punto, mencionaremos el cuento “Pierre Menard, autor del Quijote” (1944) en el que Borges trabaja la idea antes planteada en los cuentos “La casa de Asterión” y “El brujo postergado”. En este texto, el escritor imagina un sujeto, Menard, que reescribe palabra por palabra el *Quijote* de Cervantes, logrando otro más “sutil”, según la calificación del narrador. El texto mismo argumenta que podemos leer siempre, en forma diferente un mismo texto, pero no porque contemple varias interpretaciones sino porque es parte del texto literario provocar nuevas lecturas según el contexto de recepción. Dice el narrador:

Menard, contemporáneo de William James, no define la historia como una indagación de la realidad sino como su origen. La verdad histórica, para él, no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió¹³ (...) “Menard (sin acaso quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas. Esa técnica de aplicación infinita nos insta a recorrer la Odisea como si fuera posterior a la Eneida y el libro ‘Le jardin du Centaure’ de Madam Henri Bachelier como si fuera de Madame Henri Bachelier. Esa técnica puebla de aventura los libros más calmosos. Atribuir a Luis Ferdinand Céline o a James Joyce la Imitación de Cristo ¿no es una suficiente renovación de esos tenues avisos espirituales?¹⁴

El reconocido escritor y crítico, Juan José Saer en un artículo titulado “Borges francófono” (1997) difiere de la crítica respecto de este cuento. Para Saer, Borges ha escrito este texto en clave irónica, con un estilo humorístico que lo diferencia de los demás cuentos incluidos en *Ficciones*. Según el escritor santafesino, Borges no comparte la noción de literatura como Menard sino todo lo contrario, dado que presenta a su personaje como una sátira de Paul Valéry. Menard sería una suerte de estafador por “plagiar” la obra cervantina y por armar un mecanismo conceptual en torno de ella. Saer supone que el Borges de esa época se maneja con ciertos prejuicios de la literatura francesa, rotulada de artificiosa y frívola. Aunque acepte la validez de las interpretaciones como las llevadas en el curso, considera que tal vez no sean compartidas por el mismo Borges¹⁵.

La literatura borgeana se nos presenta como un espacio problemático para repensar la noción de paradigma en el siglo XX. Las lecturas críticas, teóricas y literarias nos han permitido leer una selección de textos que nos motivan a volver sobre un clásico de nuestras orillas.

¹ La escritura de este texto es una reflexión motivada por el curso que han dictado los Profesores Adriana Crolla, Analía Gerbaudo, Silvia Calosso y Oscar Vallejos en el marco del Proyecto CAI+D 2002 “Paradigmas literarios del siglo XX”.

² VALLEJOS, O. (2001), “.....”. En: VALLEJOS, O., GERBAUDO, A., CALOSSO, S., CROLLA, A. (2001) *Paradigmas literarios del siglo XX*, Santa Fe, UNL, p. 12.

³ CALVINO, I. (1993), *Por qué leer a los clásicos*, Bs. As., Tusquets, p.p. 14-15.

⁴BORGES, J.L. (1932), “La poesía gauchesca”. En: *Discusión* (1932). *Obras Completas* (1978), Bs. As., Emecé.

⁵BORGES, J.L., *ibid.*, p. 197.

⁶BORGES, J.L. (1944), “El fin”, en *Artificios. Obras Completas*, op. cit.

⁷BORGES, J.L. (1932), “El escritor argentino y la tradición”, en *Discusión*, op. cit.

⁸SARLO, B. (1995), *Borges, un escritor de las orillas*. Bs. As., Ariel.

⁹ROSA, N. (1969), en “Borges o la ficción laberíntica”, publicado en *Nueva Novela Latinoamericana II. La narrativa argentina actual* (1974). Compilación a cargo de Jorge Lafforgue.

¹⁰PIGLIA, R. “La memoria ajena”, en *Suplemento Cultura y Nación*, Edición Especial: “Lo que Borges nos dejó”. Clarín, 13/6/96, p. 9.

¹¹BORGES, J.L. (1949), “La casa de Asterión”, en *El Aleph. Obras Completas*, op. cit.

¹²BORGES, J.L., *ibid.*, p. 570.

¹³BORGES, J.L. (1944), “Pierre Menard, autor del Quijote”, en *Ficciones. Obras Completas*, op. cit., p. 449.

¹⁴BORGES, J.L., *ibid.*, p. 450.

¹⁵SAER, J.J. (1997), *El concepto de ficción*, Bs. As, Ariel, p. 36.

Bibliografía

BORGES, J.L. (1972) *Obras Completas*, Bs. As., Emecé.

CALVINO, I. (1993) *Por qué leer a los clásicos*, Bs. As., Tusquets.

PIGLIA, R. “La memoria ajena”. En: *Suplemento “Cultura”*, Clarín, 13-6-96.

SAER, J.J. (1997) *El concepto de ficción*, Bs. As., Ariel.

SANCHEZ MARIÑO, G. “John Barth y la literatura del agotamiento”. En *Suplemento “Cultura”*, El Litoral, 17-6-95.

SARLO, B. “Un clásico marginal”. En: *Suplemento “Cultura”*, Clarín, 13-6-96.

VALLEJOS, O. (2001) “.....”. En: VALLEJOS, O., GERBAUDO, A., CALOSSO,

S., CROLLA, A. (2001) *Paradigmas literarios del siglo XX*, Santa Fe, UNL.

La novela erótica griega: el deseo de memoria

Ivana S. Chialva

Universidad Nacional del Litoral

Cuando se indaga acerca del surgimiento de un género literario, uno descubre que las nociones mismas de “origen”, “género” y “literatura”¹ suponen tantas aclaraciones y salvedades que casi constituye una ficción decir que a comienzos del siglo II a.C., en la extendida sociedad helénica, aparece un nuevo fenómeno literario: *la novela erótica griega*. En primer lugar, la desavenencia de estos términos con respecto a la novela se debe a que en su contexto de producción no existió una conciencia estilística ni una definición unificadora para el conjunto de textos que hoy denominamos “novela erótica”, si bien su desarrollo fue muy importante y se extendió hasta después del s III d.C.² Y en segundo lugar, porque lo que intenta reconocerse como un origen es, en realidad, la continuación de una serie de relatos heterogéneos (religiosos, históricos, ficcionales, filosóficos, etc.) que, en un determinado momento de la historia, se encuentran en un punto de inflexión para dar lugar a una forma determinada, como diferentes tonalidades armonizan de pronto en un acorde³. Por eso, tal vez lo más acertado sea hablar de desplazamientos, de funciones y de las emergencias de lenguaje que la circulación de discursos produjo en el marco cultural de una época dada en llamar: Antigüedad tardía.

226 227

La novela erótica expone la tematización de dos preferencias del mundo helénico: *las historias de amor y el placer de contar*. Si bien una y otra ya aparecían a lo largo de la historia literaria griega (micro-relatos pasionales frecuentes en las obras, y la presencia de aedos y narradores que realizan imbricaciones continuas de historias dentro de la historia, borrando las configuraciones entre los límites de la enunciación), la novela convierte esa frecuencia aleatoria en su especificidad. Esta convergencia particular tiene importantes antecedentes en las determinaciones históricas que favorecen su aparición.

Previamente a la emergencia de estos relatos, se generan nuevas líneas de formación de los códigos culturales griegos. El grado de contención y permanencia dados a esos mismos códigos en la sociedad griega ateniense, congregaba los flujos producidos en sólidos bloques de saber y poder creadores de verdad (dioses griegos, idiosincrasia política y cultural) y canalizaba la producción social en un territorio definido y cerrado. Esta circulación restringida de los flujos sociales definía una fuerte identidad cultural. Pero a partir del s. IV a.C., los bloques liberan sus nudos de contención y dichos flujos son puestos en movimiento por la fuerza de dispersión que provoca el paso de la polis griega al imperio de Alejandro Magno. La

desterritorialización de los flujos culturales hace del mundo helénico un territorio atravesado por verdaderas líneas de fuga que producen un cambio en el emplazamiento de los estratos religiosos, políticos, culturales, etc. Es en este mapa de trazos irregulares donde surge un nuevo dispositivo que reúne tres elementos disímiles: un sentimiento: erotismo; una política: educación ética griega; y un género literario: la novela. No un origen primero y sui generis ni un género puro, sino una emergencia dada en el desplazamiento irregular de líneas ya constituidas.

La formación de este “ensamblaje” de conexiones culturales no surge espontáneamente, sino que está relacionada con la cristalización de nuevos bloques que buscan re-territorializar las líneas en fuga. Asegurar al campo social la conexión de una nueva “máquina” que oriente la producción hacia el plano de inmanencia de ese mismo campo. La pregunta ahora sería: ¿Qué genera esa producción que busca canalizarse y que ocupa el campo social? Críticos como Gilles Deleuze han dado una respuesta: *el deseo*. Antes que el “poder”, el “saber”, la “verdad”, se produce el “*deseo*” y es esa producción la que carga el ensamblaje social con los flujos de deseo que orientan el funcionamiento de sus máquinas. De esta forma, un modo de interpretar la aparición de la novela es preguntarse: ¿qué tipo de producción genera la literatura erótica en la sociedad griega en disolución? ¿Qué deseos pone en funcionamiento? ¿Cómo influyen estos deseos en la constitución del ser social en la cultura helénica?

En el devenir de lo que retrospectivamente llamamos “serie literaria griega”, la novela erótica constituye un producto anti-clásico por excelencia. La recurrente uniformidad de su estructura general, repetida en todas las obras, limitaba el horizonte de expectativa del público a una “tranquila seguridad” en cuanto al desarrollo y culminación de la misma. Esta estructura cuenta con tres instancias principales: 1- encuentro y enamoramiento de los amantes, 2- separación de los amantes a través de un viaje donde sufren incontables infortunios, 3- reencuentro de los amantes y final feliz. Ahora bien, si es verdad que esta recurrencia limita la originalidad de ciertos aspectos de la obra, por otro lado constituye precisamente la variedad propia del género, ya que es la excentricidad de las aventuras que los amantes deben pasar como “pruebas” de su amor, lo que constituye la inacabable riqueza imaginativa de sus textos. Es precisamente esta formación anti-clásica, y, a su vez, su continuidad con esa tradición, la línea que dibuja los desplazamientos de lenguaje que dan lugar a la novela y, que inscriben en su discurso, la mezcla de géneros literarios en los cuales encuentra su materia de formación.

Una de estas vertientes literarias es la serie de relatos, generalmente orales y de singular predilección en el mundo helénico, cuyo motivo principal es el *motivo del viaje*. Sin duda, la incrementación de los contactos entre Oriente y Occidente trae consigo una particular acentuación de la preferencia por lo exótico y las historias fantásticas (ya existentes, sin embargo, en el repertorio mítico griego). Uno de los tipos textuales generado a partir del motivo del viaje es la *serie historiográfica*, que consiste en la narración de las peripecias de personajes por lugares exóticos. A pesar de la poco feliz denominación dada por la crítica posterior, estos relatos incluyen, preferentemente, historias inverosímiles de animales híbridos y seres mágicos, cuya máxima invención llegó con la excéntrica parodia del libro *Historias verdaderas* de Luciano de Samosata. Otro tipo narrativo importante es el denominado *Bíoi o relatos de vida*, centrado en la exaltación de virtudes de ciertos personajes generalmente históricos, pero cuyo tratamiento exagerado de las cualidades y de los sucesos, provocan una construcción casi “mítica” de los hechos históricos. Por último, una serie similar pero de acentuada tendencia religiosa es la denominada *aretología*, proveniente de la palabra griega *aretai* o virtud de naturaleza divina. Este proceso de romantización de la figura del héroe ejercía una marcada tendencia pedagógica sobre

los sectores más populares de la sociedad. La producción de una narrativa de finalidad didáctica aseguraba la continuidad de los valores éticos, que daban una imagen estereotipada de paradigmas morales, religiosos, políticos de la cultura helénica.

La segunda gran vertiente literaria que alimenta el mundo ficcional de la novela es la literatura de *motivo amoroso*. Desde la poesía sintomática de Safo, las historias de pasiones desdichadas del mito, el *pathos* trágico de Eurípides, hasta el aligeramiento de los enredos amorosos en la nueva comedia y el refinamiento estilístico de la poesía alejandrina, todos constituyen el murmullo polifónico y dialógico del cual la novela busca extraer su propia voz. De este modo, el texto de la novela, como un gran cruce intertextual de territorios móviles, construye una geografía particular, un desplazamiento nómada sobre tierras cuyo suelo cambia a cada paso junto con el paisaje que muestran. La lectura que la novela instaure sobre la literatura amorosa está dada a partir de esa síntesis intertextual, de la pluralidad de voces que organizan su propio discurso, y de la intencionalidad declarada de una construcción discursiva de la pasión erótica según cánones culturales griegos. De esta forma, la novela promueve una construcción estetizante del mundo, que busca sus fuentes en las formas del arte. De modo que no se trata solamente de una literatura de evasión que entretiene y degrada a los sectores bajos de la población, sino de un complejo entramado “metatextual” que deja leerse como el producto de una sociedad determinada y que permite reconocer en su lenguaje, la reconstrucción de interpretación, en términos de cultura, de un sentimiento.

228 229

El complejo mosaico polifónico de la novela se desarrolla a partir de dos recursos fundamentales: la utilización del diálogo o el monólogo en la construcción del discurso de los amantes. Estas inclusiones del estilo directo en el transcurso de la narración constituyen una de las operaciones más complejas, ya que la asunción de la palabra por parte de los personajes se rebela (tal cual lo sugirió hace tiempo Genette) como un palimpsesto, donde tras el efecto de autoridad que supone esta irrupción, se produce un fenómeno multiplicador al identificarla como cita. Frases completas son recuperadas de antiguos poemas sáficos, de Eurípides, Platón, Homero, Teócrito y forman una gran “composición” donde partes aisladas, sin perder su unidad, fijan una nueva configuración, como en un rostro de Arcimboldo. Estas menciones textuales operan en dos sentidos: en primer lugar, la referencia a textos clásicos a través de la competencia de un lector que reconoce, en la repetición, la cita implícita; en segundo lugar, la tematización del discurso erótico como elaboración. Es decir, el texto realiza la puesta en manifiesto de su estatuto literario, de su pertenencia a un sistema de producción de lenguaje. De esta manera, en los inicios del nuevo imperio, ante las amenazas calladas de disolución social, la novela hunde sus raíces en los textos griegos clásicos generando no sólo el resguardo de la memoria colectiva, sino la construcción y reelaboración de un patrimonio cultural común sentado en las bases del imaginario amoroso.

Ahora quizás estamos en condiciones de responder a las preguntas sobre qué producción de deseo genera la novela, qué flujos deseantes carga en el campo social de la antigüedad tardía. La respuesta es simple: *el deseo de memoria*, de la continuidad de un patrimonio común, que establece en el conjunto de discursos que atraviesan esa sociedad heterogénea, la afirmación de una *identidad* social, política y cultural. El deseo de memoria es, en el caso de la novela erótica, *el deseo de lenguaje*, de productividad discursiva que carga el entramado social de una necesidad de sentido generada por la escritura. Ante los flujos que desterritorializan la cultura griega, la novela surge como montaje histórico, como bloque que anuda las líneas en dispersión y crea un territorio de lenguaje común y productivo de nuevos deseos. En este punto, una aclaración se hace necesaria: ¿Qué significa desear la me-

moria? La pregunta por la memoria es la pregunta por la construcción de un discurso. Sin embargo, no existiría algo así como “la memoria” en tanto entidad universal o discurso totalitario, que abarca todos los espacios del pasado como un patrimonio dado para siempre. *La memoria no es algo que se hereda, sino algo que se produce* en una sociedad presente. Y las formas de elaboración de la memoria colectiva están determinadas por esos distintos trazos que un sistema social marca sobre su historia. No se debe contraponer memoria a olvido, sino distintas memorias que son esos espacios de iluminación que cada sociedad genera sobre la tradición y que es la forma distanciada desde la cual aquella se mira, también, a sí misma.

La novela se reapropiará de un conjunto de discursos, pero no para asegurar un “sentido original” de los autores clásicos como verdad única, sino generando nuevas líneas de lecturas de esos fragmentos. Por eso, uno de los recursos de los cuales la novela erótica hará su mayor campo de exploración es la metáfora. Cargará de multiplicidades cada término, realizando la apertura de los trayectos de significación y guiando esa lectura hacia los dominios del deseo erótico. De esta manera, la novela motiva un doble proceso de politización de la literatura amorosa, y a la vez, de erotización de la cultura, es decir, de la afirmación de una identidad social a través de la producción y reelaboración de una escritura erótica.

La articulación de las voces en la novela como proceso de reterritorialización, como máquina de producción confluyente de deseos, significa la formación de una memoria política entendida como ética amorosa. Así, las dos preferencias del mundo helénico: el contar y las historias de amor, conforman la territorialidad emergente desde la cual el hombre griego quiso pensar su modo de pertenencia a un mundo. Pronto esas territorialidades serían otras y la novela redefiniría sus contornos. Por eso ni género, ni origen, ni literatura, tan sólo una forma de ser en el lenguaje, una forma de devenir memoria en el presente, una forma de reconocerse deseo como modo de existencia.

¹ El trabajo de M. Foucault, *Literatura y lenguaje*, advierte sobre el desacierto de pensar los textos griegos en términos de lo que nuestra cultura define hoy como “literatura”: “Sin embargo no estoy tan seguro de que la propia literatura sea tan antigua como habitualmente se dice. Sin duda hace milenios que existe eso que retrospectivamente tenemos el hábito de llamar “literatura”. Creo que es precisamente esto lo que habría que preguntar. No es tan seguro que Dante o Cervantes o Eurípides sean literatura. Pertenecen desde luego a la literatura: eso quiere decir que forman parte en este momento de nuestra literatura actual, y forman parte de la literatura gracias a cierta relación que sólo nos concierne de hecho a nosotros. Forman parte de nuestra literatura, no de la suya, por la magnífica razón de que la literatura griega no existe, como tampoco la literatura latina. Dicho de otro modo, si la relación de la obra de Eurípides con nuestro lenguaje es efectivamente literatura, la relación de esa misma obra con el lenguaje griego no era ciertamente literatura.” Ed. Paidós, Bs. As, 1996, p. 63.

² De los cientos de ejemplares que se suponen se difundieron por dos dominios del mundo helénico, sólo unos pocos llegaron a la actualidad. Entre los nombres que se rescatan de los autores más destacados figuran: Caritón de Afrodiasias, Jenofonte de Éfeso, Longo, Aquiles Tacio y Heliodoro.

³ La metáfora es de Gilles Deleuze.

Sumario

Uno, pasión intacta (un lugar para la teoría)

Jean Bessière (Univ. de la Sorbone, Francia)
Axel Gasquet (Universidad Blaise Pascal, Francia)
Oscar R. Vallejos (Univ. Nac. del Litoral)
Pampa Olga Arán (Univ. Nac. de Córdoba)
Cadina Mariel Palachi (Univ. Nac. del Litoral)

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

María Isabel Barranco (Univ. Nac. de Rosario)
Ma. Ángeles Hermosilla Álvarez (Univ. de Córdoba, España)

lecturas sobre el fantástico

José M. Sardiñas (Casa de las Américas, México)
Susana Artal (Univ. de Buenos Aires)
Ana Morales (Univ. Autónoma de México)

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

Rolando Costa Picazo (Univ. de Buenos Aires)
Armando Gnisci (Univ. La Sapienza, Roma) -
Adriana Crolla (Univ. Nac. del Litoral)

Cuatro, escenas de la vida académica

(un lugar para el reencuentro con nuestros invitados)

Susana Romano Sued (Univ. Nacional de Córdoba)
Jean Pierre Castellani (Univ. François Rabelais de Tours, Francia)

Cinco, memorias de la trastienda (escritores por escritores)

Presentación (Adriana Crolla)
Griselda Gambaro

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

Silvia Calosso
Adriana Crolla
Candelaria de Olmos
Analía Gerbaudo
Antonio José Mialdea Baena
María Estela Reviriego
Graciela Rafaelli
María Beatriz Cóceres
Leonor Silvestri

Siete, la letra estudiante (un espacio joven)

Ariela Borgogno (Univ. Nac. del Litoral)
Jorgelina Garrote (Univ. Nac. del Litoral)
Ivana S. Chialva (Univ. Nac. del Litoral)