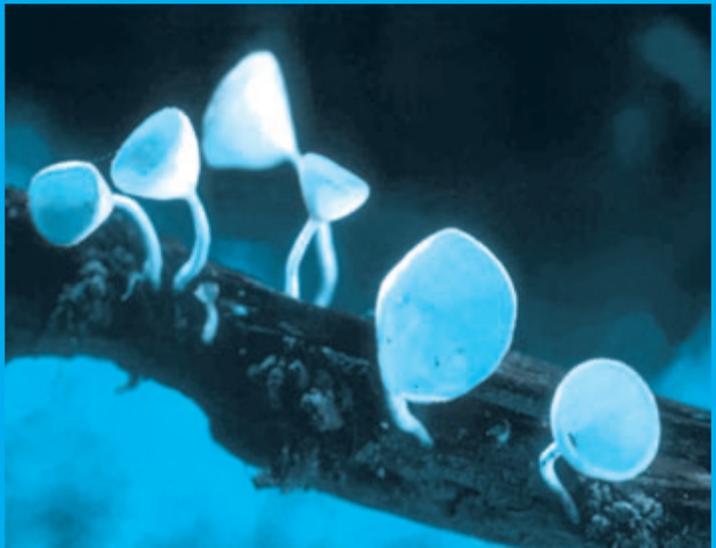


Año 3. Santa Fe. República Argentina.

ISSN 1667-7900

**Cuatro**

# El hilo de la fábula



Revista del Centro de Estudios Comparados.  
Facultad de Humanidades y Ciencias



UNIVERSIDAD NACIONAL DEL LITORAL

# **El hilo de la fábula**

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

**Cuatro**

Año 3, 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

### Editor Responsable de este número

Oscar Vallejos

### 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

**mzD** mar, zinc Disuelto)

### Corrección

Félix Omar Chávez

### Coordinación editorial

Ivana Tosti



## **Autoridades Universidad Nacional del Litoral**

Mario Barletta  
Rector

Eduardo Matozo  
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](mailto:acrolla@gigared.com) o [analiafhucunl@gigared.com](mailto: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](mailto:editorial@unl.edu.ar)

**Venta on line:**

[www.unl.edu.ar/editorial](http://www.unl.edu.ar/editorial)

## Sumario

<b>Un lugar sin límites: una mirada sobre los estudios comparados</b> , por Oscar Vallejos _____	9
--	---

### **Uno, pasión intacta (un lugar para la teoría)**

Biagio D'Angelo (Universidad Católica Sedes Sapientiae / PUCP Lima, Perú): Mitos y archivos: recientes paradigmas de la teoría comparativa en América Latina _____	17
Hugo Echagüe (Universidad Nacional del Litoral): La pregunta de la teoría _____	25
Analía Gerbaudo (Universidad Nacional del Litoral): Sobre paraguas olvidados, sobre gusanos de seda: sobre la literatura desde la escritura de Jacques Derrida _____	33

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

Maria Luiza Berwanger da Silva (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil): Exotismo y alteridad: lo mismo como otro, lo otro como lo mismo. (Traducción de Luis Ballesteros) _____	49
Adriana Crolla y Jorgelina Garrote (Universidad Nacional del Litoral): Lecturas, versiones y contraversiones: el largo regreso de "Wakefield", de Hawthorne a Berti _____	61
Ma. Ángeles Hermosilla Álvarez (Universidad de Córdoba, España): Los colores y los sonidos en los escritos del presidente republicano Manuel Azaña _____	69

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

M. A. García Peinado y M. Vella Ramírez (Universidad de Córdoba, España): La <i>Elegy Written in a Country Churchyard</i> de Thomas Gray: traducción castellana _____	85
Diego Ribes (Universidad de Valencia, España): Stanley Cavell: Reivindicaciones de la razón en múltiples tonos _____	93

### **Cuatro, escenas de la vida académica**

#### **(un lugar para el reencuentro con nuestros invitados)**

Epifanio Ajello (Università di Salerno, Italia): Veintiocho (no siempre contradictorios) preceptos para un buen uso de la Literatura. (Traducción: Adriana Crolla) \_\_\_\_\_ 115

María Angélica Hechim (Universidad Nacional del Litoral): Sujeto y Lenguaje \_\_\_\_\_ 123

### **Cinco, memorias de la trastienda (escritores por escritores)**

Laura Pariani en la Trastienda de su escritura. Presentación, entrevista y traducción de Adriana Crolla \_\_\_\_\_ 137

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

“El Pasado, la Memoria, el Olvido. Ocho Ensayos de Historia de las Ideas”, por Paolo Rossi. Reseña: Claudia Neil: “Las escenas de la memoria” \_\_\_\_\_ 149

“Sexualidades migrantes. Género y transgénero”, por Diana Maffía (comp.). Reseña: Alicia Naput: “Escrituras de la diferencia que enuncian la justicia que falta” \_\_\_\_\_ 153

“Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura”, por Pierre Bourdieu. Reseña: Gabriel Matharán: “El arte como objeto de explicación social” \_\_\_\_\_ 157

“Archivos de la memoria”, por Ana María Barrenechea (comp.). Reseña: Oscar Vallejos: “La literatura será siempre el otro archivo” \_\_\_\_\_ 161

### **Siete, la letra estudiante (un espacio joven)**

Rafael Arce (Universidad Nacional del Litoral): Topología y tropología de la crítica literaria argentina \_\_\_\_\_ 167

Mercedes Marcilese (Universidad Nacional del Litoral): Lecturas mínimas: Mercè de Rodoreda y Carme Riera \_\_\_\_\_ 171

Jimena Morais (Universidad Nacional del Litoral): Quintiliano y Varrón: perspectivas lingüísticas comparadas \_\_\_\_\_ 177

**Normas de presentación** \_\_\_\_\_ 183

## El hilo de la fábula

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

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

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

67

J. L. Borges. *Los Conjurados*, 1985

*A Dina San Emeterio, in memoriam.*



**Un lugar sin límites:  
una mirada sobre los estudios comparados**  
por Oscar Vallejos

¿Puede ser la aspiración a la libertad del saber la simple inversión de la relación entre opresor y oprimido, centro y periferia, imagen positiva y negativa?

*Homi Bhabha*

Presentamos un nuevo número de *El hilo de la fábula*. Una revista sobre literatura que a su tiempo y a su modo se hace cargo de la complejidad de pensar o de conocer hoy la literatura.

La perspectiva comparatista significa, como la novela de Donoso, “un lugar sin límites”. En el capítulo IV de *Teoría Literaria*, René Wellek menciona las diferentes “concepciones” de la “literatura comparada”. Si miramos atentamente lo que trata de hacer cada una de estas concepciones, veremos que la impronta comparatista se plantea como un modo de resolver el “más allá” de la literatura nacional. Wellek cita los trabajos de Curtius y Auerbach como aquellos que están bien orientados en resolver esta tensión entre la literatura nacional y lo supranacional. Pero Wellek mismo es ambivalente a este respecto. Es que, por operaciones que corren en diferentes dimensiones (o tramos) de la cultura, lo nacional se vuelve un paso obligado para pensar la literatura y el arte además de la política. El siglo diecinueve se vuelve histórico en dos coordenadas. Como plantea Szondi, en las cuestiones “poetológicas” hay un ascenso hacia la historicidad de lo bello en todas sus formas fenoménicas. Hay un movimiento hacia la exaltación de lo peculiar asociado, de manera definitiva, con los sonidos de la lengua nacional. La literatura se trama así con (en) la lengua nacional encastrando los estudios literarios con los estudios lingüísticos sobre la lengua nacional. En esta trama, resulta imposible imaginar la comprensión de la literatura fuera de los moldes de la literatura nacional. El esfuerzo primero fue comparar dos o más literaturas nacionales con la constelación de problemas asociados a esta comparación: influencia, traducción, prioridad. Como dice Wellek la literatura nacional tensiona el gesto comparatista. Pero los trabajos de Curtius y Auerbach producen un proceso de inversión: lo nacional resulta desbaratado. Estos autores declaran que este gesto por desbaratar lo nacional y tramar “lo común”, está vinculado no sólo con los problemas teóricos sino también con una preocupación por la preservación de la cultura occidental. Luego de la gran guerra, los estudios literarios —algunos, los mejores— se volvieron más sensibles a los estragos que acarrea sostener más allá de lo deseable la idea de lo nacional y la idea de pureza o no contaminación cultural. El esfuerzo temprano de estos trabajos de Curtius y Auerbach constituyen una fuente de aprendizaje en dos direcciones. Una, acerca de cómo hablar de la literatura sin límites territoriales o lingüísticos. Otra, acerca de cómo articular un compromiso por mejorar el estado de nuestro mundo con nuestros intereses intelectuales más profundos.

El trabajo de leer sin límites preestablecidos y de operar sobre problemas sociales urgentes es lo que nos interesa. Es una ecuación difícil. La literatura se ofrece (con resistencia) como el espacio donde leer, como dice Cavell, “la agenda inter-

na” del mundo que está tomando forma o cuerpo ante nuestros ojos. Esta comprensión profunda del funcionamiento de la literatura empuja hacia una lectura sin límites: la filosofía, la teoría política, la antropología, la lingüística crítica, los estudios culturales miden sus trabajos en un campo común. Como dice Martha Nussbaum, casi repitiendo una frase de Poe, la literatura se ocupa necesariamente de problemas que la filosofía (y aquellas disciplinas que se encargan de pensar aspectos de lo humano) puede omitir o evitar. Se revela así que la literatura no sólo enuncia una agenda interna a los procesos culturales y sociales más amplios sino también una agenda interna a la propia teoría literaria.

Arthur Danto, articulando su filosofía de la historia con su filosofía estética, plantea que hay una estructura histórica en la que es posible la ocurrencia de un cierto tipo de arte y de una cierta actividad humana. No sabemos muy bien cuán productivo o fértil es este complejo planteamiento, pero sí sabemos que nos obliga a pensar en una “determinada estructura de producción” de la literatura. Esta exigencia vuelve a arrojarnos a un espacio sin límites. La literatura acontece sobre un telón de fondo difuso y cambiante que debemos comprender. Aquellos textos que debemos leer, aquellos problemas que debemos analizar, aquellos procesos que debemos articular exceden lo que suele llamarse literario: los confines no se revelan sino en el propio proceso de leer. Esta exigencia nos hace lectores intrépidos, como le gusta decir a Harold Bloom de sí mismo cuando lee *La religión de los Estados Unidos*. Ahora sabemos de la importancia de este estudio para comprender la política del país del norte. Una lectura intrépida que ayude a comprender los problemas sociales más acuciantes con nuevos modos de interrogación o de lectura.

La literatura sin confines paradójicamente suele presentarse como resultante de “entornos culturales parciales”, como dice Bhabha. La literatura puede hacer que cada una de esas culturas parciales encuentre maneras de “representar las vidas que llevamos, cuestionar las convenciones, y las costumbres que heredamos, disputar y propagar las ideas e ideales que nos llegan de la forma más natural y atrevernos a mantener las esperanzas y los temores más audaces sobre el futuro”.<sup>1</sup> Pero justamente, como Taylor<sup>2</sup> comenta de Bhabha, necesitamos de maneras densas de hablar acerca de esa literatura y del mundo asociado a ella. Como el mismo Taylor plantea en *Las fuentes de yo*, necesitamos ricos lenguajes de trasfondo para hablar acerca de esas partes de nuestras vidas para las que aún no tenemos palabras; incluso, “para lo que tanto nos cuesta decir”.

<sup>1</sup> BHABHA, H. (2003): “Del derecho a escribir” en Gibney, M.: (editor) *La globalización de los derechos humanos*, Barcelona, Crítica, 2004. Traducción castellana de Helena Recassens, p. 188.

<sup>2</sup> TAYLOR, CH. (2003): “Respuesta a Bhabha” en Gibney, M.: (editor) *La globalización de los derechos humanos*, Barcelona, Crítica, 2004. Traducción castellana de Helena Recassens, p. 194.

## Curriculum Vitae

### Autores

AJELLO, EPIFANIO

Enseña Literatura Italiana y Literaturas Comparadas en la Universidad de Salerno. Se ha ocupado del teatro goldoniano (*Storia del mio teatro*, Milano, Bur), estudios de literatura italiana contemporánea (Calvino, Celati, Montale, Gatto, Romano, Sanguineti), los orígenes de la literatura comparada en Italia (Arturo Graf, *Storia letteraria e comparazione*; Bonaventura Zumbini, *Scritti di metodo e di letteratura comparata*, Roma, Archivio Izzi).

Actualmente, en el ámbito de la italianística realiza investigaciones sobre la relación entre la literatura italiana y las demás artes. Entre sus últimas publicaciones se destaca *Ad una certa distanza*, Napoli, Liguori, 1999 y *Carlo Goldoni. L'asettezza e lo sguardo*, Salerno, Edisud, 2001.

10 11

ARCE, RAFAEL

Alumno del último año de la Licenciatura en Letras. Becario de iniciación a la investigación por la Universidad Nacional del Litoral. Auxiliar de investigación del CAI+D 2002 *Paradigmas Literarios del siglo XX*. Participante activo de congresos y jornadas de Teoría y Crítica Literaria. Actualmente, investiga la influencia de la desconstrucción en la crítica literaria argentina.

BERWANGER DA SILVA, MARIA LUIZA

Miembro del Programa de Posgrado de la Universidade Federal do Río Grande do Sul (Brasil). Doctora en Literatura Comparada por la misma universidad. Entre sus publicaciones cabe destacar *Paisagens Poéticas Compartilhadas (Leitura dos intertextos franceses)*, *Dispersos (Organização e estudo críticos de inéditos da obra do poeta simbolista gaúcho Eduardo Guimaraens)*. Ha realizado publicaciones en revistas especializadas y participado en congresos del área.

CROLLA, ADRIANA

Profesora de Letras y de Italiano en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la UNL y en la Universidad Autónoma de Entre Ríos. Especialista en Docencia Universitaria. Fundadora y directora del Centro de Estudios Comparados y directora de su revista. Fundadora y Presidente por dos períodos consecutivos de la Asociación de Docentes de Italiano del Litoral. Integrante del C. A. del Consorcio Interuniversitario para el Certificado Argentino de Competencia de ELE.

Publica en revistas especializadas de la Argentina, Brasil, España e Italia. Ha publicado: "*Marguerite Duras: miradas al fin del milenio*" (vol. colectivo. UNL, 1998) y "*La piel desnuda* (traducción de poetisas italianas de hoy)".

Dos veces becaria Intercampus por el Gobierno de España y varias veces becaria y profesora invitada por el MAE y universidades italianas. Ha dictado conferencias y cursos en las Universidades de Salamanca, Complutense, Sevilla, Málaga y Valladolid en España, así como en Macerata, Perugia, Siena, Udine, Milán y Bérnago en Italia.

D'ANGELO, BIAGIO

Titular de literatura comparada en la Universidad Católica Sedes Sapientiae de Lima, Perú. Enseña literatura comparada y latinoamericana en la Pontificia Universidad

Católica del Perú y en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Doctor en Literatura Comparada y Teoría Literaria por la Universidad Rusa de Estudios Humanísticos (RGGU) de Moscú, donde trabajó bajo la orientación del destacado folklorista Eleazar Meletinski. Vicepresidente de la Asociación Peruana de Literatura Comparada (ASPLIC) y decano “ad interim” de la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad Católica Sedes Sapientiae.

Entre sus últimas publicaciones, *Espacios y discursos compartidos en la literatura de América Latina* (org.); una antología comentada de cuentos de J. M. Machado de Assis; *Verdades y veredas de Rosa*; editor de la revista “Cuadernos Literarios”: *Queremos tanto a Julio*, número monográfico dedicado al año internacional Cortázar.

ECHAGÜE, HUGO

Profesor en Letras por la Universidad Nacional del Litoral. Profesor Asociado –a cargo de la titularidad– de la cátedra de Teoría Literaria II (FHUC-UNL) y del Seminario de Teoría Literaria, junto con Analía Gerbaudo. Participa en las cátedras Literaturas Germánicas y Literaturas Griega y Latina y en el Seminario de Historia y Filosofía del Arte (FHUC-FADU-UNL). Cursa la Maestría en Docencia Universitaria. Autor del libro *Poesía y Silencio*. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1993, y otros textos como capítulos de libros y artículos en publicaciones nacionales y extranjeras. Asistente a cursos de posgrado y congresos con presentación de ponencias. Investigador categoría III. Director de tesinas de licenciatura y pasantes.

GARCÍA PEINADO, MIGUEL ÁNGEL

Catedrático de Universidad en la Universidad de Córdoba, España. Profesor de Traducción e Interpretación. Publicó numerosos libros sobre literatura en lengua francesa. Actualmente trabaja en un proyecto de Edición crítica, traducción y estudio de cuatro “romans courtois” (siglos XII-XIII).

Vella Ramírez, M. actualmente está efectuando su tesis doctoral con la dirección de García Peinado.

GARROTE, JORGELINA

Profesora y Licenciada por la Universidad Nacional del Litoral. Docente de EGB3 y Polimodal. Obtuvo la Beca de Cultura de la Provincia de Santa Fe (1999) en el Área de Letras. Auxiliar de investigación desde 1995 en la Facultad de Humanidades y

Ciencias (UNL). Premio Academia Argentina de Letras (1998) y miembro activo del Centro de Estudios Comparados. Publicó en co-autoría: *Transculturación verbal y resignificación de discursos* (2001).

GERBAUDO, ANALÍA ISABEL

Profesora y Licenciada en Letras. Magíster en Didácticas Específicas. Becaria de doctorado para cumplimentar el Doctorado en Letras Modernas de la Universidad Nacional de Córdoba (Tesis: *De la resistencia a la teoría a una teoría de la lectura. El impacto de Derrida en la construcción de un nuevo canon crítico para las obras literarias*. Directora: Dra. Pampa Arán). Profesora Titular de Didácticas de la Lengua y de la Literatura y Profesora Adjunta a cargo de Teoría Literaria I (Profesorado y Licenciatura en Letras, FHUC-UNL).

HECHIM, MARÍA ANGÉLICA

Profesora e investigadora de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la UNL.

Su interés principal se centra en el análisis crítico del discurso y los temas específicos de la ideología y la formación de la subjetividad.

HERMOSILLA ÁLVAREZ, MA. ÁNGELES

Profesora Titular de Teoría de la Literatura de la Universidad de Córdoba y Directora del Grupo de Investigación TIEDPAAN, integrado por 23 miembros de diferentes universidades. Perteneció al equipo "Traversas", perteneciente a la Universidad de París 8, en la que ha enseñado como Profesora visitante en 1993 y 1999.

Autora del estudio *La prosa de Manuel Azaña* (Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 1991) y coeditora de los trabajos *Etnoliteratura: una Antropología de lo imaginario* (UCO, 1997), *Visiones del paisaje* (UCO, 1999), *Identidades culturales* (UCO 2001). Escribió numerosos artículos de Teoría, Crítica literaria y Literatura Comparada en publicaciones españolas y francesas (en éstas como resultado de la labor investigadora sobre interacción de códigos llevada a cabo en "Traversas").

Como reflejo de su dedicación a la enseñanza, participó en los libros *Textos hispánicos comentados* (UCO, 1984) y *Manual de Teoría de la Literatura* (Sevilla, Algaída, 1996) que, en sus respectivos momentos, vinieron a llenar un hueco en el panorama bibliográfico de la disciplina a la que pertenece.

12 13

MARCILESE, MERCEDES

Licenciada en Letras por la Universidad Nacional del Litoral. Ha realizado parte de su formación de grado en el extranjero mediante becas de estudios en España (Universidad Autónoma de Madrid) y Brasil (Universidade Federal do Paraná). Integrante del Centro de Estudios Comparados de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la UNL. Ha participado en diversos congresos y encuentros de la especialidad.

MORAIS, JIMENA

Estudiante avanzada de las carreras de Licenciatura y Profesorado en Letras de la Universidad Nacional del Litoral. Becaria de la Asociación de Universidades Grupo Montevideo, en la Universidade Federal do Paraná, Curitiba, Brasil. Integrante del Centro de Estudios Comparados de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la UNL. Fue pasante docente en la cátedra de Latín II de la misma institución. Ha participado en diversos congresos y encuentros de la especialidad.

RIBES, DIEGO

Profesor de Estética en la Universidad de Valencia, España. Ha publicado *Arte y ciencia: acotaciones a una tierra de nadie*, así como numerosos artículos y ensayos sobre filosofía de la ciencia, las vanguardias y teoría estética. Tradujo al castellano dos textos del filósofo Stanley Cavell: *En busca de lo ordinario* y *Reivindicaciones de la razón*.

#### Traductores

BALLESTEROS, LUIS ALEJANDRO

Licenciado en Lenguas Modernas y Literatura por la Universidad Nacional de Entre Ríos; Profesor de Castellano, Literatura y Latín por el Instituto Nacional Superior del Profesorado de Paraná; y Profesor de Portugués por la Universidad Autónoma

de Entre Ríos. Cursa actualmente el Doctorado en Semiótica en la Universidad Nacional de Córdoba. Se desempeña como docente en la Facultad de Lenguas de la Universidad Nacional de Córdoba y en la Facultad de Humanidades, Artes y Ciencias Sociales de la Universidad Autónoma de Entre Ríos. Cuenta con publicaciones en revistas y actas de congresos y jornadas sobre temas vinculados a los estudios de género, a la Literatura Española del Siglo de Oro y a cuestiones gramaticales del español y el portugués.

#### **Autores de Reseñas**

MATHARÁN, GABRIEL

Licenciado en Historia. Cursa la Maestría de Ciencias Sociales de la misma universidad. Profesor de Metodología de la Investigación Histórica II, Seminario III y Epistemología de la Historia de la Facultad de Humanidades, Artes y Ciencias Sociales (Universidad Autónoma de Entre Ríos). Sus preocupaciones giran en torno de la problemática del conocimiento histórico y de los estudios sociales de la ciencia.

NAPUT, ALICIA

Licenciada en Ciencias de la Educación. Profesora de Teoría Política e Historia de las ideas en la Universidad Nacional de Entre Ríos y Profesora de Ciencia, Tecnología y Sociedad en la Universidad Nacional del Litoral. Sus preocupaciones intelectuales giran en torno de problemas de filosofía política y sociología del conocimiento. Investiga en la relación entre el cine y la historia de las ideas.

NEIL, CLAUDIA

Profesora de Historia. Profesora de Ciencia, Tecnología y Sociedad en la Universidad Nacional del Litoral. Coordinadora General del Programa Historia y Memoria de la Universidad Nacional del Litoral. Sus preocupaciones intelectuales giran en torno de los problemas de historia de la ciencia y la tecnología en la región.

VALLEJOS, OSCAR

Licenciado en Letras por la Universidad Nacional del Litoral. Profesor por concurso de las Cátedras Sociología de la Informática (FICH) y Epistemología de la Matemática (FHUC). Profesor responsable de Epistemología e Historia de la Lingüística (FHUC) e integrante del cuerpo de profesores del Seminario Paradigmas Literarios del Siglo XX. Se especializa en temas de epistemología e historia de la ciencia priorizando una visión de conjunto acerca de las formas de constitución histórica del conocimiento y su transformación. Director Adjunto del Programa Ciencia, Tecnología y Sociedad de la Universidad Nacional del Litoral.

**Uno,**  
**pasión intacta** (un lugar para la teoría)



## Mitos y archivos: recientes paradigmas de la teoría comparativa en América Latina<sup>1</sup>

Biagio D'Angelo

Universidad Católica Sedes Sapientiae / PUCP Lima (Perú)

Aureliano Babilonia no abandonó por mucho tiempo el cuarto de Melquíades. Se aprendió de memoria las leyendas fantásticas del libro descuadernado, la síntesis de los estudios de Hermann, el tullido; los apuntes sobre las ciencias demonológicas, las claves de la piedra filosofal, las centurias de Nostradamus y sus investigaciones sobre la peste, de modo que llegó a la adolescencia sin saber nada de su tiempo, pero con los conocimientos básicos del hombre medieval.

Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*

16 17

El lugar ocupado por los conceptos de Mito y Archivo en la teoría literaria actual, según las definiciones de Derrida, Foucault, y sobre todo a partir de la lectura que González Echevarría aporta a la teoría narrativa latinoamericana, se presenta como uno de los factores más interesantes y discutidos de la metodología comparativa aplicada al complejo universo latinoamericano.

Los últimos decenios han asistido a un renacimiento de relecturas, reconsideraciones, revisiones que han observado en el tránsito (no demasiado obvio) de la modernidad a la postmodernidad, un sistema creativo bastante compacto, una renovada periodización cultural que ha encontrado su justificación en una toma de conciencia de la pertenencia a un continente latinoamericano unitario y diverso al mismo tiempo.

Por largo tiempo la crítica comparatista ha persistido en considerar a Latinoamérica como en posición subsidiaria respecto a la práctica comparatista europea. Mario Valdés, encarado opositor de aquella mirada conservadora que considera Latinoamérica como difícilmente susceptible de ser “comparable”, intenta una respuesta: si de un lado, una de las razones de esta dificultad podría ser localizada en la persistencia de un discurso hegemónico occidental, del otro, existe también la exigencia vetusta y superficial de que el acto del comparar requeriría textos originalmente compuestos, por lo menos, en dos idiomas distintos. Por último, se añade otra idea, errada y fuertemente limitadora, de una Hispanoamérica que cubre naciones del hemisferio sur y excluye toda el área caribeña; así como el olvido en definitiva del rico y original mundo de lengua portuguesa. Así formulada, la comparación literaria en América Latina asume, entonces, un aspecto polémico y, sin duda, novedoso en la consideración de las múltiples culturas y literaturas que ocupan el espacio lingüístico hispano-portugués. Aunque no considere en este trabajo las culturas así llamadas “minoritarias” (cultura quechua, aymará, maya, azteca, etc.) por ser un problema grave y al cual sería necesario dedicar una atención

mucho más detallada, me detengo sobre una sugestiva lectura sintética del continente latinoamericano por María Elena de Valdés:

Latin America is a fictional space, forever in between the hegemonic domination of North America and nostalgia for Europe. This in-between space is populated with voices of such diversity that the wildest fabulations of the first European visitors are but a remote and pale simulacrum. Latin America does not only speak in Spanish and Portuguese, but also in Creole and in Quechua, Nahuatl, Guaraní...<sup>2</sup>

En definitiva, no es del todo equivocado afirmar que la búsqueda literaria sobre el continente latinoamericano se concentra casi exclusivamente sobre aquella obsesiva tematización, como la define en un estudio reciente Luisa Campuzano, del problema de la identidad cultural. De hecho, la relación con Europa y, en primer lugar, con el mundo cultural barroco, el primero en alcanzar estas latitudes, es observada según una dicotomía orientada habitualmente a descentrar el viejo continente de su predominancia cultural y a preferir el aporte “autóctono” de los países “colonizados”. Escribe Campuzano:

Para algunos, esa subjetividad transcultural encarna una herencia colonial de alienación; para otros, constituye la esencia misma de la cultura en América. Elegir un lado u otro de esta dicotomía determina lecturas muy diferentes.<sup>3</sup>

Si es verdad que Lezama Lima acepta el origen europeo de su propio arte, sin el cual no se hubiera producido ningún desarrollo histórico, y Carpentier, en la introducción escrita para *El reino de este mundo* (1949) afirma que el arte barroco (“un arte que consiste en retablos y árboles frondosos, de madera y altares”) siempre ha sido latinoamericano, resulta fundamental para nuestro discurso la observación de González Echevarría según el cual la novela latinoamericana, virada la fase naturalista decimonónica, se moderniza y se centra sobre “la antropología como discurso hegemónico que hace posible la narrativa latinoamericana”: era esa razón que permitiría a Carpentier declarar que el nuevo arte ocuparía la función de enseñar, mostrar, comunicar lo prodigioso de las cosas “naturales” de Latinoamérica.

El axioma “pedagógico” de Carpentier y las funciones críticas descubiertas por González Echevarría ofrecen un nuevo y decisivo rumbo hacia una teoría comparativa en Latinoamérica, ignorada hasta entonces, que podría desempeñar roles y trazar mapas renovados en el sistema literario.

La percepción de una literatura que se revela fabricante de mitos sobre su origen cultural se acompaña del descubrimiento de la autoridad (en el sentido de “posibilidad de ser autor”) y de la capacidad de “generar un discurso que contenga y exprese esos mitos”.<sup>4</sup> Textos fundadores de esta teoría como *Doña Bárbara* y *Los pasos perdidos* adquieren legitimidad porque imitan “los textos que constituyen el discurso antropológico y la trama subyacente de escape de la hegemonía—el subtexto—procede de textos antropológicos”.<sup>5</sup>

Esta fórmula permite que el texto y, por ende, la cultura se conciban como pluralidad, una mirada que no procede exclusivamente de cómo los colonizadores miraban lo “local”, sino también de cómo se expresaba el nativo, en búsqueda del conocimiento que el indígena (lo local, el nativo) posee, dice, revela como alteridad.

La antropología surgió como una disciplina capaz de integrar a los estados y la conciencia latinoamericanos, las culturas de pueblos no europeos que aún estaban muy presentes en el Nuevo Mundo, ese Otro interno analizado por Sarmiento y Euclides da Cunha. (...) La antropología también ofrecía a los países latinoamericanos la posibilidad de proclamar un origen propio distinto del de Occidente; un nuevo inicio que permitía alejarse del desplome de la civilización occidental que la guerra suponía. El conocimiento antropológico podía corregir los errores de la conquista, expiar los crímenes del pasado y conducir a una nueva historia. (...) El conocimiento antropológico proporcionó a la narrativa latinoamericana una

fuente de relatos, así como una fábula maestra sobre la historia latinoamericana. En la ficción, la historia latinoamericana se moldeará ahora en forma de mito, una forma derivada de los estudios antropológicos.<sup>6</sup>

En una constante oscilación entre “prolongaciones” y “transgresiones”, de las que, sin embargo, está tejida toda la historia del pensamiento humano, la literatura latinoamericana presenta comparativamente un marco metaliterario muy rico y variado que, mediado por la antropología, afirma la necesidad de la escritura ficcional como tentativa de respuesta a la búsqueda de unidad en la diversidad latinoamericana: “El Archivo absorbe la autoridad de la mediación antropológica (...) La narrativa invalida la postura del metadiscurso, al mostrar que siempre forma parte de lo mítico”, escribirá adecuadamente González Echevarría.<sup>7</sup>

De Miguel Ángel Asturias a Carlos Fuentes, de Carlos Germán Belli a Guillermo Cabrera Infante, de Haroldo de Campos a Oswald de Andrade, esta abundante vegetación literaria no es una mera acumulación de textos, sino que representa la recolección caótica (en búsqueda de un orden) de textos documentales y ficticios que, recuperando (y criticando) todo lo histórico, se convierten en materiales privilegiados del Archivo.

El material textual de la ficción latinoamericana encuentra su orden en un Archivo, cuyo contenido no es cronológico, sino “escritural”. La escritura lujuriosa, que, como escribe Severo Sarduy, “refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del *logos* en tanto absoluto”, se propone como narración “del desequilibrio, reflejo estructural de un deseo que no puede alcanzar a su objeto, deseo para el cual el *logos* no ha organizado más que una pantalla que esconde la carencia”,<sup>8</sup> esta misma narración, desde el Archivo, pretende funcionar unitariamente y al mismo tiempo ser epistemológicamente una memoria implacable que mezcla y quiebra los relatos míticos de las formas ficcionales, la historia de la literatura, la oralidad de la escritura.

La escritura representa, en definitiva, lo que permite ordenar el Archivo, un Archivo que “no privilegia la voz del conocimiento antropológico” y que más bien resulta ser un “facsímil” de la ausencia del centro, tan comprometida con el discurso deconstruccionista. Se reconoce, entonces, cuáles son las ficciones del archivo, cuya función es determinar una taxonomía que sirva a la “textura” de la identidad de la cultura latinoamericana: *Rayuela*, *Terra nostra*, *Yo el supremo*, *De dónde son los cantantes*, *Paradiso*, *Noticias del Imperio*, son los ejemplos de la connotación epistemológica sintetizada por González Echevarría:

El Archivo no es tanto una acumulación de textos sino el proceso mediante el cual se escriben textos; un proceso de combinaciones repetidas, de mezclas y entremezclas regidas por la heterogeneidad y la diferencia. No es estrictamente lineal, pues la continuidad y la discontinuidad permanecen unidas en precaria alianza. Este archivo ficticio, desde luego, es como volver al revés el Archivo en su manifestación política, lo que revela el funcionamiento interno de la acumulación de poder; acumulación y poder no son sino un efecto retórico en este archivo de archivos. (...) No son arquetipos, sino un arché de tipos.<sup>9</sup>

En el conjunto de “arché de tipos” Miguel Ángel Asturias, Guillermo Cabrera Infante, Alejo Carpentier, Carlos Fuentes, Augusto Roa Bastos, sin olvidar la experiencia “antropófaga” brasilera, son aquellos autores que tropiezan en la experiencia de la crisis moderna, la analizan, la “archivan” (en el sentido en que se vuelven archivo), sin poder desvincularse de aquel nexo estrecho y constante que es la sombra de la tradición europea.

Carpentier es el autor que más prepotentemente destina su reflexión sobre una metaliterariedad como “configuración” de un Archivo que intenta ordenar aquella “desfiguración” de la forma sensible y la fenomenalidad inmediata que han sido

violentados, encadenados y esquematizados por la brutalidad de la historia.

La dimensión “archivística” de la obra de Carpentier encuentra su apogeo en la novela *Los pasos perdidos*, que González Echevarría define como un archivo de narraciones míticas, “un Archivo de relatos y un almacén de los relatos maestros producidos para narrar acerca de América Latina”<sup>10</sup>. Así, en Carpentier, y de manera especial en esta obra, el nexo entre Archivo y Mito es profundamente marcado. De una parte, el protagonista no puede borrar las huellas de su pasado; de la otra, su búsqueda se obstina en la composición de una narración nueva, original, que utópicamente debería fundarse como resultado de las varias tentativas precedentes. Así, *Los pasos perdidos* parece constituir la *summa* de lo imaginario latinoamericano, sintetizable en la idea de representar “la ficción del Archivo fundadora”, a través del marco de una tipología barroca reinterpretada a luz del nuevo episteme cultural<sup>11</sup>.

Carpentier entiende por Barroco la mezcla de estilos en una misma obra, mezcla que corresponde a los diversos orígenes de cada estilo. El arte americano, que tiende siempre hacia el Barroco, exhibe esa mezcla de estilos, que es a la vez una especie de desfase temporal; lo neoclásico convive en la arquitectura de nuestras ciudades con vestigios mudéjares y el modern style. La mezcla desjerarquizada hace imposible que cada obra esté centrada en una idea que domine las demás. No es una amalgama cuya base metafórica sea la naturaleza, una especie de caos genésico de origen romántico, sino una convivencia de formas cuyo origen son las diversas culturas que ocupan el espacio americano. De ahí, la aparente desproporción permanente del arte americano, no sólo en cuanto al tamaño, sino en cuanto a la falta de equilibrio de las diversas partes.<sup>12</sup>

La ficción latinoamericana es, entonces, la creación de nuevos mitos, de nuevos relatos, por su necesidad de ser diferente y transgresora: el Archivo funda la creación de una amalgama histórica que aspira ser depósito mítico inteligible. “El archivo es un mito de mitos”, declara González Echevarría, cuyas ficciones son necesariamente míticas porque “confieren a la figura del Archivo un poder arcano que es claramente originario e imposible de expresar, un secreto alojado en la expresión misma del Archivo”.<sup>12</sup>

Las ficciones del Archivo se caracterizan por dos factores o estadios: el tropo de la muerte y la alegoría lúdica. La muerte, narrativizada y narrada, también a través de muertes en la escritura misma (huecos en los manuscritos, textos flotantes y perdidos, documentos depositados y privados de un sentido último homogéneo) revela la necesidad de una reunificación con un “lenguaje sagrado” que se ha irremediablemente suprimido por una nostalgia que busca obstinadamente satisfacción, cumplimiento, totalidad y que encuentra sólo desilusión, falta, desesperación.

El Archivo como mito es moderno porque es múltiple, relativista e incluso hace explícitos el relativismo y el pluralismo como cualidades inherentes de la literatura, el discurso hacia el que escapa. (...) La heterogeneidad de las culturas, lenguas, fuentes, comienzos, está en la esencia de la negatividad fundadora del Archivo, un pluralismo que es una subversión o una sub-versión de la fábula maestra. El Archivo recoge y suelta, no puede marcar o determinar.

El Archivo no puede erigirse en mito nacional o cultural, aunque su construcción sigue revelando un anhelo por la creación de un grandioso metarrelato político-cultural.<sup>14</sup>

Esta carencia de definitividad que el Archivo parece declarar, a pesar de su deseo de totalidad, pasa a través de una ulterior trasgresión: el manejo “lúdico” de la literatura como juego ficcional, único aparente motivo de novedad en la cultura de la “exhaustion”, según la célebre definición de John Barth. Para Severo Sarduy, por ejemplo, el espacio y (siguiendo las sugerencias preciosas de González Echevarría) el Archivo se presentarían, entonces, como lugares:

(...) de dialogismo, de la polifonía, de la carnavalización, de la parodia y la intertextualidad  
(...) Red de conexiones, de sucesivas filigranas, cuya expresión gráfica no sería lineal, bidimensional, plana, sino en volumen, espacial y dinámica.<sup>15</sup>

Si consideramos, en cambio, el microcosmos de Macondo en *Cien años de soledad*, nos damos cuenta de que dentro del archivo juega un papel fundamental la memoria, una “memoria” que penetra los pliegos del material textual y de la realidad con la fuerza mágica de la escritura. Y así volvemos a la escritura, verdadera ordenadora del Archivo, y con ella a la memoria.

En la historia de Macondo y de los Buendía, la escritura metafóricamente posee la fuerza mágica de revelarse como herramienta vital, acto teúrgico, creador de vida y héroes; como en la literatura oral es la fuerza mnemónica de la oralidad y de la escucha que se transmite a través de los pergaminos de Melquíades, que cumplen su función lúdica y, al mismo tiempo, pedagógica. Por eso, el conocimiento maravilloso de Aureliano Babilonia empieza por la literatura, aprendiendo de memoria “las leyendas fantásticas del libro descuadernado”,<sup>16</sup> y dándose cuenta, en un proceso semiótico especial e indicativamente confuso, que “había leído de la primera página a la última, como si fuera una novela, los seis tomos de la enciclopedia”.<sup>17</sup> Reconstruir el pasado coincide con re-escribir la memoria, ordenando todo un material archivado por sedimentos mezclados, sin espacios comunes, ni puntos de entrelaces. Las intervenciones de González Echevarría permiten observar cuán estrecho es el vínculo entre memoria y archivo, y cómo el archivo funciona en cuanto generador incesante de mitos:

El Archivo es al mismo tiempo espacioso e incompleto. La espaciosidad, que se relaciona con la custodia y la función atávica de recinto del Archivo, es un reflejo de la fuerza totalizadora de la Ley. La ley de leyes lo contendría todo. Supuestamente, el manuscrito de Melquíades abarca toda la historia de la familia Buendía, es decir de Macondo y de todo el mundo ficticio de la novela. (...) La capacidad del Archivo, su totalización, es un emblema de su poder. El Archivo contiene todo el conocimiento; por lo tanto, es el depósito de todo el poder.<sup>18</sup>

La memoria caracteriza toda la representación ficcional latinoamericana, *in primis*, los autores que hemos citados en principio de este texto y cuya escritura ha sido encañalada dentro del flujo archivístico.

Las ficciones del Archivo también tratan sobre la acumulación de conocimiento y sobre la forma en que el conocimiento se organiza como cultura. En cuanto depósitos de conocimiento, las ficciones del Archivo son acumulaciones atávicas de lo establecido. A esto se debe que las ficciones del Archivo a menudo sean históricas y consistan en una compleja red intertextual que incorpora las crónicas del descubrimiento y la conquista de América, otras ficciones, documentos y personajes históricos, canciones, poesía, informes científicos, figuras literarias y mitos, en suma, una especie de piñata de textos con significado cultural. La organización del Archivo desafía la clasificación convencional porque la clasificación está en discusión, pero no abandona esta función básica del Archivo para generar una masa incipiente heteroglósica; una masa de documentos y otros textos que no se han asimilado por completo y, a veces, ni siquiera parcialmente, que retienen su existencia original en bruto, inalterada como prueba de la no asimilación del Otro.<sup>19</sup>

Cabrera Infante, por ejemplo, en su lúdico discurso narrativo, intenta reconstruir su pasado histórico y al mismo tiempo su Cuba mítica de la infancia y adolescencia. Cabrera Infante elige o recupera de su memoria algunos archivos de su amplio repertorio, archivos que preservan no sólo el olvido sino también la incurción vandálica de un sistema sociopolítico *mentecato*, que no usa la actividad de la memoria por miedo de deber cuestionarse al infinito. La selección que opera el autor cubano no es sino una mínima parte del juego de contraste de conflictos y

tensiones que la memoria recordada y la memoria excluida, según los conceptos de Derrida<sup>20</sup>, llevan a cabo para rehabilitar la clandestinidad del archivo, en particular, de lo personal.

La memoria se mezcla con la Historia, penetra dentro de sus pliegos, molestándola, transformándola, invirtiendo la verdad y la ficción en un juego que escapa de una lectura monolítico-ficcional de lo literario. Augusto Roa Bastos pone en discusión, en su obra maestra, *Yo el supremo*, la historiografía oficial y construye su proyecto utilizando documentos memorialísticos y archivos que se convierten, como con precisión afirma Krysinski, en una “especie de contrahistoria”:

Para asegurar el logro del discurso transhistórico, Roa Bastos recurre a la ficción del dictador dictando sus propias memorias y comentando su gobierno y sus éxitos históricos. Su discurso se convierte así en el discurso autónomo ficcional que contrasta con los dos documentos y, al mismo tiempo, con la historiografía oficial, siendo contrastado por su parte mediante el material compilado que manipula el narrador-compiler.<sup>21</sup>

Sería indispensable, quizás, a este punto, repensar en una nueva periodización o una relectura e interpretación del canon de la literatura latinoamericana como resultado de fuerzas, paradigmas, sinergias, como el fundamental eje diacrónico “barroco-neobarroco”, que se cruzan, se entremezclan, se evitan, casi paralelas, a veces, en búsqueda de la formación de un Archivo definitivo y último.

En relación al eje neobarroco, cuyo discurso merecería una profundización mucho más amplia y detallada<sup>22</sup>, se puede observar que desde el archivo, la nueva escritura narrativa llega a rescatar también el modelo teatral: si bien ciertos poetas, como Carlos Germán Belli, utilizan casi humorísticamente formas poéticas vetustas como la silva o el madrigal, y presentan un léxico mixturado de términos áulicos a jerga cotidiana, la literatura de la segunda mitad del siglo XX está toda atravesada por la teatralidad, como afirma José María Pozuelo Yvancos sintetizando la actualidad del teatro barroco en nuestros días.<sup>23</sup> Por su parte, Omar Calabrese, recuperando toda una lectura positiva del siglo barroco, recuerda que el signo posmoderno es por su naturaleza un signo “neobarroco” porque la cultura contemporánea habría rechazado la lectura romántica idealista, solipsista, narcisista, a favor de una figuralidad y de un uso nuevo del simulacro y habría aceptado sólo en parte las vanguardias modernistas ridiculizándolas a través del uso irónico de la cita intertextual. El espacio de la representación literaria se configura como discurso de teatralidad. ¿El archivo se configura él mismo como espacio o depósito de teatralidad?

El archivo sería representable con la imagen de un río oscuro, barroso, turbio de materiales ficcionales y documentales (como es el caso de la memoria lúdicamente autobiográfica de Cabrera Infante o la memoria fragmentada de Roa Bastos) en que la lengua se abre a efectos de saturación y absurdidades, de confusión caótica, de duda sistemática y de desorientación moral, según un procedimiento polémico y enfermizo que Sarduy define como “arte de descomponer un orden y componer un desorden”.<sup>24</sup> Así, en *La guaracha del Macho Camacho*, Luis Rafael Sánchez ironiza el texto de un bolero (“la vida es una cosa fenomenal...”) que funge de base y referencia a unos acontecimientos que afirman lo contrario: la tragedia y la tristeza del vivir.

El regreso a la historia, casi siempre irónicamente interpretada, según la mixtura de juego teatral de las apariencias y cuestionamiento del vacío existencial, pasa del clavicémbalo de Scarlatti que suena en conjunto con los golpes abatidos sobre los esclavos, en *Concierto barroco* de Alejo Carpentier (1974), a la propuesta mítica de las estructuras narrativas en *Santa Evita* de Tomás Eloy Martínez (1995), en que Evita Perón, mito argentino y latinoamericano por excelencia, está presente en la novela desde el principio sólo como cadáver, en una “neobarroca” *archivización* de la muerte.

En este proceso caníbal, antropófago, para decirlo con Oswald de Andrade, de ficciones y relatos, hacia la formación de una moderna mitología, el archivo se puebla de quimeras, de similitudes que, como sugiere Foucault, existen sólo como en perspectiva del error, del engaño que es la vida, donde “se dibujan las quimeras de la similitud”, sin reconocerlas como quimeras. Foucault lo llama “el tiempo privilegiado del *trompe-l'oeil*, de la ilusión cómica”; es decir, aquel tiempo “de los sentidos engañosos; es el tiempo en el que las metáforas, las comparaciones y las alegorías definen el espacio poético del lenguaje”.<sup>24</sup>

La historia barroca y neobarroca de América arrastra, como un río desbordante, todo lo percible y lo espiritual, empujándolos “hasta las puertas del paraíso”, como diría Lezama Lima. Y dado que ese neobarroco es, en realidad, “desmesura” barroca, sería nuestra intención definir si el Archivo se resume finalmente en un proyecto utópico o en el mito del origen que Carpentier hallaría en Santa Mónica de los Venados. La búsqueda de una autonomía cultural latinoamericana resultaría, entonces, la connotación más explícita de la “actualidad” del archivo “comparativo” en el sistema cultural de este continente.

<sup>1</sup> El texto aquí presentado es la ampliación de una ponencia pronunciada en ocasión de las VI Jornadas Nacionales de Literatura Comparada de la Asociación Argentina de Literatura Comparada (Córdoba, agosto 2003) y que hace parte de un trabajo de investigación con el Grupo de Trabajo de Literatura Comparada de ANPOLL (Asociación Nacional Brasileira de Investigaciones sobre Lengua y Literatura), en la línea “Archivos sudamericanos”, coordinada por la Dra. Maria Antonieta Pereira (Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte).

<sup>2</sup> Véase la Introducción a *Latin America as Its Literature*, Selected Papers of the XIVth Congress of the International Comparative Literature Association, ed. by María Elena de Valdés, Mario Valdés and Richard A. Young, Council on National Literatures World Report editors, 1995, p. 5.

<sup>3</sup> CAMPUZANO, L. (1999): “Traducir América: el código clásico en cinco novelas de Alejo Carpentier”, en Bañuls, J. V.; Sánchez, J. y Sanmartín, J. (eds.), *Literatura iberoamericana y tradición clásica*, Valencia, Universitat Autònoma de Barcelona-Universitat de València, pp. 100-110.

<sup>4</sup> GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, R. (2000): *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*, México, FCE, p. 199.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 199.

<sup>6</sup> *Ibidem*, pp. 208-209.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 212.

<sup>8</sup> SARDUY, S. (1972): “Barroco y neobarroco”, en Fernández-Moreno, C. (ed.), *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI, p. 183.

<sup>9</sup> GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, R.: *Mito y archivo*, op. cit., p. 53.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 26.

<sup>11</sup> La referencia es a la relectura, principalmente de Occidente, de la cuestión neobarroca como correlativo epistemológico de la crisis de la fe, de la política, de los ideales. Entre los aportes teóricos que han servido para fijar algunos fenómenos del controvertido mundo de la crisis de la modernidad, recordamos Buci-Glucksmann, C. (1984): *La raison baroque. De Baudelaire à Benjamin*, Galilée, Paris; Deleuze, G. (1988): *Le pli*.

*Leibniz et le Baroque*, Minuit, Paris; Calabrese, O. (1989): *La edad neobarroca*, Madrid, Cátedra.

<sup>12</sup> GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, R. (1985): “Introducción” a Alejo Carpentier en *Los pasos perdidos*, Madrid, Cátedra, p. 37.

<sup>13</sup> GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, R.: *Mito y archivo*, op. cit., p. 239.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 240.

<sup>15</sup> SARDUY, S.: “Barroco y neobarroco”, en Fernández-Moreno, C. (ed.) *América Latina en su literatura*, op. cit., p. 175.

<sup>16</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G. (1984): *Cien años de soledad* de Joset, J. (ed.), Madrid, Cátedra, p. 429.

<sup>17</sup> *Ibidem*, pp. 447-448.

<sup>18</sup> GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, R.: *Mito y archivo*, op. cit., p. 246.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 241.

<sup>20</sup> Véase Derrida, J. (1997): *Mal de archivo*. Trad. Vidarte P., Madrid, Trotta.

<sup>21</sup> KRYSINSKI, W. (1998): *La novela en sus modernidades. A favor y en contra de Bajtin*, Frankfurt-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, p. 183.

<sup>22</sup> Véase mi ensayo (2004) “El origen compartido. El discurso neobarroco en la literatura de América Latina”, D’Angelo, B. (org.), en *Espacios y discursos compartidos en la literatura de América Latina*, Fondo Editorial UCSS, Lima, de próxima publicación.

<sup>23</sup> Es el análisis publicado en Pozuelo Yvancos, J. M. (2000): “Calderón, el mundo como teatro”, en *ABC Cultural*, 21 de abril, Madrid, pp.7-8.

<sup>24</sup> SARDUY, S. (1973): *Cobra*, Sudamericana, Buenos Aires, 2da ed., p. 20.

<sup>25</sup> FOUCAULT, M. (1972): *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, México, Siglo XXI, p. 58.

## La pregunta de la teoría <sup>1</sup>

Hugo Echagüe

Universidad Nacional del Litoral

24 25

Paul De Man (1986: 13) centra la interrogación de la teoría literaria en la cuestión de qué es la literatura.<sup>2</sup> Así dice:

Una toma de postura en general sobre la teoría literaria no debería, en teoría, partir de consideraciones pragmáticas. Debería tratar cuestiones como la definición de la literatura (¿qué es la literatura?) y debatir la distinción entre los usos literarios y no literarios del lenguaje, así como entre las formas artísticas literarias y las no verbales.

Agrega que se debería continuar con taxonomías de géneros literarios y reglas que se desprendan de estas clasificaciones, ya desde una fenomenología de la actividad literaria como escritura, lectura, o ambas, o de la obra literaria como producto. Pero en todos los casos, señala, dicha teoría se enfrentaría con dificultades insalvables y no podría evitar caer en total confusión, ya que es imposible establecer los límites de la cuestión. Sin embargo, añade, estas dificultades no han impedido a diversos autores seguir caminos teóricos y no pragmáticos con considerable éxito, aunque esta posibilidad dependa

del poder de un sistema (filosófico, religioso o ideológico) que puede mantenerse implícito pero que determina una concepción a priori de lo que es 'literario' partiendo de las premisas del sistema más que de la cosa literaria misma –si dicha 'cosa' existe realmente. (13-14)

Así se resigna a esta imposibilidad de definir la cosa misma de la literatura y admite que “si la condición de existencia de una entidad es en sí misma particularmente crítica, entonces la teoría de esta entidad está destinada a caer en lo pragmático” (14). A partir de allí, desarrolla su notable ensayo sobre la resistencia a la teoría.

Proponemos ahora que las preguntas no contestadas o renunciadas permanecen, por ello mismo, vigentes y acuciantes, por lo que requieren, al menos, un análisis detallado. Es lo que pretendemos llevar a la reflexión en lo que sigue, pues, ya en los casos en que un teórico haya tenido éxito siguiendo un determinado sistema que provea a priori una definición de lo literario, o bien cuando una determinada dirección se resigna a lo pragmático, no dejan aun así de presuponer la pregunta que ha sido dejada de lado. Preguntamos por las condiciones de posibilidad en general de la pregunta pues su presuposición misma es ya una respuesta que se anticipa a una problemática que ha de ser desplegada.

### La historia de una pregunta

La pregunta ¿qué es la literatura? tiene una forma señalada y, en cuanto tal, una procedencia. Lejos de ser una entre otras, inocente y espontánea, dice, para nuestros fines, más de sí misma

que las respuestas que puedan o no serle consecuentes. La pregunta por el por qué es la pregunta por excelencia y responde al modo filosófico predominante desde Platón. Es la pregunta por la esencia, el *τι εστιν*. Quien así interroga se inscribe desde ya en un ámbito determinado del preguntar: el de la interrogación por la esencia, el origen y el fundamento. Va en busca del *ειδοζ*, la *ιδεα*, la *ονσια*, y así no es una pregunta entre otras sino que se mueve ella misma en el circuito de cierta modalidad del pensamiento que rige tal preguntar. De allí que atendiendo al *modo* de este preguntar, podríamos lograr acaso precisiones más relevantes acerca de en qué dirección mover nuestra reflexión antes que procurarnos una determinada respuesta que se arrumbaría, junto a otras, en el devenir de la historia de una problemática, en este caso, la de la literatura y su teoría.

¿Qué dice esta pregunta de sí misma? Es, apuntamos, la pregunta por la esencia, la *quidditas*, la *μορφη*. Dice Heidegger (1960:3): “el modo en que todavía hoy preguntamos, es griego. Preguntamos: ¿Qué es...? Esto suena en griego: *τι εστιν*”. Y agrega: “Lo que el qué significa se lo llama el *quid est*, *τι - quid*: la *quidditas*, la *Washeit*” (ibid.). Esto ubica en una dirección, en una tradición, nuestra pregunta sobre qué es la literatura; es la de la pregunta por la esencia, por lo que esencialmente sea la literatura. Y así señala:

Desde hace mucho tiempo se suele caracterizar como pregunta por la esencia la pregunta acerca de qué sea algo. La pregunta por la esencia se despierta cada vez que se ha oscurecido y enredado aquello por cuya esencia se pregunta, cuando al mismo tiempo se ha vuelto vacilante, o aun se ha quebrantado, la relación del hombre con lo preguntado. (ibid.)

Entonces, deberíamos concluir, la cuestión de qué sea la literatura da cuenta de un estado de cosas esencialmente problemático, de un ya no saber a qué nos estamos refiriendo con la palabra literatura aun cuando diariamente hablemos *de* literatura y hasta pretendamos teorizar sobre ella.

Sin embargo, la teoría debería partir, como señala Paul De Man, de esta pregunta. ¿Debería contestarla? ¿Por qué no puede? ¿Por qué finalmente nos resignamos a lo pragmático, como si dijésemos “no podemos contestarla pero, después de todo, quién no sabe lo que es la literatura”? Y sin embargo, no parece que lo sepamos. Podríamos preguntar al menos por qué, qué circunstancia, particularmente compleja, obstruye nuestro camino hacia una respuesta, declarándola incluso, finalmente, innecesaria. Podría ser entonces oportuna la pregunta acerca de por qué no sería relevante esta interrogación y por qué deberíamos, o podríamos, dejarla de lado. Aun así, esto no podría suceder sin un previo plantear la pregunta y las condiciones en que ésta se formula, porque lo que no podríamos hacer es silenciarla sin más. Preguntamos entonces por la posibilidad de esta pregunta.

La hemos delimitado; ella pertenece a una tradición, aquella que se despliega preguntando qué es algo, es decir, cuál es su esencia. Este planteo parece implicar la cuestión del origen, del principio, de lo incontaminado que algo habría sido en su comienzo. La pregunta por la esencia se convierte así en la pregunta por el origen. Este sería así lo que funda una historia, la cual aparecería entonces como la contaminación, la confusión; el retorno al origen sería, entonces, el acceso a la pureza, como se dice, original. Así, *origen*, *principio*, de un lado, e *historia*, del otro, se opondrían, como lo puro a lo contaminado y desviado. Sin embargo, *origen* y *principio* tienen también su propia historia, en tanto conceptos.

## Origen y genealogía

Foucault (1992:13), retomando a Nietzsche, opone *origen* a genealogía. Así dice:

La genealogía no se opone a la historia como la visión altiva y profunda del filósofo se opone a la mirada de topo del sabio; se opone, por el contrario, al desplegamiento metahistórico de las significaciones ideales y de las indefinidas teleologías. Se opone a la búsqueda del “origen”.

Nietzsche destituye la preeminencia de todo origen, lo señala como “artimaña”, “artificio”, “secreto de fabricación”, “trabajo de magia negra” (ibid.: 15). Nietzsche, inspirador –el primero– de la deconstrucción,<sup>3</sup> rechaza la búsqueda del “origen” (*Ursprung*), ya que eso sería “tratar de encontrar ‘lo que ya existía’, el ‘eso mismo’ de una imagen exactamente adecuada a sí misma” (ibid.: 17-18). Es decir, finalmente, una *esencia*, una *quidditas*. ¿Qué descubre, sin embargo, el genealogista?

Que detrás de las cosas hay “otra cosa bien distinta”: no su secreto esencial y sin fecha, sino el secreto de que no tienen esencia, o de que su esencia fue construida pieza a pieza a partir de figuras extrañas a ella. ¿La razón? Que ha nacido de una forma del todo “razonable” –del azar–. (18)

Así se deconstruye –se dice ahora– la idea del *origen*, así como lo puro y puntual se enfrenta a lo superpuesto, al *pastiche*, al *collage* de ideas e intereses, de imágenes, de metáforas que han perdido el recuerdo de su motivación y se alzan con aspecto presuntamente incólume. Así, en Nietzsche:

¿Qué es entonces la verdad? Una hueste en movimiento de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realzadas, extrapoladas y adornadas poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, un pueblo considera firmes, canónicas y vinculantes; las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son; metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible, monedas que han perdido su troquelado y no son ahora ya consideradas como monedas sino como metal. (1873:25)

Retengamos, de entre todas las repercusiones que puede tener este párrafo, que, a los fines que aquí nos interesan, es así como aparece la “procedencia” (*Herkunft*) que, señala Foucault, Nietzsche opone al “origen” (*Ursprung*), como lo contingente se opone a lo presuntamente destinal.

¿Qué pasa entre tanto con nuestra pregunta? ¿Nos contentaríamos acaso, ahora y en consecuencia, con remitirla a coyunturas y consensos más o menos historicistas, como parecen sugerir, desde distintos presupuestos Even-Zohar (1972; 1990; 1986) y Jonathan Culler (1989)? Sin embargo, la cuestión no se deja aplanar tan fácilmente en el mero consenso de los especialistas ni en las alternativas del polisistema. Buscamos otra aproximación.

## Rizomas

En un ámbito similar transcurre el pensar de Deleuze/Guattari (1976:10) en tanto negación de todo origen, esencia y fundamento:

Un libro no tiene objeto ni sujeto, está hecho de materias diversamente formadas, de fechas y de velocidades muy diferentes. Cuando se atribuye el libro a un sujeto, se está descuidando ese trabajo de las materias, y la exterioridad de sus relaciones. Se está fabricando un buen Dios para movimientos geológicos.

Esto es, se lo remite a una profundidad, un autor, un origen, un centro. Es probable que a esta altura de la reflexión la pregunta que parecía plantearse espontáneamente como la pregunta por la literatura –la interrogación por su qué es, por su esencia– se vea radicalmente transformada al cambiar la perspectiva de una cuestión que ahora aparece ilusoria, solidaria de fantasmagorías y de espectros. Así señalan:

Nunca hay que preguntar qué quiere decir un libro, significado o significante, en un libro no hay nada que comprender, tan sólo hay que preguntarse con qué funciona, en conexión con qué hace pasar o no intensidades, en qué multiplicidades introduce y metamorfosea la suya, con qué cuerpos sin órganos hace converger el suyo. Un libro sólo existe gracias al afuera y al exterior. (ibid.: 11)

No tiene un centro, un interior, un origen, que funden un querer-decir. La impugnación de la interpretación implica a la esencialidad: “No hay nada que comprender”. Así, poco a poco la pregunta por la esencia empieza a revelarse como una pregunta ilusoria y empieza a ser reemplazada por la pregunta acerca del dónde y tal vez el cuándo y el cómo de la literatura: dónde un texto es literario y cuándo y de qué modo: “(...) cuando se escribe, lo único verdaderamente importante es saber con qué otra máquina la máquina literaria puede ser conectada y deber serlo para que funcione” (ibid.). La pregunta por el origen desaparece –o mejor, se transforma– junto a la interrogación por la esencia pues sólo eso llamado *literatura* habilitó la remisión a un presunto origen antes del cual no la habría habido. La pregunta pasa a ser irrelevante –y además, incontestable; más allá de coyunturales aproximaciones– y se convierte en la cuestión acerca del lugar, el momento y el modo de eso llamado *literatura*.

### Literaturidad...

Después de todo fue en el comienzo de la teoría que se intentó cercar eso de lo literario y se lo llamó *literaturidad*. Hasta ahora, como dice Culler (1989), nadie la ha hallado y podríamos presuponer que es así debido a que su problemática se instala, como apuntan Deleuze/Guattari (1976) y Foucault (1986), en un afuera de toda esencia y origen y así, de todo discurso que la abarque, de todo metalenguaje, tal vez en una *différance* (Derrida 1968). Pero lo que no se puede delimitar, se desborda, lo invade todo, es sin-límites. ¿Entonces todo sería literatura? ¿Y a la vez, nada lo sería? Tal vez no, pero si ésta es sin-límites, esta descripción negativa podría ser también una de las razones de la imposibilidad de la pregunta por la esencia, ya que no podría delimitarse y consistiría –entonces– en un afuera no-original:

En resumen, creemos que la escritura nunca se hará suficientemente en nombre de un afuera. El afuera carece de imagen, de significación, de subjetividad. El libro agenciamiento con el afuera frente al libro imagen del mundo, el libro-rizoma, y no el libro dicotómico, pivotante o fasciculado. (Deleuze/Guattari 1976:52)

Así Deleuze/Guattari instalan la dicotomía de árbol y rizoma; origen y devenir. El rizoma fluye, se traslada, transgrede, va hacia ninguna parte desde ningún lugar. Sin fundamento, más allá de sí mismo, sin arraigo en suelo y raíz. Sólo afuera.

## Y más allá

Es probable que si vaciásemos a la llamada literatura de todos los discursos y sistemas que la habitan: narrativo-ficcional, poético, estético, político, social, entre otros, nos quedásemos con nada. Adiós, literaturidad. Por qué no, la literatura podría ser también el vaciamiento de todos los discursos, su cáscara vacía; su propia ausencia. Como señalan Deleuze/Parnet (1977:131):

Cuando se considera aisladamente un flujo de escritura lógicamente lo único que puede ocurrir es que gire sobre sí mismo, que caiga en un agujero negro en el que lo único que se oirá hasta la saciedad será el eco de la pregunta “¿qué es escribir?, ¿qué es escribir?”, sin que jamás se obtenga una respuesta.

Pidamos una metáfora a la música: la literatura podría ser el contrapunto de diversas voces desde varios ámbitos del afuera que eventualmente generarían, en algunos puntos, armonías más o menos consonantes o disonantes. La *literaturidad* sería así un ensamblaje de discursos y no una especificidad; aunque no consistiría sin embargo en una simple yuxtaposición. Cada uno de estos discursos (filosófico, político, histórico) sería una línea melódica que se desenvuelva en contrapunto con respecto a las otras; los acordes que eventualmente formasen podrían ser las intensidades donde lo que llamamos literatura emerge con mayor grado de aparente evidencia, con lo cual se abren otros interrogantes referidos a cómo se ensamblan las voces; qué leyes de armonía y contrapunto las rigen. Y así, de qué orden serían lo ficcional, lo poético; ya no esencias, sino armonías y juegos de voces; el resultado del ensamble, no un agregado o una cualidad previa; sólo nombres y etiquetas móviles sometidos a metamorfosis imprevisibles, a un devenir incesante que intercambia lugares, disloca fronteras, invade territorios. No una *quidditas*, sino un ensamble aleatorio, fantasmal, como la verdad en el párrafo de Nietzsche. Así Barthes (1970: 22-24) enlaza la figura del texto que él llama clásico o *legible* con la tonalidad, así como vincula el desciframiento de enigmas con el arte de la fuga. El texto *escribible* debería ser atonal.

Todo esto sería posible, pero entre tanto la pregunta de la teoría ha sufrido una transformación radical: dónde es la literatura; cuándo y cómo cierto segmento, superposición, mixtura, confluencia de discursos, pueden ser juzgados como literarios sin remisión a un qué original, sino a construcción, emergencia, collage; encuentros y desencuentros; armonías; voces que fugan en el vacío hacia ninguna parte pero que aparecen en cualquier lugar y momento. Entonces habría que descubrir y describir los modos –aunque coyunturales y azarosos– de esos acoples, los pentagramas, las cartografías de esas constelaciones de discursos; su espaciamiento y su transcurso. Un caso conocido: dónde y cómo se cruzan y acuerdan lo narrativo con lo político, en nuestra literatura, desde el comienzo. Entre nosotros, lo literario no existió, como ya es sabido, nunca –o casi– fuera de esta aleación. Se podrían precisar los modos, en cada caso, de estos acordes; sus progresiones; los motivos y sus desarrollos probables.

## Y todavía...

La metáfora de la música sirve para establecer que, sin embargo, estas confluencias no son meras sumas (esto + aquello): lo

narrativo + lo político + lo filosófico. Se trata, en cambio, de un desbordamiento, de otra cosa que se logra a través de esas relaciones, armonías y contrapuntos. La literatura es ese desbordamiento discursivo que traspasa incesantemente sus propios límites, que, finalmente, no existen, no estaban allí antes de su emergencia.<sup>4</sup> Donde hubo certezas, en un origen presunto, retrospectivamente supuesto, corre ahora el incesante discurrir de la literatura, en la apasionada mostración de una ausencia, de una des-fundamentación radical (que puede, eventualmente, proponerse como sutura de esta ausencia).<sup>5</sup> Así, la literatura se vincularía con la retirada del mito, de la creencia; tal vez lo que está allí donde antes habría habido un fundamento; entonces sí procedería, en la experiencia del *afuera*, de Hölderlin, el poeta de la ausencia, y de Sade, el habla de la transgresión y el murmullo de los discursos (Foucault 1986: 18 ss).<sup>6</sup> Entre tanto, lejos de padecer, como a veces aparenta, un agotamiento, se expande y desborda, aunque esparciendo a su paso la confusión de su des-fundamento y arriesgando su límite hasta la desaparición o metamorfosis. Dionisos es su ámbito, aunque también Orfeo, señala Foucault (1994a). Pero aún más, es el deseo de sí misma; es el desborde y la explosión. Esa otra cosa que nadie sabe lo que es, porque no tiene un qué, es lo que alguna vez se comenzó a llamar *literatura*. Habría que continuar, entonces, escribiendo su genealogía y sus cartografías, sus mapas y ramificaciones. La literatura sería entonces el desbordamiento mismo pero no desde un interior, de una presunta esencia, sino desde el afuera; como una cinta de Moebius, una superficie de una sola cara; un plus respecto de los discursos que supuestamente la integran. Eso, visible pero indefinible; simple, pero a la vez oblicuo y transversal, tal vez eso finalmente sea la buscada literatura que ya no es una forma sino un exceso, un devenir orgiástico, un perpetuo transcurrir, un fluir en nada; también, como la música, una “misteriosa forma del tiempo” (Borges); un dibujo en el vacío. Así, con el mismo gesto, que al desmitificar tiende un nuevo velo y recomienza su ciclo, volvemos al principio: “¿Qué es la literatura?”. Ahora diríamos que es su propia negación, su no-ser-literatura como negación de una especificidad positiva y que se muestre afirmativamente. Es su ausencia de propiedad, de especificidad, lo que la hace surgir en un instante que sólo se sostiene interminablemente en su propio vacío, en su no-ser respecto de una presencia que no se dará aunque parezca anunciarse; es su ausencia en los discursos que la integran y en los que se niega. Es esa ausencia, ese vacío siempre indicado, señalado, lo que la vuelve una construcción utópica, una promesa indefinidamente diferida que no llega a una manifestación, porque es su propio hueco, el vacío de todo lenguaje a la vez que se enmascara en todos ellos. Así enmascarada avanza en su proyecto siempre inconcluso, imposible, en la página en blanco de Mallarmé, en el silencio de Rimbaud, en el aplazamiento de Proust, en el infinito de Kafka.

<sup>1</sup> El texto que sigue es una reescritura de una ponencia leída en el III Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria, Universidad Nacional de Rosario, agosto de 2002.

<sup>2</sup> Obviamente, no es el único. V. Culler (1989); Foucault (1994a), entre otros.

<sup>3</sup> Reconocido en tal sentido por De Man (1979).

<sup>4</sup> Para Derrida (1971, pp. 79-80), el texto es el desbordamiento, incluso más allá y antes de toda "literatura".

<sup>5</sup> Cf. a este respecto Badiou, 1989.

<sup>6</sup> En relación con el comienzo de la institución literaria, al nombre de Sade suma el de Chateaubriand (Foucault 1994a:70 ss). Sobre Hölderlin y este comienzo, V. también Foucault 1994b, p. 148.

### Bibliografía

- BARTHES, R. (1970): *S/Z*, Madrid, Siglo XXI.
- BADIOU, A. (1989): *Manifiesto por la filosofía*, Madrid, Cátedra.
- CULLER, J. (1989): "La literaturidad" en Angenot, Fokkema y otros: *Teoría literaria*, México, Siglo XXI.
- DELEUZE, G. (1976): *Rizoma*, Valencia, Pre-textos.
- DELEUZE, G. Y PARNET, C. (1977): *Diálogos*, Valencia, Pre-textos.
- DE MAN, P. (1979): "Retórica de tropos" y "Retórica de la persuasión" en *Alegorías de la lectura*, Barcelona, Lumen.
- (1986): *La resistencia a la teoría*, Madrid, Visor.
- DERRIDA, J. (1967): "El fin del libro y el comienzo de la escritura" en *De la gramatología*, México, Siglo XXI.
- (1971): "Posiciones. Entrevista con Jean-Louis Houdebine y Guy Scarpeta" en *Posiciones*, Valencia, Pre-textos 1972.
- (1968): "La différance" en *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1994.
- EVEN-ZOHAR, I. (1990a): *El sistema literario*, trad. de "The Literary System", "Poetics Today" 11:1: 27-44.
- (1990b): *Teoría del polisistema*, traducción de *Polysystem Theory*, "Poetics Today" 11:1:9-26.
- (1985): *La búsqueda de leyes y sus implicaciones para el futuro de la ciencia de la literatura*. Versión basada en la traducción de Navarro, D. en: "Criterios", 13-20, 1. 1985 - XII; 1986: 241-247.
- FOUCAULT, M. (1992): *Nietzsche, la genealogía, la historia*, Valencia, Pre-textos, 2ª ed.
- (1986): *El pensamiento del afuera*, Valencia, Pre-textos.
- (1994a): "Lenguaje y literatura" en *De lenguaje y literatura*, Barcelona, Paidós, pp. 63-103.
- (1994b): "El lenguaje al infinito" en *De lenguaje y literatura*, Barcelona, Paidós, pp. 143-155.
- HEIDEGGER, M. (1960): *¿Qué es eso de filosofía?*, Buenos Aires, Sur.
- NIETZSCHE, F. (1873): *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Madrid, Tecnos, 1990.



## **Sobre paraguas olvidados, sobre gusanos de seda: sobre la literatura desde la escritura de Jacques Derrida<sup>1</sup>**

Analía Gerbaudo

Universidad Nacional del Litoral

### **Autobiográficas I (o un modo de iniciar el diálogo)**

32 33

Año 1995. Dina San Emeterio es profesora de “Metodología y análisis del texto literario” de la vieja Facultad de Formación Docente en Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral. Corre el mes de marzo y hoy es la primera clase que Dina dicta a sus alumnos del segundo año del Profesorado en Letras. Con mano titubeante, Dina toma una tiza y escribe “metálica paloma”. Gira. Mira a los estudiantes y espera. Dice: “el logro es de Neruda”. Los mira y dice: “siempre me sentiré mejor si consigo que ustedes vean cómo brotan chispas del encuentro de dos palabras que si analizan el fenómeno y me recitan que se trata de un oxímoron”. Dina los mira: “Siempre preferiré el nudo en la garganta antes que el reconocimiento de una figura retórica”. Agrega: “Creeré más en la emoción con que lean un capítulo de *La revolución es un sueño eterno* que la explicación de cómo se puede aplicar el aparato conceptual de la enunciación”.

Dina mira a los estudiantes y dice: “el análisis metódico puede enriquecerlos como lectores, puede ayudarles a descubrir en la obra literaria sutilezas, espacios recónditos que antes no habían emergido, así como un reflector nos descubriría mil detalles de una caverna que ni siquiera imaginamos cuando la visitamos con la escasa luz de una vela”.

Dina mira a los estudiantes: “Confieso que con esta asignatura estoy en conflicto. Y promuevo el conflicto si genera la rebelión. La metodología es represora. Estén alerta. No se dejen convencer, resístanse a entrar en las casillas”.

Dina mira y dice: “El objetivo principal de esta cátedra es que crezcan como lectores.”

Y continúa: “Nuestro negocio y nuestro desafío es con la palabra rebelde que hace el poema. Lo importante de esta asignatura es que vamos a leer eso que se llama obra literaria, y que muy cuidadosamente, con la delicadeza que exige un objeto frágil y precioso, vamos a explorar sus entrañas para convencernos tal vez de que estábamos equivocados y de que allí, en esa combustión donde las palabras se sacan chispas, no hay nada de frágil sino la fuerza de un volcán o de un cataclismo”.

## **Autobiográficas II**

Corre el año 1999. Asisto con cansancio a una defensa de tesis de un alumno que termina su profesorado: las mismas palabras, los mismos giros, las mismas preguntas, la misma bibliografía...

Recuerdo qué hacemos los profesores universitarios (o qué no hacemos) para que los egresados de las carreras de letras terminen hablando todos del mismo modo, preguntándose las mismas cosas, mirando desde las mismas anteojeras. Me pregunto si es posible hacer algo para ayudar a que esto se modifique.

Me acuerdo de Borges que en una de sus conferencias comenta que ante ciertos textos de “expertos” tiene la sensación de “estar leyendo obras de astrónomos que jamás hubieran mirado las estrellas” (Borges, 1967: 16).

No dejo de pensar en el texto de Sollers que en el encuentro de Cerisy–La Salle plantea, allá por el año 69, que no enseñamos literatura sino a domesticar la violencia que el objeto porta.

Me acuerdo también de textos de Bloom que Oscar Vallejos leía en nuestras tardes de trabajo en la casa de Dina: “Leemos como vivimos”, sentenciaba Bloom, “en la misma alternancia precaria entre el concepto de que escogemos lo que leemos y el concepto de que nos lo ha escogido la tradición o los demás” (Bloom, 1979: 95).

Ante tantas preguntas, no dejo de pensar en una frase que le gustaba citar a Dina: parafraseando a Guimaraes Rosa, decía que “vivir es peligroso”.

Me pregunto qué práctica de lectura sería coherente con esta pulsión vital, más cercana al riesgo que a la normalización, más cercana al borde que a la aceptación anestesiada de rutinas.

Recuerdo a Dina mirando, paciente, la mirada de los estudiantes que leían aquellos caracteres en tiza: “metálica paloma”. Recuerdo a Dina preguntándose (y tal vez ya recogiendo de aquellas miradas alguna respuesta): ¿cómo leen?

## **Autobiográficas III**

Corre el año 2003. Estoy leyendo una tesis correspondiente a una licenciatura en enseñanza de la lengua y de la literatura para profesores en ejercicio.

Abro la introducción y leo: “Creo en la literatura”.

Recuerdo que la misma expresión había sido usada por Galeano para describir los dibujos del santafesino Federico Aymá: “Me gustan porque les creo”, dice Galeano. “Estos dibujos no mienten. Han sido hechos para decir, no para decorar; para desafiar la tranquilidad, no para defenderla.”<sup>2</sup>

Vuelvo a la tesis y me pregunto qué es lo que mueve a un profesor en ejercicio que escribe una “tesis” sobre un texto literario a enunciar esta suerte de confesión: ¿profesión de fe o defensa anticipada ante la posibilidad de un jurado que se escandalice por lo que la tesis no hace?

La lectura de la tesis me muestra una escritura que desafía los protocolos académicos especialmente por su estilo (luego, la defensa es coherente con la práctica escrituraria).

Vuelvo a la introducción y leo: “mi resistencia a pensar el ‘objeto literatura’ como sintagma que subordina los textos a un abordaje cientificista no excluye la teoría sino que intenta restituir la escritura en una crítica literaria creativa”. Sigo leyendo: “He sido educada en el extrañamiento de mi propia voz. Adiestrada en la

cita y la reformulación de metodologías y teorías, la literatura quedaba relegada al ejercicio de aplicar y ejemplificar”. Llego hasta el párrafo final: “Creer en la literatura suena religioso... Si al inicio de esta licenciatura, mi creencia podía llegar a tener el carácter de intuición o fe ciega, estos años de estudio, acercamiento y profundización de los estudios de la literatura y su didáctica la han reafirmado. Así, como en una renovación de votos, despliego mi fe en estas páginas.”<sup>3</sup>

Cierro la tesis y vuelvo a pensar en Dina. Y recuerdo las lecturas de la literatura de Jorge Panesi, inspiradas en la deconstrucción derrideana. Y re-afirmo mi propio credo teórico: la sospecha de que la deconstrucción hace algo con la literatura que habilita un trabajo singular con los textos literarios...

### **Sobre la retórica y los protocolos de la crítica literaria**

La palabra “protocolos” ha sido usada por Derrida desde el texto fundacional de la deconstrucción (cf. Derrida, 1967) para referirse a la dimensión retórica o textual de las operaciones de escritura de Saussure, Rousseau y Lévi-Strauss. No obstante, ha sido Panesi quien se ha ocupado de precisar su uso y su alcance para el campo de la crítica literaria (Panesi, 2000, 2001<sup>4</sup>).

Para Panesi los protocolos son la “dimensión retórica o ‘textual’” de las operaciones de la crítica. Introducir el término “operaciones” supone abrir lo que Panesi denomina “problemas de contacto”:<sup>5</sup> observar las operaciones de la crítica permite analizar desde “la inmanencia del discurso crítico” una panoplia de relaciones que involucra no sólo a la teoría como producto discursivo sino a las instituciones, los géneros de producción de conocimiento, o intercambios, los préstamos, las apropiaciones interdisciplinarias. Desde este lugar, estudiar las operaciones de la crítica brinda la posibilidad de indagar los puntos de pasaje entre la crítica y otros segmentos de la cultura como también el modo en que se configura ella misma como tal: este trabajo sobre la dimensión textual o retórica de estas operaciones es el que luego permite reflexionar su articulación sobre otros campos.<sup>6</sup>

Para este trabajo sobre la dimensión textual o retórica de las operaciones de la crítica resulta importante recuperar ejes, puntos de atención: si los protocolos actúan en la tensión entre la adecuación/inadecuación de las reglas generadas por las teorías de la lectura, de la escritura de las lecturas, etc. debemos encontrar instancias de intervención puntuales. Panesi señala tres: en dirección a la teoría (fijando los límites y extensiones de sus postulados), en relación al objeto (estableciendo las zonas que serán privilegiadas en la lectura y las condiciones en que dichas lecturas se practicarán) y en relación a la dimensión escrituraria. Instancias de intervención que en principio podrían pensarse como circunscriptas al orden de sujeción/discusión de premisas teóricas pero que es imposible deslindarlas de operaciones en las que se juega algo más que un contenido teórico.<sup>7</sup>

En todo caso, podríamos decir que, al estar en juego un contenido teórico, está en juego algo más que la discusión de un enunciado en el plano meramente discursivo: lo que el término “protocolo”, leído desde la mirada de Panesi muestra, es una lucha que, librada en el plano teórico, moviliza un entramado de relaciones en las que se polemiza con tradiciones de pensamiento en el marco de una disciplina o de disciplinas conexas, etc. abriéndose un juego de luchas atravesadas por variables políticas, axiológicas, éticas, etc. En el establecimiento de aquello que se constituye como protocolo, es decir, como convención que regula

en qué condiciones y bajo qué parámetros las operaciones de lectura deberán desarrollarse para poder asignarles validez, es impensable no intuir una lucha, un debate, un intento de constrictión o de regulación o de subversión de esa constrictión o esa regulación.

Si como dice Panesi “un protocolo sería al discurso crítico como una poética lo es respecto de la práctica literaria” (Panesi, 2001: 108), cabría pensar qué nos permite entrever un análisis de los protocolos de lectura y escritura desplegados por los textos de la desconstrucción, de una práctica que, sin pretender construir un “método” o una “crítica” en los términos tradicionales, no obstante intenta desarticular modos operantes hasta su emergencia tanto en los campos de la literatura como en los de la crítica literaria (sin olvidar su descolocación de las tesis sobre las que se sustenta la teoría literaria de los años de auge del estructuralismo: la lingüística saussureana). Si los protocolos de lectura “siempre hacen señas a la teoría” (Panesi, 1998: 111), deberíamos estar atentos respecto de cuáles son las señas que emiten los nuevos protocolos de lectura y escritura que funda la desconstrucción derrideana. Señas que, dirigidas hacia las teorías del lenguaje (formuladas tanto desde la filosofía como desde la lingüística) y hacia la “teoría literaria”<sup>8</sup> suponen una revisión del ordenamiento de los constructos teóricos y epistemológicos que pretenden poder describir el objeto “literatura” desde los enclaves teóricos de la ciencia canon de mediados del siglo XX. Ciencia que pretende haber realizado una revolución cuando en realidad aparece en continuidad con los gestos totalizadores que desde la filosofía de Platón se vienen practicando sobre el lenguaje y sobre la literatura.

Desde estos supuestos pero fundamentalmente intentando explotar esta categoría de “protocolo” precisada por Panesi,<sup>8</sup> realizamos una lectura de algunas de las operaciones textuales que Derrida lleva a cabo cuando lee y cuando escribe sus lecturas con el objeto de precisar algunos de los protocolos de la desconstrucción.

### **Sobre paraguas olvidados...**

¿Sería considerada como parte de su obra literaria la correspondencia de Kafka? Y en relación con la pintura: ¿sería parte de su obra artística el *diario íntimo* de Frida Kahlo? ¿Sería parte de la obra de Nietzsche un papel que se encuentra entre sus escritos donde el filósofo aparentemente ha escrito “J’ai oublié mon parapluie” (cf. Derrida, 1976<sup>a</sup>)?

“J’ai oublié mon parapluie” es justamente el título que lleva uno de los apartados de *Éperons...* (Derrida, 1976<sup>a</sup>), texto en el que, cercano a las interpelaciones foucaultianas respecto de qué es lo que constituye parte de la obra de un autor (cf. Foucault, 1969), Derrida interroga cómo recortar lo que se considera parte de un corpus, cómo juega allí el nombre o la marca registrada del “autor” para retroalimentar el recorte de aquello que se lee como parte de su producción. Lo interesante del escrito es no sólo lo provocadora que resulta la pregunta sino el modo de composición del texto: un modo que se acerca a las formas del ensayo literario y que no evita el recurso a las marcas de la prosa poética: la enumeración, la búsqueda del ritmo de la poesía, etcétera.

### La lectura derrideana de Paul Celan: el oficio de filólogo

En 1986 Derrida escribe su lectura de un conjunto de poemas de Paul Celan tomados de *De umbral en umbral* (Celan, 1955), *Reja del habla* (Celan, 1959) y *La rosa de nadie* (Celan, 1963). Derrida elige el nombre *Schibboleth...* para este escrito y lee cada poema trabajando con los fragmentos del texto que habilitan su interpretación y cotejando la versión en alemán con lo que juzga como las mejores traducciones al francés.

Como ejemplo elegimos trabajar sobre parte del análisis de un poema que permite explicar el título del libro: recurriendo a un procedimiento típico de su modo de trabajo, Derrida centra la atención en una palabra ambigua. Una palabra que obra a la vez como clave de pertenencia a la comunidad judía pero también como modo de identificación de sus miembros en los momentos del exterminio ejecutado por los nazis: en la sutil diferencia marcada por la pronunciación, se cifraba la identificación. Derrida remarca:

“*Schibboleth...* Ce mot ... est traversé par un multiplicité de sens: fleuve, rivière, épi de blé, ramille d’olivier. Mais aussi—delà de ces sens, il a pris la valeur d’un mot de passe. On l’utilisa, pendant ou après la guerre, au passage d’une frontière surveillée. Le mot importait moins pour son sens que par la manière dont il était prononcé.” (Derrida, 1986<sup>a</sup>: 44).

La palabra “schibboleth” aparece en “Todo en uno” (“In Eins”) entre otros poemas de Celan, incluido en *La rosa de nadie* (Celan, 1963). Derrida trabaja con detalle cada verso, deteniéndose en su interpretación para luego, al finalizar esta “lectura anotada”, precisar su hipótesis de lectura sobre el poema completo. Hipótesis que presenta el problema que “In Eins” plantea a la traducción ya que este poema construye su sentido empleando cuatro lenguas: el empleo de estas cuatro lenguas es central en la lectura del texto ya que involucra, tal como Derrida lo muestra, a los distintos actores del escenario político al que el poema refiere (escenario que Derrida reconstruye y que también podría leerse como una interpretación del poema).<sup>10</sup> “In Eins” desafía a la traducción, especialmente al francés y al español, ya que en ambos casos una traducción anularía las palabras que Celan elige escribir en estos idiomas, constituyendo las marcas más fuertes de su poema. Dice Derrida:

“*In Ein*: dans l’unité et dans l’unicité de ce poème, les quatre langues ne sont certes pas intraduisibles, entre elles et en d’autres langues. Mais ce qui restera toujours intraduisible en quelque *autre* langue que ce soit, c’est la différence marquée des langues dans le poème.” (Derrida, 1986<sup>a</sup>: 55)

Derrida muestra hasta qué punto hablar de la “lectura de la poesía” no es sino una metonimia poco feliz, un intento frustrado de antemano al pretender tomar una parte que refiera al todo cuando la parte sólo refiere a la parte (cf. Derrida, 1986<sup>a</sup>: 84). Así, el corte que impone la escritura de la lectura, si bien necesario, no deja mostrar sus heridas. Exposición que recuerda la paradoja expuesta en “Del rigor en la ciencia” cuando Borges relata la contradicción en la que se ven inmersos un grupo de cartógrafos que, obsesionados por la justeza de su trabajo, terminan por construir mapas del mundo del tamaño del mundo. Decisión que a la vez pone en riesgo de muerte la utilidad misma de sus acciones. Pensado en el terreno de la literatura, la apuesta derrideana parece jugarse en el orden de no dejar de practicar el corte, pero desde una incisión que valga el corte, una lectura que justifique ser leída en vez de dedicarnos solamente a la relectura de Celan.

### Sobre el misterioso gusano de seda...

*Un gusano de seda* es el título que Derrida elige para el ensayo donde escribe su lectura del poema *Savoir* de Hélène Cixous. Y decimos “también” porque este ejercicio retoma problemas teóricos ya trabajados en otros textos anteriores: el problema de la traducción, el de las leyes del género, el de los límites que el lenguaje impone al acceso a la referencia (incluso a la misma textualidad poética pensada como referencia), etc. Aparecen también conceptos retomados de otras lecturas: la acepción de texto que presenta en “La diseminación”, de escritura que presenta en su texto fundacional del 1967, etcétera.

Más que una recuperación temática, lo que aquí nos interesa destacar es el modo en que Derrida escribe su lectura. Son las operaciones de escritura derrideanas las que llaman poderosamente la atención y las que, entiendo, merecen ser destacadas, a saber:

a. *estrategia de la demora*: damos este nombre a la operación consistente en dilatar la lectura que se anuncia. Estrategia derrideana iterada en sus textos pero que, si somos cuidadosos de las leyes del género, es cara a las formulaciones literarias y, más precisamente, a la narrativa, y dentro de ella, a la épica clásica;

b. *recurso a la autobiografía y uso del relato*: si el poema *Savoir* de Cixous es un poema que da cuenta, en principio, de la “operación” que sufre Cixous en la vista y luego, de una reflexión sobre el saber y la visión (sobre los velos que impiden la visión y por lo tanto el saber), *Un gusano de seda* es una lectura del texto de Cixous que entrelaza un conjunto de historias personales de Derrida que incluyen tanto la circunstancia de escritura de su lectura de *Savoir* como la historia que aquí tomamos por ser la adelantada en el título: Derrida relata el modo en que, cuando niño, criaba gusanos de seda. Derrida construye a partir de su relato una analogía entre el trabajo de los gusanos de seda, el trabajo de “disminución” que practican las tejedoras sobre sus tejidos y el modo en que construye su lectura sobre el texto de Cixous:

“No escribir aquí, sino desde muy lejos desafiar un tejido, sí, desde muy lejos, o más bien velar a su disminución. Un recuerdo de mi niñez: levantando los ojos hacia los hilos de lana, sin interrumpir ni tampoco reducir el movimiento de sus dedos, ágiles, las mujeres de mi familia decían a veces, me parece, que había que disminuir. No deshacer, sin duda, sino *diminuir*, a saber, no entendía en aquel entonces nada de esa palabra pero me sentía tanto más intrigado, incluso enamorado, que había que proceder a la *disminución* de los puntos o reducir las mallas de la labor (*ouvrage*) en preparación. Con miras a *diminuir*, agujas y manos así debían trabajar en dos mallas a la misma vez, o en todo caso, jugar con más de una.” (Derrida, 1998b: 35)

Estas dos operaciones, el uso del relato y la apelación a la autobiografía, son parte de las estrategias usuales en la escritura literaria: estrategias que Derrida usa en provecho de la explotación de sus propios argumentos.

A partir del relato autobiográfico de Cixous respecto de su ceguera, Derrida autoriza la introducción de la palabra “conciencia” para dar cuenta del uso estratégico del lenguaje que realizan los poetas. Si bien aquí la referencia a Borges es explícita, un lector que ha recorrido la obra de este escritor, encuentra en la producción derrideana más analogías e influencias de las que se explicitan:

“Y como siempre cuando se trata de los grandes ciegos, la conciencia de la elección estremece la palabra. Ella [Cixous] sacude la raíz de cada palabra, da la fuerza de reinventar la lengua en su veredictum inaudito. Una bendi-maldición escoge para la genialidad a este ilustre linaje de poetas proféticos cuya huella no hace mucho me esforzaba en rastrear, a través del ojo, del duelo y abuelo de las *Memorias de ciego*: Homero, ... Borges.” (Derrida, 1998b: 58)

c. *trabajo filológico*: hay, en la lectura derrideana de *Savoir*, el uso de recursos propios de un crítico literario formado en la línea de los estudios retóricos. Por ejemplo, ligado al problema de la dificultad de la traducción, Derrida se detiene a analizar un caso de aliteración de “v” haciendo una lista de los vocablos que utilizan la consonante e hipotetizando respecto de la suerte de una traducción del poema:

“(…) Quizás haya omitido algunos. Pero ¿qué está fabricando ella, en ese ‘fabric’, en esa tela? ¿Qué esta fabricando con esa V? ¡Imaginen a alguien que quisiera traducirlas, traducir la trama y la cadena de esa V! ¡Le deseo suerte y valor a ese nuevo tejedor real! Pues aquella traducción siempre fracasa si renuncia a allanarse a esa alianza de los labios y del sentido, del paladar a la verdad, de la lengua a lo que ella *hace*,<sup>11</sup> ese único poema.” (Derrida, 1998b: 63)

Otro ejemplo: el título de este ensayo, *Un ver a soie* (traducido como *Un verme de seda* y por nosotros como *Un gusano de seda*) tampoco es una decisión azarosa. *Velos* es el nombre del libro. *Velos* que en principio se refieren a la historia autobiográfica que relata Cixous pero que terminan remitiendo al uso de los velos en la cultura occidental, especialmente en relación con las mujeres, y luego a los velos que ocultan el acceso a alguna verdad. Hay en su decisión de escritura un juego con los géneros en los dos sentidos del término: con los géneros gramaticales y con el género entendido como apropiación cultural del sexo. Sobre la primera cuestión, Derrida se expide de modo manifiesto:

“Hay una homonimia espectacular, tiene curso en francés, solamente en francés, aún mucho más ortográfica que entre ‘*soi*’ (sí) y ‘*soie*’ (seda): entre ‘*voile*’ (velo) y ‘*voile*’ (vela). Esta homonimia que se borra cuando se pluraliza, ‘*les voiles*’ (los velos, las velas), cuando se tornan indefinidos, ‘*quelque voile*’ (algún velo, alguna vela), esa homonimia con la que se puede jugar como la diferencia de géneros, es decir, el sexo en la gramática, ésa es la única posibilidad, como han podido admirar, que *Sa(v)er* no pone en obra. A menos que sólo piense en ella. ‘*La voile*’ (la vela), ésa es la única posibilidad que *Sa(v)er* no exhibe. No la despliega explícitamente, ése es todo el asunto, todo el arte del tejido y del trenzado que la tradición cree deber reservar a las mujeres.” (Derrida, 1998b: 64)

Para el problema del género como apropiación cultural, Derrida teje una serie de “argumentos” a lo largo de todo su ensayo que recoge en la historia final: Derrida explica los usos del talit según las prescripciones de los textos sagrados, cuenta respecto de los usos del talit en su familia para terminar ligando estos relatos a partir de una confesión autobiográfica: a partir de un recuerdo de infancia que da cuenta del modo en que registró las transformaciones que sufren los gusanos de seda. Y nuevamente centra la atención en el modo en que se disponen los conceptos, en la forma en que se componen los textos:

“No basta con disponer de conceptos, hay que saber colocarlos, como se colocan las velas, a menudo para escaparse claro, pero a condición de saber coger el viento en las velas: asunto de fuerza, los conceptos o las velas sólo están ahí para esta prueba de fuerza. (...) Lo que el saber no sabe, es lo que sucede. Eso es lo que sucede. Para lo que sucede (la operación que yo no opero, la que me opera), hay que *Sa(v)er*, otro *Sa(v)er*, hele aquí, el del otro.” (Derrida, 1998b: 84)

### **Sobre la literatura y el derecho a “decirlo todo”**

La literatura es para Derrida el discurso que tiene derecho a “decirlo todo sin tocar el secreto”. Un discurso con un “yo” que nunca sabremos hasta qué punto es una máscara, un alter-ego, un simulacro, una construcción absolutamente qui-

mérica del autor. Derrida muestra esta tensión a propósito de *L'instant de ma mort*, un texto de Blanchot donde el narrador cuenta una historia ocurrida en la época de la ocupación nazi en Alemania. Relato a partir del cual Derrida dice: "Cette hantise est peut-être la passion même, le lieu passionnel de l'écriture littéraire, comme projet de tout dire –et partout où elle est auto-biographique, c'est-à-dire partout, et partout autobio-thanatographique." (Derrida, 1998<sup>a</sup> : 94).

A partir de la poesía de Celan, a partir del relato de Blanchot, de la literatura de Genet, de Kafka, de Mallarmé, etc. Derrida se pregunta respecto de la "verdad" en la literatura o la "verdad" que deja entrever la literatura. En particular, la poesía de Celan introduce fechas que interpelan la memoria histórica. Fechas que dejan entrever, pero sin declarar, sin afirmar, sin denunciar de modo explícito. Fechas que ponen en tensión la pretendida auto-referencialidad de la literatura y que también juegan a modo de una palabra-clave (cf. Derrida, 1986<sup>a</sup>: 85). La literatura de Blanchot cuestiona los límites entre autorreferencia y autobiografía; la literatura de Kafka, de Genet, la relación entre literatura y conocimiento; la literatura de Joyce, el carácter del saber experto.

Derrida reconoce en *Glas*: "Je m'y expose, j'y tends beaucoup" (Derrida, 1974a: 278 –*der.*–<sup>12</sup>). Y el antecedente del pronombre no es otra que la referencia a la potencia que intenta infundirle a su escritura. Una escritura que fantasea con inventar un nuevo género que podríamos llamar "de borde" entre la filosofía y la literatura y que otros llamaron "post-crítica" (cf. Ulmer, 1983). Género desde el que Derrida pone en contraste dos textos antagónicos, al menos en un punto: uno representa la filosofía clásica más cuidada; el otro, representa una literatura que da cuenta del lumpenaje. Una literatura en la que Derrida descubre incluso una teoría sobre la literatura y una poética. Una literatura por cuyo destino se pregunta. ¿Qué acontecerá ahora con la literatura de Genet? ¿Qué pasará con su texto luego de que Derrida, con su embelesada lectura, lo hace ingresar al "canon" de los textos académicos, reforzando el gesto que unos años antes practicara Sartre? Irónicamente, Derrida ataca la pacatería académica y los modos temerosos que se exponen en los intercambios: "Si je soutiens ou valorise son texte, il y verra une sorte de approbation, voire d'appropriation magistrale, universitaire, paternelle ou maternelle." (Derrida, 1974a: 278 –*der.*–).

Decidir escribir sobre Genet y sobre Hegel en el mismo acto y desde protocolos cercanos tanto a Hegel (columna izquierda) como a Genet (columna derecha) es una acción política; decidir adoptar los protocolos de escritura que se observan en *Glas* es una acción política. Acciones que en su desenfado no evitan la mirada reflexiva y que, formando una suerte de bucle extraño, ensayan posibles hipótesis respecto del efecto perlocucionario de estos actos que, en principio, son actos de lenguaje. Irónicamente Derrida se pregunta sobre estas cuestiones dudando respecto del impacto de su posicionamiento en la lectura de Genet e interpelando respecto del lugar de las firmas-autorizantes que parecieran reasegurar la bondad del objeto en cuestión, simplemente por la reapropiación por una institución o por el ingreso a una institución:

"Est-ce pour lui que j'écris? Qu'est-ce que je voudrais lui faire? Faire à son 'oeuvre'? La ruiner en l'érigeant, peut-être.

Qu'on ne la lise plus? Qu'on la lise seulement à partir d'ici, du moment où moi je la consigne et contresigne? (Derrida, 1974a: 280 –*der.*–)

Años más tarde de publicado *Glas*, Derrida reconoce que todos los temas que

allí trata son eminentemente políticos: la lucha por transformar el campo impone generar instrumentos que enfrenen lo que intenta dominarlo. La lucha por un nuevo modo de decir es también una manera de luchar por alterar los protocolos de producción del conocimiento de la filosofía, de la lingüística, de los estudios de la literatura (cf. Derrida, 1976b).

“Posibilidad de decirlo todo sin tocar el secreto”, si es que es posible pensar que ese “secreto” existe: la literatura, en tanto discurso artístico, presenta un esquema enunciativo que erige al autor en no-responsable de cuanto dicen o afirman o niegan sus personajes. Discurso que puede, por lo tanto, plantear todas las hipótesis sobre todos los eventos, cuestionar todas las afirmaciones realizadas desde cualquier discurso, inventar todas las representaciones posibles sobre lo acontecido o sobre lo que puede acontecer, interrogar el poder político, religioso, dislocar los modos oficiales de usar la lengua, etc sin pretender nada más que ser leído como “literatura”. De allí el poder de su formulación. De allí el interés que Derrida deposita en esta formación discursiva.

40 41

### **Sobre las escrituras de borde y la importancia para revisar las retóricas sobre la literatura**

Derrida desarrolla una escritura de borde entre la literatura y la filosofía, entre la literatura y la crítica, entre la teoría y la autobiografía. Su práctica de escritura evita tanto que la literatura se coma los restos del banquete como también evita darle un golpe mortal a partir de los rictus de un metalenguaje a veces gratuito: metalenguaje que, en algunas ocasiones, no es más que un mero alarde de 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.

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).

Recuperamos en este contexto el trabajo de Derrida intentando 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 sobre la literatura que es necesario explicitar y, luego, poner en discusión dada su influencia en las prácticas de investigación y de enseñanza.

No es casual que lo que desde Ulmer (cf. Ulmer, 1983) se llama *post-crítica* encuentre su fundación en los textos de Derrida (cf. Derrida, 1974<sup>a</sup>; 1980) y de Barthes (Barthes, 1977b) en tanto sus protocolos crean nuevas retóricas para escribir la lectura de la literatura. El eco tardío con que suelen arribar estas formulaciones

no va en contra de la fuerza con que revisan los protocolos de lectura de la literatura.

Sería objeto de otra presentación analizar cómo impacta en los ejercicios críticos y en los proyectos de investigación y de enseñanza de Argentina este programa que se gesta en la Francia del 67.

<sup>1</sup> Este trabajo se desprende de la investigación enmarcada en la Tesis correspondiente al Doctorado en Letras Modernas de la Universidad Nacional de Córdoba (Tema: De la resistencia a la teoría a una teoría de la lectura: el impacto de Derrida en la construcción de un nuevo canon crítico. Dirección: Dra. Pampa Arán).

<sup>2</sup> El comentario de Galeano fue escrito para una muestra de los dibujos de Aymá durante su exilio en España y luego reimpresso en un reciente trabajo sobre creadores santafesinos (cf. Galeano, 1979 [2003]: 206).

<sup>3</sup> La tesis que citamos fue escrita en el marco de la Licenciatura en Enseñanza de la Lengua y la Literatura por María Eugenia Meyer y dirigida por el Prof. Germán Prósperi (cf. Meyer, M: (2003) *La puesta en escena de la voz (a propósito de 'Vagones transportan humo' de Alejandro Urdepilleta)*, mimeo, Biblioteca de la FHUC (UNL).

<sup>4</sup> En el contexto de las Jornadas Nacionales para Grupos de Investigación en Teoría y Crítica Literarias (UBA, 2000) Panesi presenta las hipótesis centrales del proyecto de investigación “Los protocolos de la crítica”. En dicha instancia, como en el Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literarias (UNR, 2000), Panesi precisa el modo en que usa la categoría de “protocolo” para la lectura de los textos de la crítica literaria. La versión escrita de dichas presentaciones es la que consultamos para esta investigación (cf. Panesi, J.: (2001) “Los protocolos de la crítica: los juegos narrativos de Tamara Kamenszain” en *Boletín/9*, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, UNR, pp. 104-115). En dicha versión Panesi reconoce su deuda con Derrida de quien toma la “etiqueta teórica” de “protocolo” pero que no obstante él mismo precisa para el campo de la crítica literaria convirtiendo la etiqueta en “herramienta de lectura que permite comprender ciertos aspectos del discurso crítico” (Panesi, 2001: 104).

<sup>5</sup> En “Las operaciones de la crítica: el largo aliento” (cf. Panesi, 1998) Panesi toma otros aspectos del término “operaciones” que impactan en el mismo término “protocolo” que define luego. Para Panesi los sentidos que ligan la palabra “operaciones” a los campos quirúrgico, matemático o militar no se pierden totalmente cuando se la emplea para pensar lo que acontece en el campo de la crítica que funciona a veces como cirugía, otras como estrategia y otras como operación de álgebra: “‘Cirugía’, puesto que, cuando disecciona el cuerpo textual, aspira a dejar su marca de superficie, a escribir encima, a ser lectura canónica, o por lo menos, pasaje obligado hacia la lectura del texto, su ‘objeto’ o su ‘cadáver’ (se reconocerán aquí las metáforas de la vulgata derrideana). ‘Estrategia’, puesto que la crítica es una combatiente en las batallas literarias (la frase es de Benjamin), y también porque, como estrategia convencida, descubre las maniobras y las tácticas que los escritores, los grupos y los textos mismos ejecutan en la historia, en los discursos o en el interior de los ‘campos’ literarios (se

advertirá aquí la omnipresencia de Foucault y de Bourdieu). ‘Algebraica’, puesto que, extraviada en su propio murmullo discursivo y abandonada hoy por las certezas estructurales y metodológicas, añora ese rigor perdido, ese tutelaje disciplinario que la acomodaba en los ‘sistemas’ (‘murmullo’ y ‘sistema’ son dos palabras que han definido a dos Barthes diferentes, contradictorios, coexistentes hasta el final).” (Panesi, 1998: 9).

<sup>6</sup> Por ejemplo, en “Las operaciones de la crítica...” Panesi analiza la relación entre la emergencia estructuralista en Argentina y las mediaciones políticas que actuaron en su consolidación y en el silenciamiento de otras voces (cf. Panesi, 1998: 11).

<sup>7</sup> Introducimos esta cita de Panesi porque es aclaratoria respecto de los órdenes “otros” que se involucran en la discusión de los protocolos de lectura: “Y no hay nada de exagerado cuando afirmamos, un tanto enfáticos, que algo importante se juega cuando se mentan los protocolos de lectura. Está en juego (es decir, en peligro, en situación de inestabilidad, en peligro de muerte) la situación de un discurso, las relaciones de poder que ha alcanzado, el enclave institucional donde se mueve, la subsistencia misma de su predicamento teórico y el destino de su reproducción.” (Panesi, 2001: 106).

<sup>8</sup> Decimos “teoría literaria” en singular para referirnos al proyecto teórico y epistemológico generado por la tradición estructuralista que encuentra en los estudios morfológicos de Propp (cf. Propp, 1928) el punto de partida para consolidar un programa “científico” de la narrativa y, en los estudios de los formalistas rusos (cf. Shklovski, 1917; Eichenbaum, 1925; etc.), el camino de apertura para el estudio “científico” de la poesía (cf. Bremond, 1958; Todorov, 1966, 1969; Barthes, 1969<sup>a</sup>; Jakobson y Lévi-Strauss, 1962, Riffaterre, 1971; etc.).

Los intentos de consolidar una “teoría literaria” se sostienen también desde ciertas líneas de la semiótica, de la estilística de cuño filológico, etc. (Greimas, 1976; Spitzer, 1957, etc.).

Realizamos esta distinción debido a que entendemos que el campo de los estudios de la literatura no se circunscribe al proyecto de fundación de una “teoría literaria” en los términos planteados, sino que comprende también otro conjunto de producciones, a saber, las de la crítica literaria, las de los estudios sobre la literatura formulados desde la matriz teórica del psicoanálisis (por ejemplo, Masota, García, etc.) o de la sociología (por ejemplo, Bourdieu, González), etcétera.

<sup>9</sup> Hacemos esta salvedad ya que el propio Panesi aclara que la “etiqueta teórica” de “protocolo de lectura” es empleada por Derrida de modo insistente en sus escritos, no obstante sin precisarla. De todos los usos del término (que hemos comprobado aparece en diferentes instancias de su obra) Panesi elige uno que particularmente muestra el carácter no sólo teórico sino político de la categoría: retoma cómo Derrida habla de “protocolos de lectura” en el momento en que se descubren los escritos xenófobos de Paul De Man (cf. Derrida, [1984] 1988).

<sup>10</sup> Insertamos simplemente a modo de ilustración el modo en que Derrida reconstruye el escenario sociopolítico al que el poema hace referencia: “(...) Février 1936, victoire électorale du *Frente Popular*, veille de guerre civile. *No pasarán*: la Pasionaria, le non à Franco, à la Phalange appuyée par les troupes de Mussolini et la Légion Condor de Hitler. Cri ou écrit

de ralliement, clameur et banderoles pendant le siège de Madrid, trois ans plus tard, *no pasarán* fut un *schibboleth* pour le peuple républicain, pour ses alliés, pour les Brigades Internationales. Ce qui se passa ce cri, ce qui passa ce cri, ce qui s'est passé malgré lui, ce fut la deuxième guerre mondiale." (Derrida, 1986<sup>a</sup>: 45)

<sup>11</sup> Usamos la notación (*izq-*) para mostrar que el texto que citamos se inscribe en la columna de la izquierda de la página donde Derrida suele hablar sobre Hegel; del mismo modo, usamos la notación (*der-*) cuando recuperamos citas de la columna de la derecha de la página, donde suele hablar sobre Genet.

## Bibliografía

### Textos de Derrida

DERRIDA, J. (1967): *De la grammatologie*, 1967, Paris, Minuit, 1997 [trad. al español de Oscar del Barco y Conrado Ceretti: *De la gramatología*, Bs. As., S. XXI, 1971].

(1972) *La dissémination*, Paris, Du Seuil [trad. al español de José Arancibia: *La diseminación*, Madrid, Fundamentos, 1997].

(1974<sup>a</sup>) *Glas*, Paris, Denoël/Gonthier, 1981.

(1974b) "Mallarmé" [trad. al español de Francisco Torres Monreal] en *Suplemento Anthropos*, nº 13, Antologías temáticas, Barcelona, 1989 [trad. al inglés: Christine Roulston en Attridge, D.(comp.): (1992)].

(1976a) *Éperons. Les styles de Nietzsche*, Paris, Flammarion [trad. al español de M. Arranz Lázaro: *Espolones. Los estilos de Nietzsche*, Valencia, Pre-textos, 1981].

(1976b) "Qui a peur de la philosophie?" en Derrida, J. (1990c) (1990c) *Du droit à la philosophie*, Paris, Galilée.

(1980) *La ley del género* (mimeo) [trad. de Jorge Panesi para la cátedra Teoría y Análisis, UBA de "La loi du genre" en *Glyph*, 7]; "The Law of Genre" [trad. Avital Ronnel en Attridge, D.(comp.) (1992)].

([1984] 1988) *Memoires for Paul De Man*, Columbia University Press, 1989 [trad. al español de Carlos Gardini: *Memorias para Paul De Man*, Barcelona, Gedisa, 1998].

(1986) *Schibboleth pour Paul Celan*, Paris, Galilée, 1992.

(1987) *Ulisse gramophone. Deux mots pour Joyce*, Paris, Galilée.

(1991b) "Circonfesión" en Bennington, G. & Derrida, J. (1991b) *Jacques Derrida*, Madrid, Cátedra, 1994 [trad. de María Luisa Rodríguez Tapia].

(1994a) "¿Qué hacer de la pregunta 'qué hacer?'" [trad. de Bruno Mazzoldi] en Derrida, J.: (1997) *El tiempo de una tesis: Desconstrucción e implicaciones conceptuales*, Barcelona, proyecto a.

(1996b) "Notas sobre desconstrucción y pragmatismo" en Mouffe, Ch. (comp.): (1996)

(1998<sup>a</sup>) *Demeure. Maurice Blanchot*, Paris, Galilée.

(1998b) "Un ver à soie. Points de vue piqués sur l'autre voile" en Derrida, J. & Cixous, H.: (1988) *Voiles*, Paris, Galilée. [trad. al español de Mara Negrón: "Un verme de serda. Puntos de vista respunteados sobre el otro velo" en *Velos*, México, S. XXI, 2001].

### Textos de consulta general

- A.A.V.V. (1969): *Análisis estructural del relato*, Bs. As., Tiempo contemporáneo, 1970.
- ASENSI, M. (comp.) (1990a): *Teoría literaria y deconstrucción*, Madrid, Arco.
- (1990b) “Crítica límite/El límite de la crítica” en Asensi, M. (comp.)
- BARTHES, R. (1973): *El placer del texto*, México, S. XXI, 1993.
- (1977a) *La lección inaugural*, México, S. XXI, 1993.
- (1977b) *Fragmentos de un discurso amoroso*, México, S. XXI, 1982.
- BLOOM, H. (1979): *La cábala y la crítica*, Caracas, Monte Ávila, 1991.
- BORGES, J.L. (1967): *Arte poética*, Crítica, Barcelona, 2001.
- BREMOND, C. (1958): “La lógica de los posibles narrativos” en AA.VV.: (1969)
- CIXOUS, H. (1998): “Savoir” en Derrida, J. & Cixous, H.: (1988) *Voiles*, Paris, Galilée.
- EICHEMBAUM, B. (1925): “La teoría del ‘método formal’” en Todorov, T. (comp.): (1965)
- FOUCAULT, M. (1969): “Qué es un autor” en (1994) *Entre filosofía y literatura*, Barcelona, Paidós, 1999.
- GALEANO, E. (sin título) en AAVV ([1979] 2003): *Creadores santafesinos: Aymá*, Santa Fe, Graficando.
- GERBAUDO, A. (2002): “Dina San Emeterio, profesora de literatura” en A.A.V.V.: (2002) *Dina y las letras. Homenaje a Dina San Emeterio*, Santa Fe, UNL.
- GREIMAS, A. J. (1976): *La semiótica del texto: ejercicios prácticos. Análisis de un cuento de Maupassant*, Barcelona, Paidós, 1983.
- JAKOBSON, R. & LÉVI-STRAUSS, C. (1962): “*Los gatos*” de Baudelaire, Bs. As., Signos, 1970.
- MEYER, M. (2003): *La puesta en escena de la voz (a propósito de ‘Vagones transportan humo’ de Alejandro Urdapilleta)*, mimeo, Biblioteca de la FHUC (UNL).
- PANESI, J. (1989): “Enrique Pezzoni: profesor de literatura” en (2000a) *Críticas*, Bs. As, Norma.
- (1993) “Walter Benjamin y la deconstrucción” en (2000a) *Críticas*, Bs. As, Norma.
- (1996a) “El precio de la autobiografía: Jacques Derrida, el circunsciso” en (2000a) *Críticas*, Bs. As, Norma.
- (1996b) “Detritus” en (2000a) *Críticas*, Bs. As, Norma.
- (1996c) “La caja de herramientas o qué no hacer con la teoría literaria” (Conferencia dada en el marco del *Primer Congreso Internacional de Profesores*, FHUC-UNL (mimeo).
- (1998) “Las operaciones de la crítica: el largo aliento” en Panesi, J. y otros: (1998) *Las operaciones de la crítica*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- (2000b) “Las voces de la escritura” en *Clarín*, suplemento “Cultura y Nación”, domingo 14 de mayo, pp. 6 y 7.
- (2001) “Protocolos de la crítica: los juegos narrativos de Tamara Kamenszain” en *Boletín* / 9, Rosario, UNR.
- PROPP, V. (1928): *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1992.
- RIFFATERRE, M. (1971): *Ensayos de estilística estructural*, Barcelona, Seix barral, 1976.
- SAN EMETERIO, D. (1995): “Primera clase de ‘Metodología y análisis de

textos literarios” en AA.VV.: (2002) *Dina y las letras. Homenaje a Dina San Emeterio*, Santa Fe, UNL.

SARTRE, J. P. (1952): *San Genet: comediante y mártir*, Bs. As., Losada, 2003.

SHKLOVSKI, V. (1917): “El arte como artificio” en Todorov, T. (comp.): (1965)

SOLLERS, P. (1969): “Literatura y enseñanza” en Bombini, G. (comp.): (1992) *Literatura y educación*, Centro Editor de América Latina, Bs. As.

SPITZER, L. (1957): *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos, 1968.

TODOROV, T. (comp.) (1965): *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Bs. As., S. XXI, 1976.

(1966): “Las categorías del relato literario” en AA.VV.: (1969)

(1969): *La gramática del Decamerón*, Madrid, Taller, 1973.

VALLEJOS, O. (2002): “Enconías del método” en AA.VV.: (2002) *Dina y las letras. Homenaje a Dina San Emeterio*, Santa Fe, UNL.

ÚLMER, G. (1983): “El objeto de la postcrítica” en AA.VV.: (1983) *Ensayos sobre la cultura postmoderna*, Barcelona, Kairós, 1985.

(1994) “Un experimento en hiperretórica” en Landow, G.: (1994) *Teoría del hipertexto*, Barcelona, Paidós, 1997.

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



## Exotismo y alteridad: lo mismo como otro, lo otro como lo mismo

Maria Luiza Berwanger da Silva

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Brasil)

Traducción del portugués: Luis Alejandro Ballesteros

La vie des arts se déroule dans une forme d'extraterritorialité  
George Steiner, *Réelles Présences*

48 49

(...) Il n'était par nécessaire d'aller en Chine pour comprendre les liens des mots avec les choses, la valeur tyrannique des écritures, le pouvoir magique du langage. Les grandes civilisations, les grands poètes, à propos du langage et de la poésie ne cessent au fond de dire la même chose. Par-delà les différences de lieu, de siècle et d'individus, instinctivement, à un certain niveau spirituel, tous les poètes se retrouvent pour professer les mêmes opinions.

Henri Bouillier

*Je règne par un étonnant pouvoir d'absence*  
Victor Segalen

Este verso-síntesis de la obra de Victor Segalen que anticipa la reflexión sobre comunidades simbólicas, traduce la presencia-ausencia de este poeta francés en la Literatura Brasileña. "Lugar de una presencia no presente" (Blanchot, M. (1971): pp.248), esta voz de Segalen de la ausencia constituye el fondo residual del gran poeta Mário de Andrade (1893-1934), figura de proa de Movimiento Modernista Brasileño, aquel que rediseñó la identidad artística nacional a través de la conciencia del Otro como conciencia de la Antropofagia.

Un diálogo singular se establece entre estos dos poetas teóricos que fijan en la resimbolización del exotismo el lugar y el acto del poema. Celebrar la diferencia intransferible, distinguir exotismo de colonialismo y de tropicalismo, reconfigurar el paisaje geográfico por la actividad del sujeto, he aquí, en algunas palabras, la zona de confluencia demarcada entre estos dos poetas, zona constitutiva de lo que Victor Segalen intitula "exotismo primordial".

Producto de la mirada que recicla, este exotismo se consolida en el acto de la escritura sobre la página. "Ver el mundo, después decir su visión del mundo", subraya el autor francés en el *Ensayo sobre el Exotismo* (1995, pp.779), insinuando el profundo diálogo producido entre Paisaje, Alteridad y Escritura. Como si el imaginario de los viajes se complaciera en la distancia reconocida, pero nunca abolida; como si el mantenimiento de un espacio vacío entre lo Mismo y lo Otro garantizara al sujeto el continuo rehacer del tramado textual, favoreciendo la captación de la ausencia en la presencia. "Distancia abrazo" o "efecto de estela" según

Christian Doumet, en *El Origen y la Distancia* (1993), estas imágenes traducen el paisaje controlado por la mirada clarividente y transfiguradora: asociar la seducción del deambular con la percepción singular del Otro se corresponde, en la intimidad del espacio de Victor Segalen, con asegurar la decantación identitaria de lo Mismo. En las palabras de este poeta francés:

À sentir vivement la Chine, je n'ai jamais éprouvé le désir d'être chinois. À sentir violemment l'aurore védique, je n'ai jamais regretté réellement de n'être pas né trois mille ans plus tôt et conducteur de troupeau. Départ d'un bon réel, celui qui est, celui que l'on est. Patrie. Époque (Segalen, V. (1995), pp.95).

cuyas resonancias se hacen oír en el poema de *Estelas*, “Consejos al buen viajero”, considerado como itinerario recartografiado de la migración al fondo de sí:

Garde bien d'élire un asile. Ne crois pas à la vertu d'une vertu durable: romps-la de quelque forte épice qui brûle et morde et donne un goût même à la fadeur.

Ainsi, sans arrêt ni faux pas ... tu parviendras, non point, ami, au marais des joies immortelles. Mais aux remous pleins d'ivresses du grand fleuve Diversité (Segalen, V. (1995): pp.96).

Este punto de vista sobre la fábula del lugar teje otra convergencia entre el “exotismo primordial” de Victor Segalen y la escritura de Mário de Andrade, en la obra póstuma *El Turista Aprendiz*:<sup>1</sup>

Durante esta viagem pela Amazônia, muito resolvido a escrever um livro modernista, provavelmente mais resolvido a escrever que a viajar, tomei muitas notas, como vai se ver. Notas rápidas, telegráficas muitas vezes ... Mas quase tudo anotado sem nenhuma intenção de obra de arte, reservada para elaborações futuras, nem com a menor intenção da obra de arte ..., nem com a menor intenção de dar a conhecer aos outros a terra viajada ... Se gostei e gozei muito pelo Amazonas, a verdade é que vivi metido comigo por todo esse caminho largo de água.

Agora reúno aqui tudo, como estava nos cadernos e papéis soltos, ora mais, ora menos escrito ... mas pro antiajante que sou, viajando sempre machucado, alarmado, incompleto, sempre se inventando malquisto do ambiente estranho que percorre, a releitura destas notas abre sensações tão próximas e intensas que não consigo destruir o que preservo aqui. Paciência (São Paulo, 30.12.1943).<sup>2</sup>

Este conjunto de notas superpuestas bajo la forma de un diario, en el que el autor graba sus impresiones del recorrido San Pablo - Amazonia (del 7 al 14 de agosto de 1927), muestra la singularidad de su relato subjetivo sobre un lugar. La impresión vivaz de sentirse Otro por la escritura le impone, a cambio, el proyecto de hacer emerger la sensualidad oculta del paisaje. Práctica de un secreto por ser descifrado, *El Turista Aprendiz* de Mário de Andrade articula la subversión del discurso ritual sobre el imaginario de los viajes: compuesto en la transparencia (inconfesa) del *Ensayo sobre el Exotismo* de Victor Segalen, el poeta brasileño descubre ángulos, formas, sonidos y perfumes nuevos, tropicalismo cuya sensualidad parece haber escapado al calidoscopio restringido del turista extranjero. En este sentido, el título *El Turista Aprendiz*, leído en intersección con el prefacio, insinúa este simbolismo del aprendizaje como un reaprendizaje: la mano que deshace el paisaje, es compensa la mirada que hace aflorar las marcas de un paisaje original. Si el sentimiento de plenitud remite este “exótico brasileño” a la inmensidad de lo íntimo, es justamente porque la visión de lo bello se desdobra en sublime:

*Belém, 19 de maio* - Durante a noite o Pedro I portou em Salinas pra emprestar um tapejara que nos guiasse através da foz traioeira do Amazonas e quando nos levantamos no dia de hoje bem cedinho já estávamos nela. Que posso falar dessa foz tão literária e que comove tanto quanto assuntada no mapa? (...) A imensidão das águas é tão vasta, as ilhas imensas por demais ficam no longe fraco que a gente não encontra nada que encante. A foz do Amazonas é uma dessas grandezas tão grandiosas que ultrapassam as percepções filosóficas do homem.

Nós só podemos monumentalizá-las na inteligência. O que a retina bota na consciência é apenas um mundo de águas sujas e um matinho sempre igual no longe mal percebido das ilhas. O Amazonas prova decisivamente que a monotonia é um dos elementos mais grandiosos do sublime. É incontestável que Dante e o Amazonas são igualmente monótonos. Pra gente gozar um bocado e perceber a variedade que tem nessas monotonias do sublime carece limitar em molduras mirins a sensação.

Mas quando Belém principia diminuindo a vista larga, a boniteza surge outra vez. [...]³

En estos dos poetas, la “mirada itinerante” traduce esta clarividencia interior, eje evidenciado por Henri Bouillier y por Christian Doumet, que permite tanto la decantación lírica cuanto la participación del lector en el espectáculo (de composición y de recomposición) de un paisaje. Este placer sensorial de la transfiguración experimentada por el sujeto somete el paisaje a un proceso de relocalización, el cual inscribe la geografía brasileña únicamente para desterritorializarla. En este sentido, la descripción de una flor acuática, la “Victoria Regia”, característica de la región del Amazonas, se entrega al lector por su encantamiento ilusorio, pero su apariencia fugaz enmascara lo sublime. Dicho de otro modo: “forma suprema de la imagen de la flor” (imagen de Mário de Andrade, recordando a Mallarmé), la “Victoria Regia” concede al lector la ilusión de dejarse capturar en su belleza. Sin embargo, esta seducción captada de la multiplicidad de los colores, la oculta el impacto visual de la belleza:

50 51

*Vitória-régia, 7 de junho* - Às vezes a água do Amazonas se retira por detrás das embaúbas, e nos rincões do silêncio forma lagoas tão serenas que até o grito dos uapés afunda n'água. Pois é nessas lagoas que as vitórias-régias vivem, calmas, tão calma, cumprindo o seu destino de flor. Feito bolas de caucho, engruvinhadas, espinhentas as folhas novas chofram do espelho imóvel, porém as adultas mais sábias, abrindo a placa redonda, se apóiam n'água e escondem nela a malvadeza dos espinhos.

Tempo chegado, o botão chofra também fora d'água. É um ouriço espinhento em que nem inseto pausa. E assim cresce e arredonda, esperando a manhã de ser flor.

Afinal numa arraiada o botão da vitória-régia arreganha os espinhos, se fende e a flor enorme principia branqueando a calma da lagoa. Pétalas pétalas vão se libertando brancas brancas em porção, em pouco tempo matinal a flor enorme abre um mundo de pétalas pétalas brancas, pétalas brancas e odora os ares indolentes.

Um cheiro encantado leviano balança, um cheiro chamando, que deve inebriar sentido forte. Pois reme e pegue a flor. Logo as pétalas espinhentas mordem raivosas e o sangue escorre em vossa mão. O caule também de espinhos ninguém poderá pagar, carece cortá-lo e enquanto a flor bóia n'água, levánta-la pelas pétalas puras, mas já estragando um bocado.

Então, despoje o caule dos espinhos e cheire, cômodo, a flor. Mas aquela aroma suavíssimo, que encantava bem, de longe não sendo forte de perto é evasivo e dá náuseas, cheiro ruim... Já então a vitória-régia principia roseando toda. Roseia, roseia, fica toda cor-de-rosa, chamando de longe com o aroma gostoso, bonita cada vez mais. É assim. Vive um dia inteiro e sempre mudando de cor. De rósea vira encarnada e ali pela boca-da-noite, ela amolece avelhantada os colares de pétalas roxas.

Em todas essas cores a vitória-régia, a grande flor, é a flor mais perfeita do mundo, mais bonita e mais nobre, é sublime. É bem a forma suprema dentro da imagem da flor (que já deu idéia Flor).

Noite chegando, a vitória-régia roxa toda roxa, já quase no momento de fechar outra vez e morrer, abre afinal, com um arranco de velha, as pétalas do centro, fechadas ainda, fechadinhas desde o tempo de botão. Pois abre, e lá do coração nupcial da grande flor, inda estonteadada pelo ar vivo, mexemexe ramelento de pólen, nojento, um bando repugnante de besouros cor-de-chá.

É a última contradição da flor sublime...

Os nojentos partem num zumbezumbe mundo afora, manchando de agouro a calma da lagoa adormecida. E a grande flor do Amazonas, mais bonita que a rosa e que o lótus, encerra na noite enorme o seu destino de flor.<sup>4</sup>

Así, pues, las descripciones del río Amazonas y de la flor “Victoria Regia”, al producir el efecto de lo sublime emanado de este paisaje enmascarado y retenido, desvelan para el lector-“exótico” el misterio de su paso: transformada en presencia, la ausencia reordena la búsqueda de la mirada itinerante.

Por un proceso de “disociación” y de “reasociación”, tal cual lo preconizaba Victor Segalen en *Ensayo sobre el Exotismo* (1995, pp.78), aproximándose a la definición de imagen en *La Cámara Clara*,<sup>5</sup> de Roland Barthes (1980), donde el simbolismo de las sirenas traduce esta relatividad visual, en *El Turista Aprendiz* la pintura de los elementos acuáticos subraya el efecto de una continua transfiguración, retrazando la fisonomía del sujeto. Difractado, pero plural, el sujeto graba el extrañamiento del paisaje por la danza.

Musical, la danza imprime en el sujeto la cadencia de un ritmo múltiple y transgresivo del alma brasileña; diseminada, destituye al folclore de su acento local para recolocarlo “ailleurs”, en el mundo. Es que el efecto poético articulado por el movimiento danzante provenía, en Mário, de la escritura poemática, precediendo esta inscripción cultural del imaginario brasileño. Fragmentos de poema como:

Ninguém poderá dizer  
que não vivo satisfeito!  
Eu danço!

.....  
Danço lentamente a dança dos ombros (...)

Danço e não sei mais chorar! (Andrade, M. de (1987): pp.215, 223).<sup>6</sup>

en los cuales el movimiento de los hombros debe expresar el gesto de indiferencia ante los conflictos existenciales, estos versos buscan la completud en el travestimiento de la identidad concedido por la danza.

Sou o compasso que une todos os compassos  
E com a magia de meus versos  
Criando ambientes longínquos e piedosos  
Transporto em realidades superiores  
A mesquinhez da realidade.  
Eu bailo em poemas, multicolorido!  
Palhaço! Mago! Loco! Juiz! Criançinha!  
Sou dançarino brasileiro!  
Sou dançarino e danço! E nos meus passos conscientes  
Glorifico a verdade das coisas existentes  
Fixando os ecos e as miragens.  
Sou um tupi tangendo um alaúde.  
E a trágica mixórdia dos fenômenos terrestres  
Eu celestizo em eurias soberanas,  
Oh! encantamento da Poesia imortal! (...)  
(Andrade, M. de (1987): pp.166)<sup>7</sup>

Pero es en una carta a otro poeta donde Mário elucidará el impacto de la danza sobre la sensibilidad lírica:

Carnaval Carioca ... um fato a que assisti em plena avenida Rio Branco. Uns negros dançando o samba. Mas havia uma negra que dançava melhor do que os outros. Os jeitos eram os mesmos, mesma habilidade, mesma sensualidade mas ela era melhor. ... Os outros faziam aquilo um pouco decorado, maquinizado, olhando o povo em volta deles... Ela, não. Dançava

com religião. Não olhava para lado nenhum. Vivía a dança. E era sublime... (Carta a Carlos Drummond de Andrade, datada de 10.11.1924).<sup>8</sup>

Danza de los “caboclitos” o “chegança”, he aquí cómo Mário de Andrade describe estos ritos de la región amazónica que, en el fondo, representan la búsqueda de la identidad lírica captada en este gesto del sujeto de inclinarse sobre sí mismo, este gesto figurativo del ejercicio de la antropofagia, en el cual lo Mismo (el escritor brasileño) capta lo Mismo (el pueblo brasileño) como Otro:

*Paraíba, 5 de fevereiro, 23 horas* - Uma das nossas danças dramáticas de que menos se tem falado são os “Caboclinhos”. A culpa dessa ausência de documentação vem dos nossos folcloristas, quase todos exclusivamente literários. O que se tem registrado nos nossos livros de folclore é quase que unicamente a manifestação intelectual do povo, rezas, romances, poesias líricas, desafios, parlendas. O resto, moita.

Ora os Caboclinhos são caracterizadamente um bailado. Se dança. Não tem cantigas e só de longe em longe uma fala, tão esquematizada, tão pura que atinge o cúmulo da força emotiva. Imaginem só: fazia já mais de uma hora que o pessoal estava dançando, dançando sem parada, com fúria. Matroá é uma das figuras importantes do baile. É o “caboclo velho”, decerto, espécie de pajé da figuração tribal da dança. De repente Matroá principiou uma coreografia de arquejo, brutal, braço esquerdo engruvinhado, com o arco por debaixo, duas mãos no peito, segurando a vida. Cada vez mais. Curvando, curvando, já levantava os pés custoso. O apito bateu duas vezes, parou tudo. O Reis falou pra Piramingu, “Caboclo menino”:

“– Piramingu!

– Sinhô.

– Mataram nosso Matroá.

Tururu, tarára, tururu, tarára...” A solfa continuou. O bailado se moveu de novo e Matroá foi enrolando uma perna na outra, já não levantava pé do chão mais não. Levou uns 10 minutos se movendo em pé, difícil de morrer como em todos os teatros e na vida.<sup>9</sup>

Filtro que conserva residuos del poema y de la epistolografía en estas anotaciones de viaje, demarcando la migración de lo literario a otros campos del saber, este “ballet” de formas consume el proyecto del “exotismo primordial” de Segalen. Vista desde este ángulo, y entrecruzándose con la imagen de las “Bailarinas Vivientes” de *Pinturas* (Segalen, V. (1983): pp.205), la danza como figura que transforma la ausencia en presencia viabiliza la composición del paisaje de la subjetividad. Bajo este espacio paisajístico, las modulaciones del yo marcan la mirada con el movimiento de transgresión de las fronteras geográficas, textuales y simbólicas. De cierta forma, la concepción de un imaginario siempre por ser rehecho por el juego de lo Mismo con lo Otro remite al aporte de algunos extranjeros de paso por el Brasil, representados por Roger Bastide y Claude Lévi-Strauss.

Grave y puntual, la voz crítica de Roger Bastide en los estudios sobre el poeta Blaise Cendrars y su producción brasileña sobre Machado de Assis (*Machado de Assis, Paisajista*), e incluso el lirismo de Mário de Andrade, se anticipa a la voz de Claude Lévi-Strauss en *Tristes Trópicos* (1955): en los dos críticos, la celebración confesa del magnetismo tropical imprime el acento de una literariedad y de una poeticidad que se superponen a la descripción etnográfica pura. Profesores, los dos críticos, en la Universidad de San Pablo, en épocas distintas, aclimatados a los ángulos claros y oscuros de la realidad brasileña, la reflexión de Roger Bastide y de Claude Lévi-Strauss confluye en el simbolismo de la ausencia en la presencia. El arte del paisaje será renovado por la percepción (controlada) del tropicalismo brasileño, incidiendo sobre la conciencia de la relatividad de la mirada. Como lo dirá Claude Lévi-Strauss, a propósito de su llegada al Brasil:

O Novo Mundo, para o navegador que se aproxima, impõe-se primeiramente como um

perfume, bem diferente daquele sugerido desde Paris por uma assonância verbal, e difícil de descrever para quem não o aspirou... Só compreenderão os que meterem o nariz no miolo de uma pimenta exótica recém-debulhada, depois de terem cheirado, em algum “botequim” do “sertão” brasileiro, a trança melosa e preta do “fumo de rolo”, folhas de tabaco fermentadas e enroladas em cordas de vários metros; e que na união desses odores primos irmãos reencontrem essa América que foi, por milênios, a única a possuir-lhes o segredo (Lévy-Strauss, C. (2000): *Tristes trópicos*, San Pablo, Companhia das Letras, pp.74).<sup>10</sup>

Esta representación poética del Brasil será explicitada por Roger Bastide en el estudio titulado “Incorporación del Brasil a la Poesía Francesa Contemporánea” (Bastide, Roger, *Poetas del Brasil*, 1940). En este ensayo, su visión sobre el exotismo redimensiona la seducción de los trópicos esbozada por Claude Lévi-Strauss:

A Poesia Francesa Contemporânea veio buscar no Brasil um estado de febre que, favorecendo o delírio, favoreceu a tarefa lírica de decomposição das regras, das tradições, dos hábitos. Isto é o que chamo de “tropicalismo novo”, não um tropicalismo de plantas exuberantes, mas o das imagens interiores e dos sentimentos confusos, o barro da terra que não secou do dilúvio (Bastide, R. (1940): pp.147).<sup>11</sup>

o, como lo dirá ejemplarmente en otro estudio: “El exotismo constituye la visión del propio país con ojos de extranjero [...] que graba el conjunto y no lo pintoresco de ciertos detalles ínfimos” (Bastide, Roger, 1940, p.5), refiriéndose a la percepción singular del paisaje brasileño efectuada por el escritor Machado de Assis. Pero es en lo adverso de la crítica a la rentabilidad poético-crítica de la producción de Paul Claudel, en ocasión de su paso por el Brasil en 1917, donde Bastide completará su visión translúcida sobre el pensamiento exótico, pareciendo haber leído a Victor Segalen. Para Bastide, Paul Claudel no supo respetar la peculiaridad de lo local, diluyéndolo en su imaginario extranjero. Esta reflexión que legitimará el diálogo silencioso de Mário de Andrade con Victor Segalen, fundamentado en el proyecto del “exotismo primordial”, reitera, a su modo, lo “impenetrable de las razas” (Segalen, Victor, 1995). En este paisaje mezclado, lo Próximo (lo nativo) y lo Distante (lo extranjero) captan sus trazos de diferenciación de la aproximación crítica intermediada por la seducción del tropicalismo brasileño reconfigurado. Ni “passeurs” ni “passants”, Roger Bastide y Claude Lévi-Strauss buscarán inscribir el diseño de esta zona de hesitación, en la cual lo Extranjero, encantado por la fábula del lugar tropical, percibe lo Mismo, como si éste lo fuera también, en relación paradójica con Mário de Andrade que, en Extranjero, marca su diario de viaje a la Amazonia con un inquietante extrañamiento. Frontera sensible que configura el pasaje de una ausencia silenciosa a una presencia, lo sublime concede a la curiosidad del ojo este placer singular de identidades invertidas.

Así, pues, la inconfesa presencia teórica, crítica y poética de Victor Segalen resuena en la Literatura Brasileña no solamente en lo que concierne a la decantación del sentimiento lírico, sino que también trasparece en el proceso de des-territorialización del canon nacional: Segalen favorece la incorporación de lo cultural a la representación literaria. En este sentido, es probablemente la asociación de la subjetividad con el primitivismo, (celebrado por Mário en *Macunaíma, el héroe sin ningún carácter*, 1928), que garantiza a este escritor brasileño la inclusión en la obra crítica *República Mundial de las Letras*, de Pascale Casanova, la cual examina a este poeta interdisciplinario por medio del filtro de un “nacionalismo paradójico” (1999, p.397). Este trazo figurativo del juego singular entre lo Mismo y lo Otro, que será explicitado por la crítica brasileña Leyla Perrone-Moysés en *Inútil Poesía* (2000), a través de la imagen del “nacionalismo universalizante” (p.220), demarca, en el recorrido del autor de *El Turista Aprendiz*, el diseño de una geografía invisible: si, por un lado, esta geografía consolida el proceso de identidades invertidas,

sugiere, por otro lado, que Mário de Andrade y Victor Segalen inscriben sus literaturas respectivas en esta inclinación artística contemporánea de expansión y de transgresión de los límites textuales, geográficos y simbólicos.

En el poema *O Poeta come amendoins*,<sup>12</sup> Mário de Andrade dice, rememorando el diálogo insoluble y armonioso del Arte (y de lo subjetivo) con campos diversos del saber no-artístico:

Brasil...

Mastigado na gostosura quente do amendoim...

Falado numa língua curumim

De palavras incertas num remeleixo melado melancólico

Saem lentas frescas trituradas pelos meus dentes bons...

Molham meus beijos que dão beijos alastrados

E depois remurmuram sem malícia as rezas bem nascidas...

Brasil amado não porque seja minha pátria,

Pátria é acaso de migrações e do pão-nosso onde Deus der...

Brasil que eu amo porque é o ritmo do meu braço aventuroso,

.....

O gosto dos meus descansos,

O balanço das minhas cantigas, amores, e danças.

.....

(Andrade, Mário de, 1987, p.162)<sup>13</sup>

En el fondo, sujeto y mundo en intersección concretizan en la poesía el proyecto de Segalen de la “imago mundi”, que Mário reitera en texto de diario, al decir:

A única finalidade legítima da Arte é a obra artística como representação de uma temática humana transposta pela beleza a uma aspiração de vida melhor (Andrade, M. de (1993), pp.366-367).<sup>14</sup>

Resulta claro que la lectura de conjunto de la obra del poeta brasileño no hace alusión explícita a la presencia de Victor Segalen. Sin embargo, la complicidad tejida por la mirada convergente sobre el exotismo subraya esta fuerza mágica de la subjetividad que, controlada, desvela el itinerario de una amistad inconfesa, pero productiva y sólida. Este entrelazamiento silencioso entre los dos poetas se debe, tal vez, al desciframiento de un secreto, de un secreto individual que garantiza el lugar de los dos poetas en sus literaturas matriciales, hoy: las notas sobre el exotismo lúcido, que innovan los estudios sobre la Alteridad, constituyéndose en un regalo de Victor Segalen a la Literatura Francesa, se hacen paralelas al tropicalismo rediseñado de Mário de Andrade, en el cual el continuo desdoblamiento articulado por el yo lírico transforma la intimidad “cachée” y retenida en paisaje artístico y cultural. Demarcada por esta perspectiva de la clarividencia, la impregnación del proyecto teórico, crítico y poético de Victor Segalen en Mário de Andrade elucida, de cierto modo, la imagen del “nacionalismo paradójal” al que se refiere Pascale Casanova en *República Mundial de las Letras*: en el modernista brasileño, elogiar la negatividad significa celebrar el rastro de una ausencia reconfigurada en presencia, singularidad de la mirada puntual, lúcida y decantada.

Este “noyau dur” e indescifrable representa la recepción “ambigua” del Otro, emergente de la lectura de conjunto de la producción de Mário de Andrade. Contrastando con la negativa (confesa) en el Discurso, una constelación de trazos, epígrafes, citas y señales claras e inscritas sobre la página indican la incorporación sistemática de la presencia extranjera en el tejer y no retejer de la producción tex-tual de este poeta brasileño. Fértil para la consolidación del proyecto modernista articulado por la antropofagia como reinención de lo Mismo por la devoración de lo Otro, esta recepción “paradójal” de lo Extranjero, en Mário,

permite la revisión y el desdoblamiento de la “brasilidad”, del sentimiento de “brasilidad” en paisaje mezclado.

Paralelamente, la conciencia de este juego simbólico, que autoriza a Henri Bouillier la inclusión de Victor Segalen en la “familia de los grandes poetas de la sombra, en la descendencia de Baudelaire, de Rimbaud, de Mallarmé [...] en todos aquellos por quienes la poesía, la literatura, no son solamente distracción ornamental, sino también exploración del ser” (Bouillier, Henri, 1995), remite al sentimiento de plenitud concedido al lector, captado en la descripción del río Amazonas y de la flor Victoria Regia, trazados y retrazados bajo el impacto de lo sublime. La permanencia innegable de la voz poética y múltiple de Mário de Andrade en la poesía brasileña es legitimada por este enigma de la percepción que, como en la poesía “Joya Mágica”, en *Estelas*, concede al sujeto el placer de la diversidad, este placer de haber retenido “los trazos alternados de un hombre que se le parece pero que le huye”: a Mário de Andrade y a Victor Segalen, “coleccionistas de diferencias”, la escritura sobre el exotismo les asegura el elogio de la continuidad por el lenguaje.

“Evocamos el oscuro combate entre lenguaje y presencia, siempre perdido por el uno y por el otro, pero ganado sin falta por la presencia del lenguaje”, dice Maurice Blanchot, en *Le Pas-au delà* (1973, p.67), remitiendo a la confesión de Mário de Andrade en el final de *El Turista Aprendiz*. Seducido por el paisaje como si fuera Otro, Mário deja escapar: “¡Eh! Vientos, vientos de Natal que me atraviesan como si yo fuese una vela. No me confundo, no me sobrepongo al paisaje”, pareciendo traducir el gesto de homenaje inmemorial que este poeta brasileño hubiera querido dedicar al poeta francés, condensando, en esta figuración ejemplar, la plenitud de la mirada del turista aprendiz lanzado por sobre lo real. Pero la singularidad de este homenaje no se dejaría inscribir completamente, no se dejaría contener en esta adhesión (ilusoria) del sujeto al paisaje. Silencioso, y al mismo tiempo resistente, el alcance de esta complicidad transgrede la definición de “Paisaje”, en *Pinturas*, donde dice: “El Paisaje, bien contemplado, no es otro en sí mismo, que la piel, – abierta por los sentidos, – del inmenso rostro humano”, para concretizar el “pas-audela” delineado por Blanchot, que buscará su completud en un fragmento de una carta de Victor Segalen a su esposa. En esta carta, del 16 de abril de 1917, la reconfiguración del “paisaje” en “lugar” solidifica aún más los lazos del lenguaje tejidos entre estos dos poetas por una especie de condensación lírica que contiene, al mismo tiempo, Próximo y Distante, Mismo y Otro, Dentro y Fuera, esta condensación, significando, así, la diversidad de espacios, hombres y territorios incorporada por el sujeto:

(...) Il faudrait retrouver ou recréer la science des Sites; le savoir d'en découvrir, et le pouvoir d'en jouir pleinement. Peintures a donné l'évocation de la seule surface, parfois pénétrée. Il me faudrait maintenant acquérir la possession du plus grand paysage avec ses roches, ses lointains, son ciel et son cœur souterrain. Pour cela, il n'est pas nécessaire, il n'est pas possible de parler à beaucoup, mais à peu. – Il ne faut point trop divulguer ni partager un paysage. – Le décor ne serait habité que de trois: LUI, d'abord, personnage omniprésent, arrivant là dès que la perception s'affirme. Esprit de pénétration, L'UN est l'homme, tout entier en soi. L'AUTRE est elle; la nécessaire, “qu'il faut joindre à soi coûte que coûte”.

C'est au moyen de cette triple alternance que pourra se bâtir la totale compréhension de la nature, et qu'alors, orgueilleusement, sans se confondre, on jouit des trois grands pouvoirs qui sont: d'être, de connaître et d'aimer.

Quand la vision se tend, se gongle, s'offre d'elle-même au spectateur, elle devient le paysage pénétré, – l'étendue possédée, – le Site (Segalen, V. (1963): pp.192).

Exotismo, pues, como gesto que, al revitalizar la subjetividad lírica, legitima la imagen de lo Mismo como Otro y de éste como Mismo.

En el fondo del proyecto de la Antropofagia, la búsqueda del Brasil tropical guarda, también, esta figuración lírica como el don de una “latinidad”.<sup>15</sup> Don y gratuidad del don que Mário de Andrade, poeta-síntesis de la cultura brasileña, lega a la Literatura Francesa; don y gratuidad del don que el estudio de las presencias extranjeras inconcesas proporciona al lector, ávido, del texto extranjero; don como dibujo inacabado de un “paisaje fugado” consolidado sobre la página, entrega recíproca de un poeta a otro, comunidad simbólica que inaugura nuevas perspectivas para nuestras investigaciones sobre Alteridad, o en las palabras de Victor Segalen:

Présence qui n'est point ici, qui vient de loin et que l'on va chercher si loin – le Divers – qui n'est pas ceci que nous sommes, mais autre, et donne aux confins du monde, ce goût d'un autre monde, – si il se pouvait par-delà le Ciel trop humain (Segalen, V. (1983): pp.90-91).

<sup>1</sup> *El Turista Aprendiz*, de Mário de Andrade, fue compuesto a lo largo de dos viajes: el primero, realizado por el Amazonas hasta Perú y sobre el río Madeira hasta Bolivia, pasando por Marajó, se inscribe como un relato subjetivo y sensible de los lugares vistos y reinventados, diferenciándose del viaje proyectado en 1927, pero que sólo se va a realizar en 1928, que se constituye en relato del “turista aprendiz”, de quien debe escribir una serie de artículos sobre el folclore y la música del Brasil para ser publicados en el *Diário Nacional*; este segundo viaje es marcado por un carácter etnográfico, pero que nunca es puro, sino que siempre es reconfigurado por la subjetividad marioandradina.

<sup>2</sup> *Nota del traductor*. Durante este viaje por la Amazonia, muy resuelto a escribir un libro modernista, probablemente más resuelto a escribir que a viajar, tomé muchas notas, como se va a ver. Notas rápidas, telegráficas muchas veces... Pero casi todo anotado sin ninguna intención de obra de arte, reservada para elaboraciones futuras ..., ni con la menor intención de dar a conocer a los otros la tierra recorrida... Si disfruté y gocé mucho por el Amazonas, la verdad es que viví metido en mí mismo durante ese largo camino de agua.

Ahora reúno todo aquí, como estaba en los cuadernos y papeles sueltos, a veces más, a veces menos escrito... pero para el antiviajero que soy, viajando siempre herido, alarmado, incompleto, siempre creyéndose mal visto en el ambiente extraño que recorre, la relectura de estas notas abre sensaciones tan próximas e intensas que no consigo destruir lo que preservé aquí. Paciencia. (San Pablo, 30.12.1943)

<sup>3</sup> *Nota del traductor*. Belém, 19 de mayo - Durante la noche el Pedro I se detuvo en el puerto de Salinas para conseguir un guía que nos condujera a través de la desembocadura traicionera del Amazonas y cuando nos levantamos hoy bien temprano ya estábamos en ella. ¿Qué puedo decir de esta desembocadura tan literaria y que conmueve tanto cuanto observada en el mapa?... La inmensidad de las aguas es tan vasta, las islas inmensas por demás quedan en la lejanía débil en la que uno no encuentra nada que encante. La desembocadura del Amazonas es una de esas grandezas tan grandiosas que van más allá de las percepciones filosóficas del hombre. Nosotros sólo podemos monumentalizarlas en la inteligencia. Lo que la retina arroja a la conciencia es apenas un mundo de aguas sucias y una selva siempre igual en la lejanía apenas percibida de las islas.

El Amazonas prueba decisivamente que la monotonía es uno de los elementos más grandiosos de lo sublime. Es innegable que Dante y el Amazonas son igualmente monótonos. Para que uno goce un bocado y perciba la variedad que hay en esas monotonías de lo sublime no basta limitar en molduras diminutas la sensación.

Pero cuando Belém comienza a disminuir la vista en extensión, la belleza surge otra vez. [...]

<sup>4</sup> *Nota del traductor. Vitoria regia, 7 de junio* - A veces el agua del Amazonas se retira por detrás de las embaúbas, y en los rincones del silencio forma lagunas tan serenas que hasta el grito de los uapés ahonda en el agua. Pues es en esas lagunas que las victorias regias viven, calmas, tan calmas, cumpliendo su destino de flor.

Hechas bolas de caucho, espinosas las hojas nuevas disparan del espejo inmóvil, sin embargo las adultas más sabias, abriendo la placa redonda, se apoyan en el agua y esconden en ella la maldad de las espinas.

Llegado el tiempo, el botón dispara también fuera del agua. Es una cáscara espinosa en la que ni un insecto se posa. Y así crece y se redondea, esperando la mañana de ser flor.

Al final en una alborada el botón de la victoria regia muestra las espinas, se rasga y la flor enorme comienza a blanquear la calma de la laguna. Pétalos pétalos van liberándose blancos blancos de a poco, en poco tiempo matinal la flor enorme abre un mundo de pétalos pétalos blancos, pétalos blancos y oloriza los aires indolentes.

Un olor encantado liviano balancea, un olor que llama, que debe inebriar sentido fuerte. Pues reme y tome la flor. Luego los pétalos espinosos muerden rabiosos y la sangre corre por su mano. El tallo también de espinas nadie podrá agarrar, no tiene sentido cortarlo y mientras la flor boya en el agua, levantarla por los pétalos puros, pero ya estragando un bocado.

Entonces, despoje el tallo de las espinas y huela, cómodo, la flor. Pero aquel aroma suavísimo, que encantaba grandemente, no sendo fuerte de lejos, de cerca es evasivo y da náuseas, olor desagradable...

Entonces la victoria regia comienza a rosear completamente. Rosea, rosea, queda toda rosada, llamando de lejos con el aroma agradable, cada vez más bonita. Es así. Vive un día entero y siempre cambiando de color. De rosada se vuelve encarnada y allí por el anochecer, se reblandece envejecida los collares de pétalos rojos.

En todos esos colores la victoria regia, la gran flor, es la flor más perfecta del mundo, la más bonita y la más noble, es sublime. Es propiamente la forma suprema dentro de la imagen de la flor (que ya se volvió idea Flor). Cuando llega la noche, la victoria regia roja toda roja, ya casi en el momento de cerrar otra vez y morir, abre al final, con un ímpetu de vieja, los pétalos del centro, cerrados todavía, cerraditos desde el tiempo de botón. Pues abre, y allá del corazón nupcial de la gran flor, todavía aturrida por el aire vivo, mezcla lagañosa de polen, repugnante, una multitud repugnante de escarabajos color té.

Es la última contradicción de la flor sublime...

Los nauseabundos parten en un zumbido mundo afuera, manchando de presagio la calma de la laguna adormecida. Y la gran flor del Amazonas, más bonita que la rosa y que el loto, cierra en la noche enorme su destino de flor.

<sup>5</sup> "L'essence de l'image est d'être toute dehors, sans intimité, et cependant plus inaccessible et mystérieuse que la pensée du for intérieur; sans

signification, mais appelant la profondeur de tout sens possible; irrévélée et pourtant manifeste, ayant cette présence-absence qui fait l'attrait et la fascination des Sirènes" (Barthes, R. (1980): *La chambre claire*, Paris, Seuil, pp.164-165). Esta citação Barthes a transcreve de Blanchot.

<sup>6</sup> *Nota del traductor*. Nadie podrá decir/ que no vivo satisfecho!/ ¡Yo bailo! / ...../Bailo lentamente la danza de los hombres... / ¡Bailo y ya no sé llorar! (Andrade, M. de (1987): pp.215, 223).

<sup>7</sup> *Nota del traductor*. Soy el compás que une todos los compases/ Y con la magia de mis versos/ Creando ambientes longincuos y piadosos/ Transporte en realidades superiores/ La mezquindad de la realidad. /Yo bailo en poemas, multicolorido!/ Payaso! Mago! Loco! Juez! Niñito!/ Soy bailarín brasileño!/ Soy bailarín y bailo! Y en mis pasos conscientes/ Glorifico la verdad de las cosas existentes/ Fijando los ecos y los espejismos./ Soy un tupí tañendo un laúd./ Y la trágica mezcla de los fenómenos terrestres/ Yo celestizo en eurtimias soberanas,/ Oh! Encantamiento de la Poesía inmortal! ... (Andrade, M. de (1987): pp.166)

<sup>8</sup> *Nota del traductor*. Carnaval Carioca... un hecho al que asistí en plena avenida Río Branco. Unos negros bailando el samba. Pero había una negra que bailaba mejor que los otros. Los modos eran los mismos, misma habilidad, misma sensualidad pero ella era mejor. ... Los otros hacían aquello un poco de memoria, maquinizado, mirando el pueblo alrededor de ellos... Ella, no. Bailaba con religión. No miraba para ningún lado. Vivía la danza. Y era sublime... (Carta a Carlos Drummond de Andrade, datada de 10.11.1924).

<sup>9</sup> *Paraíba, 5 de febrero, 23 horas* - Una de nuestras danzas dramáticas de que menos se ha hablado son los "Caboclinhos". La culpa de esa ausencia de documentación viene de nuestros folcloristas, casi todos exclusivamente literarios. Lo que se ha registrado en nuestros libros de folclore es casi que únicamente la manifestación intelectual del pueblo, rezos, romances, poesías líricas, desafíos, rimas infantiles. El resto, silencio. Pero los Caboclinhos son caracterizadamente un baile. Se baila. No tiene cantigas y sólo de tanto en tanto una palabra, tan esquematizada, tan pura que alcanza el cúmulo de la fuerza emotiva. Imaginen sólo: hacía ya más de una hora que la gente estaba danzando, danzando sin parar, con furia. Matroá es una de las figuras importantes del baile. Es el "caboclo viejo", ciertamente, especie de payé de la figuración tribal de la danza. De repente Matroá comenzó una coreografía de resuello, brutal, brazo izquierdo retorcido, con el arco por debajo, dos manos en el pecho, sosteniendo la vida. Cada vez más. Curvando, curvando, ya levantaba los pies demoradamente. El silbido golpeó dos veces, paró todo. El Reis dijo a Piramingu, "Caboclo menino":

"- Piramingu!

- Sinhô.

- Mataron a nuestro Matroá.

Tururu, tarára, tururu, tarára..." La solfa continuó. El baile se movió de nuevo y Matroá fue enrollando una pierna en la otra, ya no levantaba pie del suelo, no más. Llevó unos 10 minutos moviéndose en pie, difícil de morir como en todos los teatros y en la vida.

<sup>10</sup> *Nota del traductor*. El Nuevo Mundo, para el navegante que se aproxima, se impone primeramente como un perfume, totalmente diferente de aquel sugerido desde Paris por una asonancia verbal, y difícil de describir

para quien no lo aspiró... Sólo comprenderán los que metan la nariz en el interior de una pimienta exótica recién desgranada, después de haber olido, en algún “botiquín” del “sertão” brasileño, el entrelazamiento meloso y negro del “fumo de rolo”, hojas de tabaco fermentadas y enrolladas en cuerdas de varios metros; y que en la unión de esos olores primos hermanos reencuentren esa América que fue, por milenios, la única en poseerles el secreto (Lévy-Strauss, C. (2000): *Tristes trópicos*, San Pablo, Companhia das Letras, pp.74).

<sup>11</sup> *Nota del traductor.* La Poesía Francesa Contemporánea vino a buscar en el Brasil un estado de fiebre que, favoreciendo el delirio, favoreció la tarea lírica de descomposición de las reglas, de las tradiciones, de los hábitos. Esto es lo que llamo “tropicalismo nuevo”, no un tropicalismo de plantas exuberantes, sino el de las imágenes interiores y de los sentimientos confusos, el barro de la tierra que no secó después del diluvio (Bastide, R. (1940): pp.147.)

<sup>12</sup> *Nota del traductor.* *El poeta come maníes.*

<sup>13</sup> *Nota del traductor.* Brasil.../ Masticado en el sabor caliente del maní.../ Hablado en una lengua curumín/ De palabras inciertas en un bamboleo melado melancólico/ Salen lentas frescas trituradas por mis dientes buenos.../ Mojan mis labios que dan besos alastrados/ Y después remurmuran sin malicia los rezos bien nacidos.../ Brasil amado no porque sea mi patria,/ Patria es acaso de migraciones y del pan-nuestro donde Dios lo dé... / Brasil que yo amo porque es el ritmo de mi brazo aventuroso, / ...../ El gusto de mis descansos,/ El balanceo de mis cantigas, amores, y danzas./ .....

(Andrade, M. de (1987): pp.162)

<sup>14</sup> *Nota del traductor.* La única finalidad legítima del Arte es la obra artística como representación de una temática humana traspuesta por la belleza a una aspiración de vida mejor (Andrade, M. de (1993): pp.366-367).

<sup>15</sup> Esta imagen de la “latinidad”, la tomé en préstamo de Oswald de Andrade, de una conferencia pronunciada en la Sorbona, el 11 de mayo de 1923, conferencia titulada “El esfuerzo intelectual del Brasil contemporáneo”, en la que ya anticipa a perspectiva de la Alteridad como diálogo compartido (*Revue de l'Amérique Latine*, 2ème année, v. V, n.19, 1er juillet, 1923).

## Lecturas, versiones y contraversiones: el largo regreso de "Wakefield", de Hawthorne a Berti

Adriana Crolla y Jorgelina Garrote  
Universidad Nacional del Litoral

Trataremos de indagar en el presente trabajo algunas ideas sobre el viaje en *Wakefield*, de Nathaniel Hawthorne, y un texto argentino de reciente aparición que continúa el desafío lanzado por el hipotexto para aportar alguna otra mirada posible a aquel motivo. Nos referimos a *La mujer de Wakefield* publicada por el escritor argentino Eduardo Berti en 1999.

60 61

La anécdota del cuento de Hawthorne es tan sencilla como extraña: un anodino habitante de Londres, al que el cronista pondrá el nombre de Charles Wakefield, pasa a la historia a comienzos del siglo XIX por ser el ejecutor de una de las mayores extravagancias maritales conocidas: decide salir de su casa como si fuera a realizar un habitual viaje al campo pero, en cambio, se recluirá en una pensión cercana al domicilio abandonado, en la que residirá durante veinte años por propia voluntad. No da suficientes explicaciones a su mujer, sólo decide irse de su propio espacio por "una semana" y atrapado en esa singular situación, va descubriendo día a día la imposibilidad del retorno. Descubriéndose hombre nuevo, empieza a buscar excusas para prolongar su desaparición y regodearse en la propia contemplación de un particular "extrañamiento": el de verse a sí mismo como un otro desde la vereda de enfrente. Día a día observa a su mujer a través de la ventana; día a día se dice a sí mismo: "Mañana volveré" pero pasan dos décadas hasta que decide cruzar otra vez el umbral y retornar, sin dar ninguna explicación plausible de sus acciones, a su anterior vida doméstica. Esta contradicción esencial está por otro lado también certificada en la palabra elegida para nombrar al protagonista de la historia: Wakefield. *Wake* puede ser entendido tanto como "velar", "velorio", "pasar la noche en vela" como también "despertar", "resucitar". *Field*: "campo", "tierra".

Hawthorne escribe su cuento en 1835 y lo incluye en su libro *Twice Told Tales* (Historias contadas dos veces). Demasiado "extraño" para el horizonte de expectativa de sus contemporáneos, pasa completamente desapercibido. Y qué hace extraño a este cuento. En realidad nos atreveríamos a decir que lo "extraordinario" no pasa por el accionar de los personajes (tal como se apresura a justificar su autor), por la ambigüedad entre la acción o la pasividad en las decisiones de Wakefield, por la sumisa aceptación del destino de su esposa que como mítica Penélope espera pacientemente el regreso del exiliado, sino por la maravillosa ambigüedad que impregna a la estructura del relato la marcada intromisión de la voz narrativa.

El relato es presentado como un análisis especulativo de un hecho real: "En algún periódico o revista antiguos recogí una historia contada como verídica en la que un hombre —llamémosle Wakefield— se alejaba durante mucho tiempo de su esposa."<sup>1</sup>

El cronista, al mejor estilo de los narradores de Poe, se propone como investigador ya no de las acciones, sino del peculiar carácter que pudo haber generado tan

extraña conducta. Y si primero aseveró el estatuto real de la historia, pocas líneas después se encarga de disolverlo en las imaginativas posibilidades que le da la ficción:

Eso es todo lo que recuerdo. Pero el incidente, aunque de la más pura originalidad, sin par y que probablemente nunca se repetirá, creo que apela a la generosa simpatía de la humanidad. Por lo menos en mi caso, los hechos se me presentaron repetidas veces despertando siempre mi asombro, pero con el sentimiento de que la historia *debtá ser*<sup>2</sup> verdadera, y también con una imagen del carácter del protagonista.<sup>3</sup>

El motivo no será ya el viaje del protagonista sino el viaje de la lectura o sentido probable de la historia. Y para ello invita al lector a acompañarlo en su “viaje en búsqueda de un sentido o una moraleja” o a elegir su propio camino:

Si el lector desea hacerlo por su cuenta, dejémosle con sus propias meditaciones; si en cambio prefiere recorrer conmigo los veinte años que duró el capricho de Wakefield, le doy la bienvenida. Confíemos en que la historia estará impregnada de un sentido y tendrá su moraleja – aún cuando no logremos hallarla – claramente delineada y sintetizada en la oración final.<sup>4</sup>

Como vemos, el relato del viaje de Wakefield entraña en sí una historia oculta, ¿pero son las razones de esa huida y esa larga desaparición el verdadero propósito del relato de Hawthorne? Aparentemente sí. Aunque ya se nos ha anticipado que quizás nunca encontraremos la moraleja. Sin embargo, el lector que acepte acompañarlo, ingenuamente atrapado por la ilusión de “verdad” generada desde el principio, entra en el juego de la develación final del misterio. Y sin embargo, el viaje de Wakefield escapa a toda posibilidad de interpretación. Ha dejado un resquicio donde es posible introducir la cuña de la ficción. Y es el que se gesta en el insostenible misterio de la lógica de las acciones narrativas.

Piglia en su tesis de que todo cuento cuenta dos historias recuerda que Chejov, en uno de sus cuadernos de notas registró esta historia potencial: Un hombre va a Montecarlo, gana una fortuna, vuelve a su casa y se suicida. Dice Piglia: “La forma clásica del cuento está condensada en el núcleo de ese relato futuro y no escrito. Contra lo previsible y convencional (jugar - perder - suicidarse) la intriga se plantea como una paradoja. La anécdota tiende a desvincular la historia del juego y la historia del suicidio. Esa escisión es clave para definir el carácter doble de la forma del cuento.”<sup>5</sup>

Todo viaje, sabemos, responde a un propósito. Y también exige la conclusión de un regreso. El héroe debe volver para transmitir lo vivido, para enriquecer a los otros con la experiencia adquirida en el cruce del umbral. Y es en el “entre” donde se tejen las circunstancias que darán a ese periplo las características que lo definen: búsqueda, aventura, huida, conocimiento, evolución, pérdida, exilio, regreso.

Y si bien encontramos en el cuento de Hawthorne (en la historia de superficie) las tres secuencias lógicas: salida - recorrido - retorno, hay otra historia oculta que nunca se nos narra y aborta la posibilidad de la moraleja final: *las del por qué de la salida y del por qué del regreso*.

Como en las paradojas kafkianas, la historia secreta aparece narrada con toda claridad y sencillez (recordemos la limpidez con que se nos introduce en la fantástica y nunca explicada transformación de Gregorio Samsa). El viaje (o deberíamos decir la desaparición de Wakefield) aparece en primer plano analizado en sus más mínimos detalles: cómo se va, qué ropa lleva consigo, a dónde se aloja, qué hace durante todos esos años, cómo va evolucionando su estado anímico y cómo dejándose llevar por un estado de suspensión vital va encontrando explicaciones lógicas a lo “monstruoso” de su conducta y justificando ese espacio intermedio de una nada que lo anonimiza y lo disgrega. Y finalmente el regreso, tan ilógica e impremeditadamente ocurrido como la partida.

La historia visible (la de las razones que provocaron tan increíble situación)

parecerán narradas en forma sigilosa, convirtiéndolas de una vez y para siempre en algo lo suficientemente enigmático y oscuro como para conjurar toda explicación posible.

Así como se dilata el tiempo vital del protagonista en una especie de espera suspendida, el mismo narrador se encarga de escamotear permanentemente las razones que den sentido a las hipótesis que se plantean. Y el lector que eligió acompañarlo para que le provean de un sentido y una moraleja, quedará definitivamente burlado. Adoptando por momentos el punto de vista de un narrador deficiente, lo acompañaremos en un periplo solamente especulativo y conjetural.

Veámoslo: ¿Qué posibles explicaciones se nos brindan a lo largo del relato sobre las decisiones de partir y esconderse?. Primero, la de la insignificancia y la insensatez:

¡Pobre Wakefield! ¡Cuán poco conoces tu propia insignificancia en este gran mundo! Ningún ojo mortal que no fuera el mío te ha seguido los pasos. Ve tranquilamente a tu cama, insensato; y mañana, si eres sabio, vuelve a tu hogar con la buena señora Wakefield y cuéntale la verdad.<sup>6</sup>

62 63

Posteriormente, se nos dice que no vuelve por la vanidad que le provoca hacerse esperar por su mujer, o por la costumbre (plausible en un tipo de hombre irresoluto que se deja arrastrar por sus propios hábitos), o por el destino, causas todas, dice el narrador, que lo impulsan a un gran cambio moral. Pero si queremos enterarnos cuál es el verdadero motivo, nos anticipa: “éste es un secreto que sólo a él le pertenece”.<sup>7</sup>

Más adelante, avanzando en las hipótesis sobre su renuencia a volver, el narrador nos informa: “Si hay otra cosa que lo detiene, él no la conoce”.<sup>8</sup>

Pasan diez años, por casualidad, un día se cruza con su esposa entre la multitud, y toma conciencia de su miserable extrañeza reconociéndose loco. Pero el narrador inmediatamente minimiza esta razón: “Quizás lo estubo” —dice— “sin embargo, por más cambiado que estuviera, pocas veces podía tener él más conciencia del cambio, dado que se consideraba a sí mismo hombre de siempre”.<sup>9</sup>

Y más adelante, analizando la ambigüedad en la que vive el personaje, nos dice: “Rastrear el efecto de esas circunstancias sobre su corazón e intelecto, por separado y al unísono, sería una especulación muy extraña”.<sup>10</sup>

Absolutamente desquiciados ya por este permanente dar y escamotear explicaciones, nos lanzamos hacia el esperado final donde se nos prometió la moraleja. Pero antes, la escena del regreso que, si respondiera a cánones previsibles, debería ser apoteósica. Y, sin embargo, es presentada tan absolutamente “normal” que desestabiliza nuestras expectativas. Por qué vuelve Wakefield, nos obligan a preguntarnos. Será la figura añorada de su esposa la que lo atraiga. No, pues entrevista desde la ventana, nos dice el narrador, los años han generado una voluminosa humanidad de “viuda alegre” que se refleja grotesca por el rojo resplandor del fuego.

Será entonces el calor del hogar, tan atractivo visto desde el frío umbral. Parecería que sí. Pero el mismo narrador, incomprensiblemente trata de disuadirlo: “¡Detente. Wakefield! ¿Vas a entrar al único hogar que te queda? ¡Entonces métete en tu tumba!”<sup>11</sup>

Y uno se pregunta dónde ha quedado la conmiseración manifestada por el narrador a lo largo del relato. Pues ahora, Wakefield es un desterrado estafador de afectos. Su sonrisa taimada, para el narrador, refleja la crueldad con que ha jugado con su esposa durante tantos años.

Y bien. Qué nos queda esperar después de esta solidaridad del narrador para con la esposa: una escena de la abandonada. Escena que por otra parte se nos había prometido antes de contarnos el encuentro de los dos entre la multitud. Sin em-

bargo Wakefield cruza “felizmente” el umbral a donde (por decisión del narrador) nos vemos obligados a abandonarlo. ¿Y la moraleja prometida? En absoluta contradicción con lo esperado, se nos brinda una admonición sobre los peligros que esperan a los individuos que se apartan de su sistema y que corren por ende el peligro de perder su lugar en el mundo.

Al igual que Wakefield puede convertirse por así decirlo en un desterrado del Universo.<sup>12</sup>

¿Y entonces qué hacer? –nos preguntamos. ¿Dónde aprender a conjurar el peligro de este plausible destierro? ¿No se nos había anticipado en el título? ¿No lo había manifestado el narrador en la mitad del relato?

La respuesta está en el contar dos veces la historia. O, como siente el autor, en seguir intentando el viaje de las posibles versiones de la historia:

Ojalá pudiera escribir un libro en lugar de un artículo de una docena de páginas! Entonces podría mostrar cómo una influencia que se halla más allá de nuestro control pone su segura mano sobre cada acción que realizamos y teje sus consecuencias hasta formar un férreo tejido de necesidades.<sup>13</sup>

Como el relato ha quedado suspendido en una particular duermevela, necesariamente debe *Wake up* (resucitar) en otro *field* (otro espacio) o *land* (tierra). Por eso en otra tierra, la Argentina, el joven escritor argentino, Eduardo Berti, retoma la historia sobre Charles Wakefield pero desde la mirada femenina.<sup>14</sup>

No sólo el cuento de Hawthorne sino además *El Quijote* son los hipotextos explícitos del texto del argentino. Y por supuesto Borges, quien re-instala a Hawthorne al “inventarlo” como su precursor y que canoniza su cuento en las antologías argentinas al recuperarlo en su exégesis crítica. Por tanto, Berti no deja de señalar las particulares lecturas comparadas que se confabularon en su experiencia lectora para que se decidiera a escribir *La mujer de Wakefield*, “contraversión” (como gusta en llamarla) de la del norteamericano.

Berti reconoce que la fascinación que el cuento de Hawthorne puede haber provocado en Borges es la cercanía a las paradojas kafkianas, a través de la generación de personajes que escapan de la gran corriente de la vida y se sitúan en los márgenes, y su carácter esencialmente conjetural: “Wakefield no es estrictamente un cuento. En la primera página ya está contenida toda la historia. No hay ningún suspenso. Lo único que queda como intriga es la conjetura, algo muy borgeano”.<sup>15</sup>

Dos ideas expresadas por Hawthorne (y la cantidad de resquicios dejados abiertos en la escritura por Hawthorne) le sirvieron de estímulo: el deseo de Hawthorne de haber contado la historia utilizando otro atajo: el de un libro y la atención única puesta en el marido. Dice Berti:

La primera frase, fue la excusa para hacer del cuento una novela. La segunda excluye en el original toda otra aproximación a la historia. Lo que me impulsó a escribir este libro fue lo mismo que llevó a Hawthorne a contar el argumento en un párrafo y ponerse a conjeturar: una enorme curiosidad. Y la curiosidad –creo– es también lo único que puede explicar el acto de Wakefield”.<sup>16</sup>

Se autoimpone un corsé: el respeto a los incidentes del cuento inicial. Pero haciendo recurso a las posibilidades combinatorias de la escuela de la Oulipo o literatura potencial, se permite iniciar otro viaje conjetural desde la visión de la mujer y la del hipertexto que se anticipa a su hipotexto.

Como juega Cervantes, al incluir la posibilidad de la escritura del apócrifo Quijote de Avellaneda después y no antes de la continuación de la segunda parte, también Berti juega a pensar:

Cervantes no había escrito todavía la segunda parte y ya se habían adueñado de su personaje... Hawthorne dice que leyó la noticia en un diario pero no recuerda bien dónde. Así que me permite esta ruptura de la diacronía, que es una travesura y un tributo a Borges, aunque

invertido. ¿Por qué no jugar con la idea de que el libro posterior es en realidad, el precursor?<sup>17</sup> Por ello, si comenzamos por el final, el texto de Berti, contraviniendo toda lógica de la lectura, nos encontramos con:

Alguien reescribirá todo esto como un cuento, lamentará no tener más espacio para explayarse a su gusto y expondrá cada uno de los hechos desde el punto de vista de Wakefield. Alguien dirá otras tantas cosas, casi las mismas pero diferentes, porque si toda historia – incluso la ya escrita– todavía está por escribirse, la que acaba de ocupar este libro muy pronto ha de tornarse –si no ha ocurrido ya– en una historia dos veces contada.<sup>18</sup>

La novela del autor argentino es la otra historia, la conjeturada por el personaje femenino. Es Elizabeth Wakefield la que habla aquí, la que cuenta su propio periplo que no es otro que la espera de su marido durante veinte años. Berti enriquece el relato de Hawthorne porque analiza desde la sutilidad el tiempo interior, la voz de Elizabeth que espera como la otra mujer de la Antigüedad, como Penélope. Este encuentro con el mito del viaje permite la confluencia con el arquetipo femenino y con la visión del viaje desde la narrativa actual.

64 65

Berti, desde la voz de Elizabeth, se pregunta constantemente: ¿qué ocurre con el tiempo de los que esperan? ¿Qué consecuencias trae el periplo pasivo? Esta percepción de que nada ocurre pero que a la vez todo ocurre es una forma de pensar, también, la feminidad en la narrativa. La mujer que espera cierra el polo del ausente pero no se configura como un sujeto pasivo; los pensamientos y las acciones de Elizabeth determinan la identidad perdida de Wakefield, recrean desde la memoria al otro que una vez fue y ese que supone sigue siendo en el recuerdo y en las pesquisas de Elizabeth pero que, ingenuamente, ya no es el mismo.

El resucitado de Hawthorne no tiene la misma suerte en el texto de Berti; como si hubiese burlado al destino por un regreso inexplicable, Wakefield muere esa misma noche. Elizabeth, que esperó veinte años para conocer las razones que determinaron el alejamiento de su esposo, ve truncadas sus expectativas. A la vez, el regreso en este libro, es una suerte de perdición, de castigo. Todo estaba dicho: era un viaje sin regreso; si Wakefield decidió volver, lo hizo para morir, no para ser el que fue.

Berti se acerca a la mítica Penélope imaginando a una Elizabeth que pueda continuar su vida con otro hombre, dada la simulación de su viudez. Esta alternativa de indagar en la vida amorosa del personaje se contrarresta con una sociedad acostumbrada a guardar las apariencias, en este caso, la marca de ser una mujer abandonada por el hombre. Aquí Berti sigue la línea puritana de Hawthorne, la de la mujer unida en matrimonio pero sin marido, obligada a aparentar una soledad que no la corroe. La mujer de Wakefield sueña con volver a ser Elizabeth Peabody, su nombre de soltera al saberse deseada por otro hombre.

Ante esta situación Elizabeth se refugia en la escritura, vuelca en un diario íntimo sus reflexiones, su propio periplo interior dividiendo el mundo en dos: los que se van y los que se quedan. La escritura es para el personaje un modo de reencontrarse consigo misma y coopera en recuperar un discurso negado en esa época: el de la mujer.

El narrador argentino incorpora la literatura en la vida de los personajes: por una parte, Elizabeth se educa rodeada de los libros de su padre, y tiene la posibilidad de formarse intelectualmente, opción poco común para una joven de principios del siglo XIX. Este encuentro le permite mirar los hechos desde la óptica de la ficción, creer también que lo que le sucede puede ser ficcionalizado, y que en parte lo realiza al escribir su vida en un diario íntimo. Charles Wakefield también tiene su biblioteca personal, en la que se destaca *Don Quijote*, texto clave para entender su huida, según las pesquisas de Elizabeth. La relación de Charles con la literatura también es íntima pero raya en la locura; como el Caballero de la Triste

Figura, cree en la posibilidad de cambiar la realidad desde la ficción, y de hecho lo intenta durante veinte años, pero el suyo es un viaje sin retorno, una vez que optó por la ficción, volver a su propia realidad es un acto imposible.

Afirmamos que una reflexión interesante en la novela de Berti es la de suponer que esta historia está inacabada, que otro puede, como él, retomarla o haberla tomado desde otro punto de vista. Que la literatura, en fin, no es otra cosa que una reescritura infinita, Borges diría “intolerable monotonía” de la misma historia.

Podríamos conjeturar, por qué no, que una tercera versión de la historia está contenida en el diario de Mrs. Wakefield y que soñó a un Wakefield sólo para velarlo. O, y quizás éste sea el más interesante pasaje de la novela de Berti, Wakefield puede ser ese conjunto de palabras, tachadura, enmiendas y añadiduras que Elizabeth descubre dentro del tajo de una butaca al regreso de la casa de su hermana:

Puede ser que ese tajo en la tela, ese tajo con forma de cruz sea una especie de marca divisoria: puede ser que equivalga al viaje o sea algo así como la queja enérgica y fútil de la casa ante el abandono.<sup>19</sup>

Entre esa hendidura y ese abandono está contenido, de hecho, el núcleo de otro periplo potencial todavía no escrito.

<sup>1</sup> HAWTHORNE, N. (1978): “Wakefield” en *Antología del cuento tradicional y moderno*. Buenos Aires, CEAL, Trad. Eduardo Masullo.

<sup>2</sup> El subrayado es nuestro.

<sup>3</sup> HAWTHORNE, N.: Op. cit. p. 62.

<sup>4</sup> Ibid. ant. p. 62.

<sup>5</sup> PIGLIA, R. “Tesis sobre el cuento”. Buenos Aires, Suplemento Cultura, Diario Clarín, 6/11/86.

<sup>6</sup> Ibid. ant. p. 65.

<sup>7</sup> Ibid. ant. p. 67.

<sup>8</sup> Ibid. ant. p. 67.

<sup>9</sup> Ibid. ant. pp. 71-72.

<sup>10</sup> Ibid. ant. p. 71.

<sup>11</sup> Ibid. ant. p. 73.

<sup>12</sup> Ibid. ant. p. 73.

<sup>13</sup> Ibid. ant. p. 69.

<sup>14</sup> *Wakeland* es el nombre del que reposa en la tumba que la Sra. Wakefield (en la novela de Berti) irá a visitar para justificar su misteriosa “viudez”.

<sup>15</sup> En “Al fin se sabrá qué les sucedió a los asombrosos Wakefield”, entrevista de Pedro Rey a Eduardo Berti. Bs. As., Suplemento Cultura de La Nación, 13/12/99. p. 8.

<sup>16</sup> Ibid. ant. p.8.

<sup>17</sup> Ibid. ant. p.8.

<sup>18</sup> BERTI, E. *La mujer de Wakefield*. Bs. As., Tusquets, 1999. p. 247.

<sup>19</sup> Ibid. ant. p.108.

### Bibliografía

- BERTI, E. (1999): *La mujer de Wakefield*. Bs.As., Tusquets.
- BORGES, J. L. (1972): "Nathaniel Hawthorne" en *Otras Inquisiciones. Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé.
- HAWTHORNE, N. (1978): "Wakefield" en *Antología del cuento tradicional y moderno*, Buenos Aires, CEAL, Trad. Eduardo Masullo.
- PIGLIA, R. "Tesis sobre el cuento" en *Suplemento Cultura*, Clarín, 6/11/86.
- REY, P. "Al fin se sabrá qué les sucedió a los asombrosos Wakefield" en *Suplemento Cultura*, entrevista a Eduardo Berti., La Nación, 13/12/99.



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

Ma. Ángeles Hermsilla Álvarez  
Universidad de Córdoba (España)

68 69

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,<sup>1</sup> cuyo estilo se manifiesta en géneros de diferente naturaleza (artículo, diario, novela, teatro, ensayo y oratoria).

Pertenciente al Novecentismo, puede considerarse en lo literario –no en la actitud ante la vida social y política– un heredero del 98.<sup>2</sup> De esta generación adopta, entre otras particularidades estilísticas, el impresionismo literario (practicado antes por Azorín y Baroja<sup>3</sup>) 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.<sup>4</sup> 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<sup>5</sup> –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.<sup>6</sup>

En literatura el impresionismo surge, como han estudiado Amado Alonso y

Raimundo Lida,<sup>7</sup> en la literatura francesa con Daudet y, sobre todo, con los hermanos 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,<sup>8</sup> 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”,<sup>9</sup> “la cigüeña abría a picotazos un desgarrón en el toldo parduzco” (*El jardín de los frailes*, OC, I, 684), “la mañana recorría 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,<sup>10</sup> 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”,<sup>11</sup> lo cual no impide que la autora intente aislar una serie de características definidoras del impresionismo en el discurso literario<sup>12</sup> 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), del que extrajimos el texto citado más arriba:

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<sup>13</sup> 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. (O C, 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 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 impor-

tante que los mismos objetos a los que se refieren, por lo que éstos (“alambres enemigos” y “trinchera”) son sólo una determinación de los sintagma 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. Véase 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).

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 paisaje, se dice expresamente: “parecíale no haber gozado nunca un placer sensual tan puro” y “véase 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, contribuye 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, con acuerdo 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)”.

74 75

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 despezan 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 (—/), el torreón (—/), *se apagan* (—/—)” –advértase la disminución del número de sílabas y el cambio del ritmo acentual que parecen captar el acabamiento de la luz–, “los mu-

ros *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 impresionistas: “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 hanean 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 (—/—/—) hanean (—/—) 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 de 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<sup>14</sup> – “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”.

76 77

Naturalmente, no es el único caso, sino que, ya se trate de la “impresión” que de su estado anímico fije el narrador,<sup>15</sup> 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),<sup>16</sup> 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, preludio 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<sup>17</sup>, 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 eneasílabos 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 //, 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 zoomórfica: “[la iglesia de Meco] 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. Ni que decir tiene que 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)



<sup>1</sup> Los rasgos caracterizadores de su faceta literaria han sido analizados en mi libro *La prosa de Manuel Azaña*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 1991.

<sup>2</sup> Id., p. 30 y ss.

<sup>3</sup> Vid. LOTT, R. E. “El arte descriptivo de Pío Baroja” en *Cuadernos hispanoamericanos*, nºs. 265-267, julio-septiembre, 1972, pp. 26-55; R. Senabre, “ ‘Azorín` , paisajista”, *Capítulos de Historia de la lengua literaria*, Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 1998, pp. 169-176; así como mis trabajos “Pío Baroja: La busca”, *Textos hispánicos comentados*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 1984, pp. 169-181 y “La visión impresionista del paisaje en las primeras novelas de Azorín, M<sup>a</sup> A. Hermosilla et alii, *Visiones del paisaje*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 1999, pp. 53-76.

<sup>4</sup> Un ejemplo de esta correspondencia puede consultarse en *Ínsula* , nº 419, oct. 1981, pp. 1 y 12 (D. Dougherty, “Dos cartas inéditas de Valle Inclán a Azaña”).

<sup>5</sup> Cfr., acerca del papel que la música desempeñó en Azaña, el artículo de F. Sopena Ibáñez “Glosas del centenario: Azaña y la música”, *El País*, 2 de febrero de 1980, p. 9.

<sup>6</sup> R. Senabre ha puesto de manifiesto la pronta repercusión que las ideas expuestas por Henri-Frédéric Amiel en su *Diario* (1883-84) tuvieron entre artistas y escritores, según las cuales el paisaje está determinado por la actitud anímica del que contempla. Vid. “ ‘Azorín` , paisajista”, cit., pp.171 y 176 espec. y, sobre todo, “El paisaje psicológico en Gabriel Miró”, *Actas del I Simposio Internacional “Gabriel Miró”*, Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1999, pp. 135-148.

<sup>7</sup> ALONSO, A. Y LIDA, R. “El concepto lingüístico de impresionismo” en *El impresionismo en el lenguaje*, 3, Universidad de Buenos Aires, 1976, pp. 125 y ss. Se trata del libro que, en el ámbito hispano, aborda con mayor profundidad este movimiento en literatura.

<sup>8</sup> Vid., sobre el movimiento expresionista, E. Richter, “Impresionismo, expresionismo y gramática”, *El impresionismo en el lenguaje*, cit., pp. 78-95 y U. Weisstein, “L’expressionisme”, en el libro de J. Weisgerber *Les avant-gardes littéraires au XX e. siècle*, vol. I, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1984, pp. 217-262. Se señala aquí que “les déformations linguistiques (...) servent à provoquer l’émotion” y “des scènes bizarres (...) font surgir la réalité comme dans un miroir convexe” (Id., p. 241), una técnica que, inventada por Goya, Valle-Inclán reconocía –aunque él hablara de “espejo cóncavo”– en la composición del esperpento.

<sup>9</sup> AZAÑA, M. “Viaje de Hipólito” en *Obras Completas*, México, Oasis, 1966-68, vol. I, p. 802. A partir de ahora se citarán los textos de Azaña por esta edición, a la que aludiremos sólo con las siglas OC, con indicación de volumen y página.

<sup>10</sup> LOTT, R. E. (art. cit., pp. 29-30), basándose en A. Alonso y R. Lida, afirma que “el impresionismo se ocupaba de las sensaciones que a uno le llegaban de afuera para adentro y el expresionismo sólo de lo que proyectaba uno sobre el mundo, transformándolo y hasta deformándolo”. Por su parte, E. Richter dedica un apartado al Impresionismo (art. cit., pp. 49-77) y otro, por separado, al Expresionismo (pp. 78-95).

<sup>11</sup> RICHTER, E.: art. cit., p. 95.

<sup>12</sup> Id., pp. 52-77.

<sup>13</sup> Id., p. 71.

<sup>14</sup> La imagen del barco encallado como final de la vida, que deja traslucir la formación libresca de Azaña —el autor no desaparece del todo en la contrucción de un paisaje desde la óptica del personaje (R. Senabre, “El paisaje psicológico en Gabriel Miró”, cit., p. 143 —es utilizada por Gracián (“va a orza el carcomido baxel [...] hasta dar al través [...] en el abismo de un sepulcro, quedando encallado en perpetuo olvido”) en *El Criticón* (segunda parte, crisis I) a partir de la clásica metáfora de la vida como río que él desarrolla en una perfecta alegoría (Vid. el comentario que de este texto realiza R. Senabre, “Análisis de la coherencia en un texto de Gracián” en *Capítulo de Historia de la lengua literaria*, cit., pp. 103-122.

<sup>15</sup> R. Senabre ha llamado la atención (“El paisaje psicológico...”, cit., pp. 143-4) sobre las descripciones paisajísticas que están fuera de la contemplación de un personaje y pertenecen al espacio del narrador omnisciente.

<sup>16</sup> Vid. asimismo mi análisis de otro fragmento de esta obra en A. Narbona (ed.), *Textos hispánicos comentados*, Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 1984, pp. 183-192.

<sup>17</sup> Hay que recordar que, en sus escritos juveniles, Azaña se muestra influido por el Romanticismo literario, una de cuyas muestras es “Un sueño” (O C, I, 5-6), aparecido en la revista *Brisas del Henares* en 1897.

<sup>18</sup> Vid. el comentario de otro texto donde se describe un ataque de la aviación en “Teoría de la Literatura y Antropología Social: un espacio de confluencia”, M. de la Fuente y M<sup>a</sup> A. Hermosilla (eds.) *Etnoliteratura: Una Antropología de ¿lo imaginario?*, Universidad de Córdoba, 1997, pp.190-192.



**Tres,**

**después de Babel**

(un lugar para la traducción y para la tra-dicción)



## **La Elegy Written in a Country Churchyard de Thomas Gray: traducción castellana**

M. A. García Peinado y M. Vella Ramírez  
Universidad de Córdoba (España)

Ningún problema tan consustancial con las letras y con su modesto misterio como el que propone una traducción.

Jorge Luis Borges, *Las versiones homéricas*

84 85

### **Introducción**

La tarea de traducir, actualmente tan en boga, se revela enormemente difícil para cualquiera que lo intente; el traductor sabe por propia experiencia que aunque como técnico de la traducción debe tener un conocimiento exacto de todas las equivalencias “corrientes” o “normales”, ello no le será suficiente para pasar adecuadamente un texto de una lengua a otra. Y es que, como ya afirmaba nuestro buen amigo el lingüista Eugenio Coseriu:

El error básico radica en el hecho de situar la operación traductora en el plano de las lenguas y considerar que traducir no es sino transponer las significaciones de una lengua en significaciones de otra lengua. Porque, en realidad, *las lenguas no se traducen*: no son el *objeto*, sino que, con su estructura material y semántica, son el instrumento o medio de la traducción. El verdadero *objeto* de la traducción son los “discursos” o “textos”. Se traduce, por cierto, *por medio* de las lenguas, pero se traducen siempre *discursos* (o *textos*); y lo que se traslada son los “contenidos textuales”, no los “contenidos de lengua”.<sup>1</sup>

Desde hace ya bastante tiempo, la traducción parece destinada a ilustrar la discusión estética; no obstante, pensamos que hay que llegar a la teoría desde la práctica y, a ese respecto, el modo más fácil para aprender a traducir bien es “dejarse guiar por buenos maestros”.<sup>2</sup> Trabajo difícil sin embargo de llevar a la práctica y más aún en el caso de la traducción poética, que se convierte con frecuencia en un delicado y largo proceso que obliga a estudiar durante un tiempo (que en ocasiones se convierte en estático al estancarse el traductor en un poema o un verso difícil de resolver) significados dudosos, oscuridades, juegos verbales, diferencias de estilo, contrastes, etc.; pero, ¿qué goce mental tan intenso produce el resolver un enigma, encontrar el término exacto, dar con la palabra buscada! o cuando el traductor cree haber encontrado el “equivalente emocional del pensamiento” del que habla Eliot y que lleva a que una buena traducción posibilite el que un poema no pierda sus valores poéticos al ser traducido a otra lengua, a pesar de que se pierdan los valores propios de la lengua original. Como alguna vez ha afirmado un excelente crítico y traductor de poesía:

Re/producir significa en concreto lo que etimológicamente señala el término: producir *de nuevo*. Si escribir es producir un espacio (simbólico) a través del discurso, traducir consiste en una tarea similar: re/construir, en su sentido más amplio, un objeto poético desde su propia e inherente individualidad en un sistema diferente. Uno de los componentes de esta individualidad, pero no el único, es el uso de una lengua distinta de aquélla a la cual el texto está siendo traducido. Por ello, traducir exige mucho más que verter mecánicamente de un recipiente en otro: implica reescribir el objeto, que es sólo uno de los elementos del universo de sentido que le da consistencia, para contextualizarlo en un espacio cultural distinto. Traducir no produce un espacio similar sino un nuevo espacio discursivo y textual, cuyas relaciones con lo que definimos como *original*, por mucho que lo acerquen, no llegan a confundirlo con él. Un texto es una totalidad dialógica que excede los límites estrictamente lingüísticos e impone al traductor la necesidad de traducirlo como tal totalidad. Por eso, la lectura de un texto *traducido* no debería ser entendida como una ilustración o una explicación, sino como la realización de las posibilidades significativas del texto *original*. Es un nuevo punto de partida, no de llegada.<sup>3</sup>

Nada que objetar a esta acertada disección del proceso de traducción, sí acaso añadir que una buena traducción castellana debe “sonar” en castellano como poema intentando, al tiempo, ser fiel al original; digamos, para terminar esta breve introducción al proceso traductorio de un modo poético, que no se traduce el sonido de las sílabas, sino que se traduce su vibración en el alma que es lo que importa. Lo demás, fácilmente lo adivinará quienquiera que tenga sentido poético.

### **Thomas Gray (1716-1771)**

El autor de la *Elegy Written in a Country Churchyard*, publicada en 1751, ha venido siendo inscrito en dos corrientes o estéticas literarias, consecuencia una de la otra; nos referimos en primer lugar a la denominada “Poetry of Sensibility” por los estudiosos de ese período de la literatura inglesa, y que en realidad no es más que una ruptura con la etapa neoclásica precedente tendente a la disciplina y la norma, en la cual el poeta está llamado a ser un artesano que debe construir bellas composiciones estéticas, inspiradas generalmente en los clásicos. Se puede afirmar que junto a William Collins (1721-1759), Gray representa la transición entre el mundo neoclásico citado y la posterior etapa romántica; nuestro poeta combina en sus obras la perfección formal y temática de la etapa anterior con la inspiración y temperamento románticos. Preciso es decir, aunque no es nada novedoso, que repetidamente se ha hablado de que existía ya un “romanticismo” en el siglo XVIII; lo podemos hallar en Inglaterra en las poesías del falso Ossian y en el retorno a la Edad Media, en Francia, en la prosa de Jean-Jacques Rousseau (*La Nouvelle Héloïse*), en la búsqueda de felicidad imposible del “abbé” Prévost, en el género “troubadour” otra vez de moda y en la búsqueda del Edén inaccesible de Bernardin de Saint-Pierre. Algunos poetas ingleses basán-

dose en todas estas características ponen de moda una poesía atribulada, como reacción posiblemente a la vacuidad de la poesía de su época. Este sentimiento “melancólico” aparece fundamentalmente en la elegía, apta para expresar todas las tonalidades de la melancolía naciente, que por su matiz de desencanto, a menudo lúgubre, reúne todos los ingredientes para alejar al lector de la normativa clásica y proporcionarle la idea de un nuevo sentimiento.

El representante más cualificado de esta “Poetry of Sensibility” es, sin ningún género de dudas, Thomas Gray que participa también de la estética denominada “Graveyard School” que incluye asimismo, con trabajos publicados anteriormente a su *Elegy*, a Edward Young y sus *Night Thoughts* (1741), Robert Blair y *The Grave* (1743), y James Hervey y su obra en prosa poética *Meditations Among the Tombs* (1748). La “Graveyard School” expandió su influencia prácticamente a toda Europa,<sup>4</sup> recibiendo nombres muy similares: “poesía de las tumbas”, “poseía de los cementerios”, “poesía sepulcral”, gozando de un gran éxito como demuestran *Gräbertrachtungen* (1763) del alemán Nürnberger, las *Noches lúgubres* (1792) del español Cadalso, *Tombeaux* (1794) del francés Augustin-François Creuzé de Lesser, *Dei Sepolcri* (1807) del italiano Foscolo y *Sepultures* (1813) del primer gran poeta romántico francés Lamartine.

86 87

La *Elegy Written in a Country-Churchyard* (1751) de Thomas Gray es a la vez una fresca evocación de la vida de un pueblecito<sup>5</sup> y una meditación profunda sobre la fragilidad de la vida; por influencia de este pequeño poema de 128 versos el encanto directo de la vida campesina va a infiltrarse en la literatura. Podemos afirmar que setenta años antes de las *Méditations* (1820) de Lamartine, obra que tradicionalmente se ha considerado como el inicio del Romanticismo en Francia, la *Elegy* de Gray en una obra ya muy lamartiniana.

### Traducciones de la obra

La brevedad del poema (128 versos) ha animado a los traductores a reproducirlo en distintas lenguas; antes de 1830 el poema había sido traducido ya en noventa y dos ocasiones. Destacables son entre las primeras, la traducción al alemán de Gotter en 1771 y, por su rareza, la realizada en París a principios del siglo XIX (1802), que incluía el texto de Gray con traducciones interlineales al francés, al alemán, al sueco, al danés, al portugués y al hebreo.

Por lo que respecta a las traducciones al castellano, citemos la del poeta argentino José Antonio Miralla (1789-1825), llevada a cabo en endecasílabos rimados y que lleva por título *Elegía en el cementerio de una aldea*; de 1860 es la versión de H. L. de Vedia, *Elegía escrita en un cementerio campestre*, realizada en verso y publicada en Liverpool (Imprenta de Rockliff hermanos); mucho más conocida es la traducción de don Miguel de Unamuno, que también la contrastó en su *Elegía en un cementerio castellano*, poema de sesenta versos escrito en 1913; por último, entre las más recientes, ha sido muy difundida la versión de Angel Rupérez.<sup>6</sup>

## ***Elegy written in a country churchyard: versión al castellano***

### **Elegy written in a country churchyard**

1 The curfew tolls the knell of parting day,  
2 The lowing herd wind slowly o'er the lea,  
3 The plowman homeward plods his weary way,  
4 And leaves the world to darkness and to me.

5 Now fades the glimm'ring landscape on the sight,  
6 And all the air a solemn stillness holds,  
7 Save where the beetle wheels his droning flight,  
8 And drowsy tinklings lull the distant folds;

9 Save that from yonder ivy-mantled tow'r  
10 The moping owl does to the moon complain  
11 Of such, as wand'ring near her secret bow'r,  
12 Molest her ancient solitary reign.

13 Beneath those rugged elms, that yew-tree's shade,  
14 Where heaves the turf in many a mould'ring heap,  
15 Each in his narrow cell forever laid,  
16 The rude forefathers of the hamlet sleep.

17 The breezy call of incense-breathing Morn,  
18 The swallow twitt'ring from the straw-built shed,  
19 The cock's shrill clarion, or the echoing horn,  
20 No more shall rouse them from their lowly bed.

21 For them no more the blazing hearth shall burn,  
22 Or busy housewife ply her evening care:  
23 No children run to lisp their sire's return,  
24 Or climb his knees the envied kiss to share.

25 Oft did the harvest to their sickle yield,  
26 Their furrow oft the stubborn glebe has broke;  
27 How jocund did they drive their team afield!  
28 How bow'd the woods beneath their sturdy stroke!

29 Let not Ambition mock their useful toil,  
30 Their homely joys, and destiny obscure;  
31 Nor Grandeur hear with a disdainful smile  
32 The short and simple annals of the poor.

33 The boast of heraldry, the pomp of pow'r,  
34 And all that beauty, all that wealth e'er gave,  
35 Awaits alike th' inevitable hour.  
36 The paths of glory lead but to the grave.

37 Nor you, ye proud, impute to these the fault,

### **Elegía escrita en un cementerio de aldea**

El toque de campana dobla al caer la tarde,  
y el balar del rebaño cruza tranquilo el prado;  
vuelve a casa el labriego con su paso cansado,  
dejándonos el mundo a la noche y a mí.

el desvaído paisaje va perdiendo colores  
y en todo el aire flota una solemne calma,  
que sólo rompe el ruido del moscardón volando  
y el cencerreo monótono de lejanos rebaños;

de la torre a lo lejos recubierta de hiedra  
la afligida lechuga a la luna se queja  
de los que merodean por sus íntimas ramas,  
perturbando su antiguo y desierto dominio.

Bajo estos toscos olmos, a la sombra del tejo,  
donde la hierba crece en sinuosos montones,  
yaciendo para siempre, en sus angostas celdas,  
los sencillos ancestros de la aldea reposan.

Ni el alegre reclamo del alba perfumada,  
el vencejo gorjeando sobre los cobertizos,  
el gallo cantarín o el eco de las cuernas  
podrán ya levantarlos de sus humildes lechos.

Para ellos nunca más calentará ya el fuego,  
ni la ajetreada esposa le ofrecerá sus mimos:  
no habrá niños que corran gangueando a su regreso  
trepando a sus rodillas para el deseado beso.

Con frecuencia a su hoz se rendían las cosechas  
y su surco ya ha roto la endurecida tierra.  
¡Cuán felices guiaban sus yuntas por el campo!  
¡Cómo ante su firme hacha se rendían los bosques!

Que la Ambición respete su provechoso esfuerzo,  
sus gozos hogareños y su destino oscuro;  
que la Grandeza escuche sin risa desdeñosa  
las sencillas y simples historias de los pobres.

La gloria de la heráldica, la pompa del poder,  
y todo lo que aportan la riqueza y belleza  
aguardan por igual la inevitable hora:  
los senderos de gloria conducen a la tumba.

Y vosotros, altivos, no los culpéis del hecho

38 If Mem'ry o'er their tomb no trophies raise,  
39 Where thro' the long-drawn aisle and fretted vault  
40 The pealing anthem swells the note of praise.

41 Can storied urn or animated bust  
42 Back to its mansion call the fleeting breath?  
43 Can Honour's voice provoke the silent dust,  
44 Or Flatt'ry soothe the dull cold ear of Death?

45 Perhaps in this neglected spot is laid  
46 Some heart once pregnant with celestial fire;  
47 Hands, that the rod of empire might have sway'd,  
48 Or wak'd to ecstasy the living lyre.

49 But Knowledge to their eyes her ample page  
50 Rich with the spoils of time did ne'er unroll;  
51 Chill Penury repress'd their noble rage,  
52 And froze the genial current of the soul.

53 Full many a gem of purest ray serene,  
54 The dark unfathom'd caves of ocean bear:  
55 Full many a flow'r is born to blush unseen,  
56 And waste its sweetness on the desert air.

57 Some village-Hampden, that with dauntless breast  
58 The little tyrant of his fields withstood;  
59 Some mute inglorious Milton here may rest,  
60 Some Cromwell guiltless of his country's blood.

61 Th' applause of list'ning senates to command,  
62 The threats of pain and ruin to despise,  
63 To scatter plenty o'er a smiling land,  
64 And read their hist'ry in a nations eye's,

65 Their lot forbade: nor circumscrib'd alone  
66 Their growing virtues, but their crimes confin'd;  
67 Forbade to wade through slaughter to a throne,  
68 And shut the gates of mercy on mankind,

69 The struggling pangs of conscious truth to hide,  
70 To quench the blushes of ingenious shame,  
71 Or heap the shrine of luxury and Pride  
72 With incense kindled at the Muse's flame.

73 Far from the madding crowd's ignoble strife,  
74 Their sober wishes never learn'd to stray;  
75 Along the cool sequester'd vale of life  
76 They kept the noiseless tenor of their way.

77 Yet ev'n these bones from insult to protect,  
78 Some frail memorial still erected nigh,

de que en sus tumbas no haya trofeos a la Memoria<sup>7</sup>,  
mientras que en los pasillos largos, de rancias cri-  
ptas, el sonoro motete aumenta la alabanza.

¿Pueden urnas grabadas o bustos animados  
hacer volver a casa el efímero hábito?  
¿Puede la voz altruista retar al mudo polvo  
o ablandar los halagos a la fría y sorda muerte?

En este sitio ausente, quizá puede que duerma  
algún alma insuflada de fuego celestial  
o unas manos que asieran el cetro del imperio,  
o que a la eterna lira al éxtasis llamaran.

Pero el Conocimiento a sus ojos jamás  
desplegó su amplia página con el saber del tiempo;  
la gélida Penuria reprimió su noble ira,  
helando en esas almas su torrente genial.

Muchas piedras preciosas del más puro color  
soportan sombrías cuevas del insondable océano:  
muchas flores se abren sin que nadie las vea  
y malgastan su aroma en el aire desierto.

Algún Hampden<sup>8</sup> aldeano, que con corazón bravo  
soportó al tiranuelo que mandaba en sus campos;  
algún callado Milton o algún Cromwell sin culpa  
de la sangre en su tierra, puede que aquí descansen.

Ordenar el aplauso del paciente senado,  
despreciar la miseria y el reto del dolor,  
distribuir la abundancia sobre risueñas tierras  
y contar sus historias a ojos de la nación

prohibiósele la suerte: no sólo limitando  
sus crecientes virtudes sino también sus crímenes;  
prohibióles alcanzar con masacres el trono  
y cerrarles las puertas de la piedad a los hombres,

ocultar las punzadas de la verdad consciente,  
sofocar los rubores de la ingenua vergüenza  
o colmar los altares del Orgullo y Lujuria  
con incienso prendido en llamas de la Musa.

Lejos de las refriegas de las turbas febriles  
sus sensatos deseos nunca fueron erróneos;  
junto al frío y recluido páramo de la vida  
transcurrió silencioso el curso de su viaje.

Y así, por proteger estos huesos de ultrajes  
muy cerca se erigieron frágiles monumentos

79 With uncouth rhymes and shapeless sculpture deck'd,	adornados con toscas esculturas y versos,
80 Implores the passing tribute of a sigh.	implorando al transeúnte la ofrenda de un suspiro.
81 Their name, their years, spelt by th' unletter'd muse,	Sus nombres y sus años la inculca musa enuncia,
82 The place of fame and elegy supply:	la causa de su fama y la razón del poema:
83 And many a holy text around she strews,	y siembra junto a ellos muchos textos sagrados
84 That teach the rustic moralist to die.	que enseñan a morir al moralista aldeano.
85 For who to dumb Forgetfulness a prey, 86 This pleasing anxious being e'er resign'd, 87 Left the warm precincts of the cheerful day, 88 Nor cast one longing, ling'ring look behind?	¿Quién sintiéndose presa del estúpido olvido renunció a una existencia ávida y agradable dejando atrás lo cálido de los días felices, sin mirar hacia atrás con tenaz añoranza?
89 On some fond breast the parting soul relies, 90 Some pious drops the closing eye requires; 91 Ev'n from the tomb the voice of Nature cries, 92 Ev'n in our ashes live their wonted fires.	El alma que se marcha confía en un cuerpo amado, los ojos que se cierran requieren llanto amigo; desde la tumba incluso la Natura nos llama y hasta en nuestras cenizas sus anhelos habitan.
93 For thee, who mindful of th' unhonour'd Dead 94 Dost in these lines their artless tale relate; 95 If chance, by lonely contemplation led, 96 Some kindred spirit shall inquire thy fate,	A ti, que te preocupas por los muertos anónimos estas líneas te narran sus sencillas historias; si alguna vez guiada por su retraída vida se acercara algún alma a conocer tu sino,
97 Haply some hoary-headed swain may say, 98 "Of't have we seen him at the peep of dawn 99 Brushing with hasty steps the dews away 100 Too meet the sun upon the upland lawn.	podría un zagal granado decir alegremente: "Con frecuencia lo vimos al despuntar el alba con paso presuroso evitando el rocío para el sol descubrir en los prados del valle.
101 "There at the foot of yonder nodding beech 102 That wreathes its old fantastic roots so high, 103 His listless length at noontide would stretch, 104 And pore upon the brook that babbles by.	Allí, al pie de aquella combada y lejana haya que ascendiendo retuerce sus míticas raíces, su longitud indolente al mediodía alargaba <sup>9</sup> y en sonoros arroyos fijaba la mirada.
105 "Hard by yon wood, now smiling as in scorn, 106 Muttr'ring his wayward fancies he would rove, 107 Now drooping, woeful wan, like one forlorn, 108 Or craz'd with care, or cross'd in hopeless love.	Junto a aquel bosque estaba sonriendo desdeñoso, vagaba murmurando veleidosas quimeras, cabizbajo, afligido, cual niño abandonado, de preocupación loco o por amor herido.
109 "One morn I miss'd him on the custom'd hill, 110 Along the heath and near his fav'rite tree; 111 Another came; nor yet beside the rill, 112 Nor up the lawn, nor at the wood was he;	Un día noté su ausencia por la colina amiga, al lado de los brezos, junto a su árbol querido; y transcurrió otro día: mas ya no lo encontraron ni al lado del arroyo, en el bosque o el prado;
113 "The next with dirges due in sad array 114 Slow thro' the church-way path we saw him borne. 115 Approach and read (for thou canst read) the lay, 116 Grav'd on the stone beneath yon aged thorn."	Al siguiente, con cánticos y vestidos de luto, lentamente a la iglesia vimos que lo llevaban. Acércate (tú puedes) y lee esta inscripción grabada aquí en la lápida bajo el vetusto espino".

*The Epitaph*

117 Here rests his head upon the lap of Earth  
118 A youth to Fortune and to Fame unknown.  
119 Fair Science frown'd not on his humble birth,  
120 And Melancholy mark'd him for her own.

121 Large was his bounty, and his soul sincere,  
122 Heav'n did a recompense as largely send:  
123 He gave to Mis'ry all he had, a tear,  
124 He gain'd from Heav'n ('twas all he wish'd)  
a friend.

125 No farther seek his merits to disclose,  
126 Or draw his frailties from their dread abode,  
127 (There they alike in trembling hope repose)  
128 The bosom of his Father and his God.

*Epitafio*

Aquí yacen los restos, en la tierra materna,  
de un joven ignorado por la Fama y Fortuna;  
bien aceptó la Ciencia su humilde nacimiento,  
Melancolía marcólo como si fuera suyo.

Tan grande fue su entrega como su alma sincera,  
por eso envíole el Cielo una gran recompensa:  
su fortuna (una lágrima) se la dio a la Miseria,  
un amigo (su anhelo) arrebatólo al cielo.

Para poder contarlos no examines sus méritos  
ni saques sus flaquezas de su feroz morada:  
allí también reposan con trémula esperanza  
el seno de su Padre y el seno de su Dios.

<sup>1</sup> COSERIU, E. (1997): "Alcances y límites de la traducción" en *Lexis*, Vol. XXI, n° 2, pp. 167-168.

<sup>2</sup> Opinión sustentada constantemente por uno de los mejores traductores españoles, Valentín García Yebra, autor de los dos volúmenes de *Teoría y práctica de la traducción*, que fue premiado por la Real Academia Española en 1982.

<sup>3</sup> TALENS, J.: "El poeta como traductor" en *ABC Cultural*, 1 de octubre de 1998, p. 16.

<sup>4</sup> Todavía es ilustrativo sobre este punto concreto el trabajo de Paul Van Tieghem: "La Poésie de la Nuit et des Tombeaux en Europe au XVIIIe siècle", en *Le Prérromantisme*, tomo II, París, 1930.

<sup>5</sup> Se piensa que Gray se inspiró en el cementerio de la iglesia de St Giles, en Stoke Poges, lugar donde se encuentra la tumba del poeta.

<sup>6</sup> RUPÉREZ, A. (2000): *Antología de la poesía inglesa*, Madrid, Austral.

<sup>7</sup> En este verso hemos optado por una versión que "clarifique" el sentido y la intención del poeta: éste, quiere distinguir de un modo muy preciso la diferencia que hay entre las tumbas de los ricos y las de los pobres, y cómo estos últimos no tienen evocación alguna de un "pasado" o "recuerdo" ("Memory").

<sup>8</sup> Hampden pertenecía a una familia acomodada de Buckinghamshire con larga tradición al servicio de la Corona. Sin embargo, su tremenda oposición al gobierno arbitrario de Carlos I consiguió que el Parlamento se volviera a restablecer en 1640, tras un período de inactividad de 11 años. Esta acción hizo que haya pasado a la historia con el sobrenombre de "El Patriota".

Digamos, asimismo, que los tres personajes mencionados en esta estrofa sustituyeron a los originarios latinos: En *Stanzas wrote in a Country Churchyard*, considerada la primera redacción de la *Elegy*, esta comparación se establece con Cato, Tulo y César; pero en la versión definitiva las

referencias romanas fueron sustituidas por referencias inglesas (Hampden, Milton y Cromwell), seleccionando tres personajes que surgieron de pequeños pueblos y pasaron a formar parte del panorama nacional.

<sup>9</sup> La mayoría de los traductores de Gray no parecen haber interpretado correctamente este verso, pues es evidente que el autor se refiere al momento del mediodía en el cual la posición del sol vuelve más alargada la sombra del haya; digamos a este respecto que ya el propio Gray, en una carta a su amigo Walpole, que a continuación transcribimos, hizo referencia a las hayas cercanas a su casa:

“I have at the distance of half-a-mile, through a green lane, a forest (the vulgar call it a common) all my own, at least as good as so, for I spy no human thing in it but myself. It is a little chaos of mountains and precipices; mountains, it is true, that do not ascend much above the clouds, nor are the declivities quite so amazing as Dover cliff; but just such hills as people who love their necks as well as I do may venture to climb, and craggs that give the eye as much pleasure as if they were dangerous: Both vale and hill are covered with most venerable beeches, and other very reverend vegetables, that, like most other ancient people, are always dreaming out their old stories to the wind...”

## Stanley Cavell: Reivindicaciones de la razón en múltiples tonos

Diego Ribes

Universidad de Valencia (España)

El presente escrito pretende ser una presentación del libro del filósofo norteamericano Stanley Cavell *The Claim of Reason* con ocasión de la aparición de la versión española como *Reivindicaciones de la Razón*. Dada la gran extensión del libro, la variedad de las materias que contiene y la complejidad con que éstas son tratadas, me ha parecido conveniente servirme de una especie de hilo conductor, o enfoque, para no perderme (demasiado al menos) en mi exposición. Voy a poner el énfasis en las páginas que siguen sobre algo que podría llamarse (quizás de modo demasiado pretencioso para lo que yo pueda decir) la reconcepción de la filosofía que a mi parecer emerge, o resulta, de esta obra, sin duda la más importante de nuestro autor que, a su vez, es una de las voces más independientes y originales del panorama filosófico contemporáneo; y en particular, para acotar aún más mi presentación y disminuir en algo la mencionada pretenciosidad, voy a centrarme en un aspecto general de la filosofía de Cavell –que a mí me impresiona– como uno de los más interesantes y novedosos, y el más difícil de aceptar o seguir, de su posición: Me refiero a su intento de hacer filosofía fuera de las disciplinas académicamente establecidas. Quizá convenga recordar, para mis propósitos aquí, que en *Reivindicaciones de la razón* confluyen, por una parte, sus escritos anteriores: libros como *Must We Mean What We Say?* (que contiene una defensa de los procedimientos de los fundadores de la llamada filosofía del lenguaje ordinario, Austin y Wittgenstein), o libros como *The World Viewed* (una obra sobre cine); y que, por otra parte, arrancan (de *Reivindicaciones de la Razón*) los desarrollos posteriores, a veces, según palabras del propio autor, por descompresión de lo que en este libro se encuentra demasiado apretado; otros han llamado a estos desarrollos la continuación de *Reivindicaciones de la razón*: libros como *Conditions Handsome and Unhandsome* (que contiene su formulación del “perfeccionismo emersoniano”, pero que incluye también un pulso con Kripke a propósito del llamado argumento del lenguaje privado de Wittgenstein), o libros como el ya traducido al castellano *Un tono de filosofía* (que contiene una tercera parte dedicada al estudio de

la ópera, desde su posición filosófica). Creo que con lo dicho podríamos tener cierta base para empezar a leer el siguiente texto de Cavell:

Semejante obra [la suya, reseñada por mí brevemente, pero con intención, al final del párrafo anterior] impugna necesariamente las fronteras disciplinares, comportándose a veces como si no existieran, a veces pidiendo una atención indivisa a las mismas. Esto ha ayudado, creo, a detener un tanto la resonancia que yo esperaba que encontrara la obra. Pero los vientos del cambio cambian, y ahora, afortunadamente, me preguntan con mucha menos frecuencia en términos de asombro por qué un filósofo se interesa por el cine. Para mí, esa ha sido una pregunta particularmente enigmática porque según mi forma de pensar la creación del cine acontece como si estuviera destinado a la filosofía: destinado a reorientar todo lo que la filosofía ha dicho sobre la realidad y su representación, sobre el arte y la imitación, sobre la excelencia y la convencionalidad, sobre el juicio y el placer, sobre el escepticismo y la trascendencia, sobre el lenguaje y la expresión. (*Contesting Tears.- the Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*, Prefacio, pp. xii)<sup>1</sup>

Si al interés por el cine de un filósofo como Cavell, expresado en este texto, añadimos su interés por la literatura, y añadimos su interés por la música (dejo a otros lectores de su obra que sumen otros añadidos), podríamos pensar que el hilo conductor o enfoque al que me refería al principio, y que declaraba destinado a presidir estas líneas, ha alcanzado un poco más de especificación.

Debido a que muchos comentarios y estudios del libro de Cavell se centran exclusivamente en alguna de sus cuatro partes (indicadas en el subtítulo del libro como: “Wittgenstein, Escepticismo, Moralidad, y Tragedia”), quizá sea conveniente decir primero algo, a modo de una somera reseña, sobre cada una de las partes por separado. Pero consciente del peligro que esta presentación por partes podría suponer para la comprensión cabal de nuestro texto (peligro en el que me ha parecido ver sucumbir a más de uno de sus estudiosos), terminaré dicha presentación con una coda que advierta del peligro e intente dar alguna indicación para prevenirlo.

En la primera parte se expone su interpretación de la filosofía del segundo Wittgenstein que hace tabla rasa de las exégesis proporcionadas por la a veces llamada “interpretación oficial u ortodoxa de Oxford”. El rasgo más importante de su interpretación estriba, por una parte, en que no considera las *Investigaciones filosóficas* de Wittgenstein como una refutación teórico-epistemológica del escepticismo (a diferencia de la interpretación oficial). En breve, su interpretación se basa en la noción Wittgensteiniana de “criterio” como algo que no aporta certeza, y por tanto los criterios de Wittgenstein no pueden hacerse servir para refutar el escepticismo. Se basa, del mismo modo, en la noción wittgensteiniana de “gramática” como algo que produce un tipo de necesidad que no es ni lógica ni física (llámese necesidad gramatical, lingüística). Si el lenguaje no posee necesidad lógica ni física, entonces es que es convencional (pero no de una convencionalidad que pueda ser establecida o derogada por el consenso de un grupo de humanos reunidos en asamblea, o por decreto ley de algún tirano de turno). Es el rasgo que algunos consideran como el más original del libro, y es el rasgo que ha contado con mayor aceptación (Kripke, unos pocos años más tarde, es uno de los primeros, hasta donde yo

sé, que ha aceptado esta posición aplicada al famoso argumento del lenguaje privado, aunque en otros puntos sigue siendo muy diferente de la lectura que hace Cavell). Por otra parte, un segundo rasgo de la interpretación de Cavell es que no considera, apoyándose en esta noción de convencionalidad, el carácter convencional (o, para el caso, figurativo) del lenguaje como un impedimento para que éste cuente, diga, mundo (el tema de la “realidad”, ese término maldito para el filósofo), en oposición a los constructivismos y relativismos absolutos de cuño reciente (como, quizás, el de Goodman) y en oposición a las posiciones contemporáneas que siguen siendo escépticas, o conservando un escepticismo a la antigua usanza, escepticismo moderno, (como, quizás, Derrida y la Deconstrucción). En cualquier caso, pienso que esta parte de su libro (la interpretación de la segunda filosofía de Wittgenstein, junto con algo de la filosofía de Austin) constituye la base, al menos la base, de toda su posición filosófica. Vuelvo más adelante sobre este punto.

La segunda parte del libro nos ofrece una revisión de la epistemología tradicional centrada en el tema del escepticismo, junto con una revisión de las críticas de los filósofos del lenguaje ordinario a esa epistemología. Combina en un mismo planteamiento de la duda escéptica (a la que considera, en principio, perfectamente legítima y razonable, en oposición a las mencionadas críticas) las posiciones de Austin y Descartes, estableciendo así una primera base sólida para ulteriores desarrollos de su filosofía como una obra que opera en la brecha, o abismo, abierta entre las tradiciones de la filosofía angloamericana y continental (tematización de afinidades entre Nietzsche-Emerson, Wittgenstein-Heidegger, entre otras). La idea más interesante, y sorprendente, para mí, en este punto consiste en la sugerencia de que la filosofía más genuinamente característica de “América” no es, o no es sólo, o no es principalmente, el Pragmatismo, sino el pensamiento de Emerson y Thoreau (el llamado “trascendentalismo americano”), fundadores para él de la filosofía americana, y que posteriormente estudiará (ver su libro *En busca de lo ordinario*) leyéndolos en conjunción con muchas de las ideas de Wittgenstein: lo bajo y lo cercano de los primeros en conjunción con la adoración por lo obvio y ordinario del segundo. El estudioso, no precisamente simpatizante, más agudo de esta segunda parte, de la reconcepción del escepticismo por parte de Cavell (de nuevo, hasta donde yo sé) es B. Stroud.

No puedo dejar de mencionar aquí el tema de la metáfora, aunque sólo sea con una brevedad que, dada su importancia, se me antoja como miserable. Se ha hecho la observación crítica de que la metafóricidad del lenguaje es algo a lo que Cavell (en *Reivindicaciones de la razón*) presta poca atención o que le da poca importancia, contrastando este aspecto de su posición con Derrida y los deconstruccionistas para quienes todo el lenguaje es metafórico. Diré en primer lugar que Cavell estudia este aspecto del lenguaje en el capítulo VII de la segunda parte de su libro titulada “Excursus sobre la visión wittgensteiniana del lenguaje” (bajo el epígrafe “proyectar una palabra”, pp. 256ss). Además, la metáfora es objeto de estudio, también al filo de su idea de la proyección de una palabra en distintos contextos, en su escrito “Aesthetic Problems of Modern Philosophy” (publicado como capítulo III en su libro de ensayos *Must we mean what we say?*); y vuelve sobre el tema en el Apéndice C (“Lo escéptico y lo metafórico”) al cap. 5 de su *En busca de lo ordinario*. En breve, la noción de “proyección” de una palabra supone que nosotros aprendemos una palabra en ciertos contextos naturales y que luego la proyectamos en otros contextos que son, o llegan a ser, también naturales. Tales proyecciones están regidas por la aplicación de los criterios. Hay un tipo de proyección que no viene regida por tales criterios y esta es la proyección (llamada entonces “transferencia”) metafórica; por este motivo, por la ausencia de criterios en este último caso, Cavell

dice que la transferencia metafórica carece de naturalidad, que es en cierto modo, y en este sentido, innatural. Y diré en segundo lugar, y en relación con la idea de la controversia con los deconstruccionistas (y por extensión con todos los otros partidarios de la idea de que todo lenguaje es (¿por igual?) metafórico, lo siguiente. Se ha dicho que la diferencia entre Cavell y Derrida pasa por el hecho de que Cavell da importancia a la voz humana, al habla, mientras que Derrida reivindica la centralidad de la escritura. A mí me parece que esta opinión no hace justicia ni a la recuperación de la voz humana en la obra de Cavell, algo que pretende la recuperación de lo humano como tal que Cavell cree que ha sido soslayado en la filosofía moderna, y que él propone como un medio de la recuperación del escepticismo intrínseco a esa filosofía, ni al concepto de escritura de Derrida, un concepto (¿casi?) metafísico, una especie de artefacto o *deus ex maquina*, a cuyo alrededor Derrida pretende (según declaración propia, en su *De la gramatología*) esbozar toda una teoría (todavía, según él, imposible) que equivale a una concepción filosófica global. Después de todo, Cavell cuenta con una “teoría”, de inspiración emersoniana, de la escritura (ver Capítulo 5 de su ya citado libro *En busca de lo ordinario*), y no veo cómo el concepto de escritura de Derrida menosprecie, mucho menos excluya el habla, sólo excluye esa voz que adquiere (en la fenomenología, en Husserl por ejemplo) el estatus privilegiado de su inmediatez a la conciencia. Pero la filosofía de Cavell tampoco favorece en nada dicha conciencia inmediata, su noción fundamental aquí es la de pensamiento o conocimiento, declarándose poco menos que analfabeto por lo que a esta conciencia se refiere. Entonces la diferencia, por lo demás fecunda, que yo alcanzo a ver entre Derrida y Cavell, o una manera fecunda de empezar a estudiar sus diferencias, pasaría por dilucidar sus distintas concepciones, que acabo de mencionar, de la metaforicidad del lenguaje. Si tomamos, por ejemplo, la instancia de metáfora aducida por Cavell (en *Aesthetics Problems...* Op. cit., pp. 78) la expresión shakesperiana puesta en boca de Romeo “Julietta es el sol”. Si suscribimos la explicación de la metáfora de Cavell como proyección de una palabra desde su contexto natural, o primigenio, o literal, a un contexto donde no tenemos criterios previamente establecidos, en este caso a una persona humana diciendo de ella que es el sol, y la contrastamos con la noción de que todo el lenguaje es metafórico, parece ser que simplemente hemos cambiado el problema, o mejor, hemos puesto el acento del problema en otro lugar, pues ahora parece ser que alguien podría querer preguntar por cuál es la diferencia del uso (de la metáfora) de la palabra sol en “Julietta es el sol” con el uso, que hasta ahora él tenía por literal pero que ahora se le dice que es también metafórico, de la palabra “sol” en “el sol es el astro que ilumina la tierra”. La respuesta que suele darse a esta pregunta del profano es que hay metáforas vivas y muertas, y lo que llamamos lenguaje natural, o literal, es lenguaje que en su origen probablemente sería metáfora viva que ha devenido, con el uso práctico y repetido, metáfora muerta. Además del problema de apelar a los orígenes (míticos) de nuestro tema (orígenes de los que nadie ha sido testigo, pero que no por ello se trataría de una especulación ilegítima), me parece que esta respuesta no resolvería la cuestión como la entiende Cavell. En efecto, a veces se aplica de un modo “práctico y repetido” la palabra “sol” a una persona (por ejemplo una madre a su hijito), y dicho uso podría ser entendido como una metáfora muerta (no creo que ninguna madre pretenda ser lingüísticamente muy creativa en tales casos) pero no como lenguaje literal, o no como ese lenguaje literal cuya procedencia sería igualmente la metáfora en su día viva devenida muerta en casos tales como “el sol es el astro...” etc., etc.). No espero convencer a nadie (que no lo esté ya) con esta explicación (es demasiado resumida y precipitada para este propósito). Pero creo que tiene un interés, o que está al

servicio de un interés, que a mí me parece primordial para entender a Cavell. En efecto, creo que la explicación de Cavell está al servicio de dar cuenta, para decirlo con sus propias palabras, de “la naturalidad del lenguaje natural”, es decir de la capacidad del lenguaje ordinario para contar mundo, para dar o poner nombre a los fenómenos naturales “muy generales”; que cuando aprendemos la palabra “padre” no sólo aprendemos “qué significa la palabra padre sino también qué es un padre”. Su explicación del aspecto metafórico del lenguaje está al servicio, pues, o es congruente con, su intento de superar (que no refutar) el escepticismo de la epistemología moderna. Y es aquí por dónde, como he dicho antes, empezaría a pensar yo las diferencias entre Cavell y Derrida: en la distinta suerte que corre el tema del escepticismo en ambas maneras de pensar. Lo dicho no implica necesariamente que la metáfora (o para el caso, el lenguaje figurativo en general) no cuente o no pueda contar mundo. En último término la metáfora es susceptible, si alguien necesita hacerlo, de paráfrasis literal. Cavell aduce (en el lugar arriba citado) una paráfrasis semejante para la frase “Julietta es el sol” puesta en boca del Romeo de Shakespeare.

96 97

La tercera parte trata sobre Moral. Es la parte seguramente más académica y menos original del libro, e incorpora el núcleo central de una tesis doctoral (*The Claim to Rationality: Knowledge and the Basis of Morality*), que no llegó a publicarse como texto separado. Quizás por ello confiere cierta irregularidad a este libro, y es una dimensión de su pensamiento (la moralidad) que quedará “superada” más bien que “continuada” en su obra, también mencionada ya, *Conditions Handsome and Undhandsome*. No obstante, valgan las siguientes especificaciones. Sea cual fuere el valor intrínseco y de permanencia de esta parte de su libro, contiene, como nos recuerda el autor en el Prólogo, algunas nociones que él considera que siguen siendo válidas todavía hoy, y a mí me parece que se trata de nociones que son primordiales en el resto de su producción filosófica. Se trata de la incorporación de la voz humana, y de la posición que el agente ocupa, en la estimación filosófica de los juicios morales. Además, y para mis propósitos en el presente escrito más importante, en esta parte el autor parece que persigue, y creo que consigue, un objetivo importante: tratar a lo largo de, y en conjunción con, el resto del libro distintas áreas de conocimiento mediante los mismos procedimientos filosóficos, los procedimientos del lenguaje ordinario, escribiendo como si dichas áreas (o dimensiones) del pensamiento humano no se hubiesen separado nunca. Entiendo que el término “claim”, constituye uno de los instrumentos lingüísticos de los que se sirve Cavell para lograr esta unidad de su obra compuesta de materiales aparentemente tan heterogéneos entre sí y pertenecientes a distintas épocas. (Digo algo más adelante sobre la traducción de este término).

La parte cuatro contiene para mí la dimensión más característica, “distintiva”, de la filosofía del autor. Representa también la parte más difícil, e irritante a veces, a veces un tormento, para una mentalidad filosófica “moderna”. Esto se debe en parte a su escritura, que pasa a ser menos académica que la de las otras partes y se hace más “literaria” y aforística. Pero se debe también, creo, y entre muchas más cosas, a que en ella se encuentran “extensiones” y “negaciones” del pensamiento del segundo Wittgenstein: el intento de decir lo que Wittgenstein “no quiso o no podía decir”, dejando de ser así (aproximadamente después de su discusión del argumento del lenguaje privado) una mera interpretación de las *Investigaciones filosóficas*. No obstante, y a mi modo de ver, esta dimensión de su obra es dependiente y continuación de su lectura de las *Investigaciones* propuesta en la primera parte, hasta tal punto que lo expuesto en la parte cuatro resulta ininteligible sin lo expuesto en la primera. (No todos los lectores del libro lo han visto así). Siendo muy breves, podríamos presentar esta parte del siguiente modo. Cavell, habiendo

aceptado el esclarecimiento de Kant de que aquello que entendemos por (un) mundo es obra de la razón, coloca el acento, en realidad, el centro de su filosofía en eso otro que no es la razón: lo otro que son los objetos físicos del mundo (dos primeras partes del libro), y lo otro que son los otros, en tanto que separados de mí. En general, lo otro que es, o puede llegar a ser, “todo lo que no soy yo”, como Dios para el hombre, como Desdémona para Otelo: lo otro como tal, la “otredad” como eje y estrategia fundamental de su filosofía.<sup>2</sup> Si tenemos en cuenta que en ambos casos (lo otro del mundo y lo otro de los otros) se estudia bajo la perspectiva de su tema central del escepticismo, tendríamos también una manera de mostrar la continuidad intrínseca de esta obra. Otro modo de mostrar lo mismo, i. e. dicha continuidad, sería diciendo que en este libro se encuentra una comparación constante entre ambos tipos de escepticismo (el escepticismo respecto al mundo exterior y el escepticismo respecto a los otros, o lo que la filosofía anglosajona llama “las otras mentes”. No conozco ningún otro libro de filosofía que lleve a cabo esta comparación entre ambos tipos de escepticismo (que el autor introduce mediante los términos “simetrías y asimetrías”). Esta parte empieza con una interpretación, otra vez muy original, del famoso argumento del lenguaje privado de Wittgenstein, y termina con un estudio de *Otelo* de Shakespeare, que es simplemente impresionante, al menos desde el punto de vista filosófico, al menos como ejemplificación del escepticismo respecto a los otros, donde el escepticismo se convierte en tragedia. Aquí tiene su origen lo que posteriormente se ha llamado “escepticismo literario”, y también “crítica filosófica del arte”.

Y ahora, la coda prometida. Como he dicho, intento paliar con ella el vicio o peligro que pudiera haber en centrarse en el estudio de una sola parte del libro. El libro constituye, por decirlo así, como una sola trama temática o “argumento”, con un sinnúmero de interrupciones y bifurcaciones. Y me parece del todo importante poder llegar a verlo así, contestándose la siguiente pregunta: ¿Qué significa, hoy, que un libro de filosofía (según queda dicho, un argumento filosófico) empiece con una lectura de las *Investigaciones filosóficas* de Wittgenstein; (llámese filosofía sin más) y termine (concluya su argumento) con una lectura (filosófica) del *Otelo de Shakespeare* (llámese literatura). O, lo que es lo mismo, contestándose la pregunta con que Cavell termina su libro: “¿...puede la filosofía convertirse en literatura y seguir conociéndose a sí misma?”<sup>3</sup>

En este tercer apartado me propongo insistir en algunas de las ideas expuestas en los dos anteriores, principalmente las ideas de la continuidad y cohesión interna de la obra de Cavell, la de la relación de su filosofía con la literatura (o con el arte en general, o con la estética), y la de la importancia del tema del escepticismo en su obra. Para hacerlo voy a incluir de algún modo, como parte de mi exposición, unas “Notas del traductor” (de *Reivindicaciones de la razón*) destinadas en su origen a ser publicadas al principio de dicha traducción, en sustitución de las consabidas notas del traductor a pie de página, a fin de respetar, incluso hasta en su apariencia, el texto del autor que no contiene ninguna de

semejantes notas (llamadas a veces “críticas”, y que normalmente contienen referencias bibliográficas).<sup>4</sup>

Repito algunas de las cosas, pertinentes para lo que yo he de decir, que se han dicho sobre la escritura (y por tanto sobre la filosofía) del autor: Su modo de comunicación es a base de frases *incompletas* (T. Khun); el libro de Stanley Cavell es una obra clásica no sólo por todo lo que dice sino por todo lo que *casi* dice (J. Conant); se trata de un libro difícil de leer y oscuro (varios, el propio autor incluido); a veces da la impresión de que S. Cavell no quiere ser entendido, escribe de forma desmañada, soltando una afirmación tras otra sin ton ni son (varios, R. Rorty respecto a una parte, la central, de esta última opinión.) Una de las tareas, o un aspecto de la tarea, que me propongo llevar a cabo a continuación, haciendo pie en estos testimonios, es describir algunos de los principales obstáculos, o resistencias, que he encontrado en la traducción al castellano de la obra cumbre de Stanley Cavell *Reivindicaciones de la razón*. Si se tiene en cuenta que las dificultades a las que se alude en las líneas anteriores lo son, o lo fueron, cuando se publicó el libro, para compatriotas del autor, gente que habla su misma lengua nativa, espero que no parezca exagerado, ni se vea como una excusa de mis errores de traducción, si digo que las dificultades de su prosa filosófica, a la hora de verterla al castellano, alcanzan a veces el nivel de lo intraducible.

98 99

Empecemos por la palabra “claim” que aparece en el título. El problema de fondo, nada extraño por otra parte, es que no existe una única palabra en castellano que capte el sentido pleno, todo el sentido o sentidos, que Cavell parece darle a este término. Lo extraño empieza a manifestarse cuando ninguna (y he ensayado muchas) te parece medianamente satisfactoria, la palabra elegida deja indefectiblemente fuera un aspecto o sentido que crees igualmente importante; dicho de otro modo, encuentro fuertes reparos a todas las palabras castellanas que yo mismo he podido imaginar, y otros me han sugerido, como candidatas a la traducción de “claim”, una palabra inglesa decididamente “humilde” (si es que puede hablarse de palabras más humildes que otras), a ras de suelo (como algo opuesto a las palabras típicamente “filosóficas” que tienden a ser “categoriales”). En resumen: necesitaría varias palabras para traducir este término. Durante un tiempo quise salvar a toda costa el aspecto o connotación “lingüística” de la palabra: llamada, clamor, (re)clamación, fueron algunos de los vocablos que se me ocurrieron. Al final tuve que abandonar mi empeño y las desestimé todas (no voy a exponer ahora las razones que me llevaron a esta decisión, me gustaría ser breve en estas notas, y ceñirme sólo a los aspectos que, creo, pueden ayudar a la mejor comprensión o seguimiento del texto traducido). Pero, tal vez, resulte ilustrativo decir por qué rechacé una de ellas, la que más llegó a tentarme: “reclamación” posee un sentido demasiado legalista que, aunque literalmente correcto, no tiene mucho que ver con los usos que de “claim”, hace nuestro autor. Fui llevado de este modo a pensar en palabras cuyo importe principal es conceptual o abstracto: aspiración, pretensión, demanda, reivindicación fueron, quizás, las principales; y la elección final recayó en esta última, “reivindicación”. Y así es como quedó el primer título que mantuvo cierta estabilidad durante bastante tiempo: *La reivindicación de la razón* (que aparece en alguno de mis escritos anteriores que hablan sobre Cavell y en mi traducción de *En busca de lo ordinario*). Me pareció que “reivindicación” subsumía en cierto modo el significado (parcial, pero relevante) de las otras palabras castellanas de este grupo, que acabo de llamar “conceptual o abstracto”. Alguien puede aspirar a algo pero no reivindicarlo, pero difícilmente al revés. Y alguien podría pretender algo y no llegar a reivindicarlo; podría, por ejemplo, robarlo. Por lo dicho hasta aquí, podríamos

hacer ya, creo, la siguiente recopilación que quiere transmitir el significado que yo le he dado a “reivindicación” tal y como aparece en el título del libro: una afirmación, sentencia, o expresión, que alguien propone con la pretensión de, o aspiración a, que sea conocimiento, o que se convierta en tal. Las modificaciones que he introducido en castellano respecto al título original pueden entenderse ahora, espero, sin demasiados reparos. En primer lugar, mi conversión de la palabra en plural quiere sugerir el hecho, ya señalado, de que “claim” tiene más de un significado o sentido, que tiene varios significados, o un significado múltiple. En segundo lugar, la supresión del artículo que precede a “reivindicación” en el original, introduciendo así cierta ambigüedad en el título, quiere enfatizar el hecho de que tal variedad de sentidos no es meramente cuantitativa, que la diferencia entre sus sentidos lo son de clase, o cualidad. No se trata, pues, simplemente de que la razón tenga muchas reivindicaciones que hacer, o que sepamos de antemano cuáles sean éstas; sino que éstas pueden ser de muchas clases, algunas de ellas bastante extrañas para la propia “Razón”, como, quizás, esas razones del corazón que, según Pascal, la razón no acierta a entender; o como, seguramente, el conocimiento que Otelio tiene de Desdémona, y que le es imposible admitir. Y entonces podría tratarse de razones que uno ha de reivindicar constantemente, porque pudiera ser que de no hacerlo así el conocimiento que tales razones aportan o sustentan no exista, como el conocimiento (o prueba) de nuestra existencia (“humana”), o el de nuestra sociedad (“humana”): cosas éstas que o las haces (o hacemos) o simplemente no están. Pascal y Otelio son traídos a colación aquí para recordar que la razón no sólo tiene reivindicaciones que hacer, sino también reivindicaciones que padece (vuelvo enseguida sobre este punto). Estas últimas observaciones me llevan a otro conjunto de problemas que tengo con la palabra en cuestión, y que nos sacan de su mera aparición en el título del libro.

Me refiero ahora al hecho de que “claim” es, posiblemente, una de las palabras que más se repite a lo largo de todo el libro. Un libro que transita por distintas regiones de la filosofía, y que fue escrito en distintos períodos, bastante distantes entre sí, recibe su unidad, cohesión, y continuidad, por, entre otras cosas, el uso casi omnipresente del polivalente término “claim”. Este efecto (de unificación de lo distinto o diverso) viene producido, o posibilitado, por un recurso del inglés del que carecemos en nuestra lengua. Cavell modula, o inflexiona, los distintos sentidos ya apuntados de esta palabra mediante proposiciones (además de la que aparece en el título “claim of”, nos encontramos en el texto con “claim to”, “claim for”, “claim upon”, “claim about”). Mi primer intento de traducción fue verter estas distintas modulaciones de sentido mediante una palabra castellana diferente cada vez (como hacemos normalmente con los “phrasal verbs”), sirviéndome para ello de algunas de las palabras mencionadas en el párrafo anterior. El resultado fue caótico, confuso: no se preservaba la mencionada cohesión y continuidad del texto de Cavell (continuidad entre distintas áreas o disciplinas filosóficas que, como ya he dicho repetidas veces, para mí es esencial a la hora de comprender el pensamiento del autor). Y de nuevo, como en el caso del título, tuve que rectificar este extremo y corregir la traducción. A este fin, he decidido conservar la palabra reivindicación del título a lo largo de todo el libro tanto como me ha sido posible, incluso algunas veces, en algunos contextos, donde la palabra resulta ligeramente forzada o artificial en castellano. Las otras veces, cuando resultaba muy forzada e incluso claramente extraña, la traduzco por otra palabra castellana (aspiración, pretensión, e incluso afirmación). En estos casos, la mayor parte de las veces, he puesto entre corchetes, o paréntesis cuadrados, la palabra “claim” del texto original. Digo la

mayor parte de las veces porque mi deseo era hacerlo así todas las veces (para subrayar lo más posible la mencionada continuidad del texto a cuyo servicio, entiendo yo, está la omnipresencia de este término a lo largo de todo el libro), pero el texto original ya está por sí mismo plagado de signos de puntuación, y en particular de paréntesis y dobles paréntesis. Me pareció que excederme yo añadiendo todos los paréntesis cuadrados que me parecieran oportunos, podría hacer borroso un texto cuya escritura ya es de por sí muy complicada, si más no por su novedad. En fin, he decido introducir mis paréntesis cuadrados sólo en la medida que con ello me parecía quedar a salvo dicha cohesión y continuidad.

Aun así, a pesar de lo dicho, sigo manteniendo reservas con la traducción de “claim” por reivindicación. Me parece que nuestra palabra sigue siendo, en el aspecto que capta de “claim”, que es correcto, demasiado... cómo decirlo, bizarra. Me recuerda todavía demasiado esa arrogancia de la razón sin límites que pretendía poderlo (por ejemplo, demostrar) todo; o dicho de otro modo, la palabra seleccionada privilegia demasiado el significado directamente epistemológico del término inglés. Por ello, permítaseme terminar estas notas sobre el término “claim” con la siguiente observación. Creo que a este fin, y quizá sólo a este fin, podríamos reunir los sentidos de nuestro término en inglés, como es empleado por nuestro autor, en dos grupos principales, sin excluir con ello los distintos matices o aspectos que pudieran darse dentro de cada grupo. Un primer grupo de sentido se referiría a aquellas palabras que tienen que ver con el aspecto “activo” del conocimiento: la razón reivindica algo respecto de algo (en particular, y en nuestro caso, reivindica que una creencia o sentencia constituye conocimiento). Este es el sentido principal de reivindicación en castellano. Y en el libro de Cavell, es el sentido y significado predominantes que adquiere dicho término en la segunda parte del mismo dedicado al estudio de la epistemología moderna y el escepticismo (lo que no quiere decir que este sentido no se encuentre en otras partes del libro). Si tenemos en cuenta ahora el lugar central que el escepticismo ocupa en la obra de Cavell, espero que se entienda algo más mi elección del término reivindicación como traducción de “claim”. En todo caso, ésta fue una poderosa razón que me ayudó a tomar la decisión de escoger esta palabra castellana entre las otras candidatas a las que he aludido. El segundo grupo de sentido, e igualmente importante en el conjunto del libro y, creo, más novedoso u original para nosotros, estaría compuesto por aquellas palabras, o mejor, como he sugerido, modulaciones de las palabras (en particular “claim”) que tienen que ver o hacen alusión al aspecto pasivo del conocimiento. El término “pasión”, es aquí (literalmente) paradigmático. Entonces se trata no ya de reivindicaciones que hace la razón sobre algo, exigiendo algo, sino de reivindicaciones que algunas cosas, lo otro que ella, le hacen o le imponen. Las reivindicaciones particulares que alguien puede hacerme a mí (por ejemplo en contextos éticos), o cosas que el cuerpo me pide, o las demandas que me hace (tal vez en forma de deseo), o, más en general, las reivindicaciones que lo otro, la “otredad” (el mundo en general, los otros en general) hace sobre mí, a veces de forma muda, por el mero hecho de existir. Pero entonces, las reivindicaciones no lo son siempre de algo que no se tiene, sino que podrían serlo de algo que se posee quizá desde siempre, quizá por naturaleza, pero que hemos olvidado, perdido o reprimido. Dicho de otro modo, y con otra palabra candidata en otro tiempo a ser la traductora de “claim”: la razón no sólo “llama”, sino que a veces “es llamada”. Cavell señala, a nivel de su grafía, este sentido del término “claim”, principalmente, adosándole la preposición “upon”. (Y, desde luego, la distinción entre conocimiento activo y pasivo de la que me he servido en esta última observación es del propio Cavell). Y, desde luego, el problema no queda completamente resuelto. El hecho perturbador para mí es que

estos dos aspectos quizás no se den nunca por separado, en el caso del lenguaje entendido como humano, en el caso del conocimiento entendido como humano. Se enfatiza uno de los dos aspectos pero el otro, no por no enfatizado, no deja de ser influyente y estar presente. Esto último tiene que ver con el uso que hace Cavell del término “acknowledge”, y con el significado que le atribuye. Es el siguiente punto a tratar.

Es obligado decir algo sobre el empleo que hace Cavell de los términos “recognition” (o “recognizing”) y “acknowledge” (o “acknowledgment”). El problema aquí es diferente, casi el opuesto, del que plantea el término “claim”. Con este último nos encontrábamos con una palabra inglesa para cuya traducción satisfactoria necesitábamos varias palabras castellanas. En el presente caso, nos encontramos con dos palabras inglesas y una sola castellana para su traducción: reconocer o reconocimiento. El problema de fondo reside en que el autor se apoya en, o presiona sobre, el término “acknowledgment” para hacer su propio (original) trabajo filosófico, cosa que no ocurre con “recognition”. La palabra “acknowledgment” y la noción que nos transmite, como elaborada por el autor, constituye algo así como la firma, o un trazo importante de la misma, del proyecto filosófico global de Stanley Cavell. La partícula “ac” añadida a “knowledge” sugiere en inglés, como me contó el propio Cavell, una intensificación de “conocer”, y, me gustaría poder añadir yo, representa una ampliación de la noción de conocimiento tal y como se encuentra en la epistemología moderna (al menos como queda elaborada filosóficamente por nuestro autor). Pero además, como reivindica él mismo (por ejemplo, en las primeras páginas del capítulo primero de su libro *En busca de lo ordinario*), el autor no propone “acknowledge” como una alternativa a “knowledge”, lo que viene sugerido por el hecho de que la primera palabra contiene a esta segunda, al igual que ocurre con nuestra palabra castellana “reconocer” que incluye “conocer”. Por estas razones y motivos me viene impuesto traducir “acknowledge” y “acknowledgment” por reconocer y reconocimiento. Entonces mi problema es, o lo fue, con los términos “recognition” o “recognizing”. Estas palabras son (su traducción como reconocer y reconocimiento) de uso frecuente en la literatura filosófica de nuestro país (por ejemplo, en las *Investigaciones Filosóficas* de Wittgenstein, sección 270). Esto me movió a traducirlas también como reconocer y reconocimiento esperando que el contexto hiciese el trabajo de distinguir dos conceptos, o palabras inglesas, vertidos por la misma palabra en español. No fue así. El resultado era más bien introducir uniformidad y, de nuevo, la confusión de ambos conceptos, y se anulaba con ello el carácter específico, idiosincrático, de la noción de “reconocimiento” (acknowledgment) en la obra de Cavell, una especie de marca de fábrica, como he sugerido, de su pensamiento. De modo que tuve que tomar, otra vez, una decisión al respecto, esta vez más costosa debido a la familiaridad filosófica mencionada del término y al temor a la extrañeza que en el lector español, debido a esta familiaridad, pudiera producir traducirlo por otra palabra distinta de reconocimiento. La decisión ha sido la de traducir “recognition”, “recognizing”, por “identificación” e “identificar” (la mayor parte de las veces); otras, según la regla del contexto, por discernir y discernimiento, y aún otras por admitir o aceptar ( que es una de las acepciones que “reconocer” tiene en castellano). La idea era buscar un término de nuestra lengua que tuviera alguna connotación cognitiva (a falta de uno, otro que reconocimiento, que incorporara la palabra conocimiento), y creo que identificación la tiene. Y otra vez, y desde luego, la base o inspiración para mi elección se encuentra en el texto de Cavell, quien equipara en muchos contextos este “reconocer” (“recognize”) con “identificar”, e incluso alguna vez coloca juntas las dos palabras unidas, o separadas, por la partícula “o”. “Reconocer” es un término que

parece acuñado específicamente para el tratamiento del problema de los otros, el problema del escepticismo respecto a las otras mentes, en la parte cuatro del libro. Pero recordando la continuidad y diferencias (simetrías y asimetrías) de semejante tipo de escepticismo con el escepticismo respecto al mundo exterior, cabe hacerse la pregunta de qué papel, si es que hay alguno, desempeña el término y concepto de reconocimiento en el escepticismo de este segundo tipo. Una pregunta que dejo abierta aquí para todos nosotros.

Otra expresión característica del autor sobre cuya traducción creo conveniente decir algo es “a best case” (un caso mejor). El problema viene planteado aquí por la presencia del artículo indefinido acompañando a un superlativo, problema que no se presenta con “el caso mejor” (expresión también empleada en el libro). El artículo indefinido parece convertir a “mejor” (en castellano al menos) en un comparativo, y por tanto parece estar pidiendo el segundo término de la comparación (“mejor que qué”). El primer intento fue traducir la expresión por un sinónimo: un caso ideal, excelente, paradigmático, ejemplar, fueron algunos de ellos; (“óptimo” no es posible porque este término se emplea en el libro en otros contextos, para otros propósitos, y por tanto con otro significado). Muy pronto desestimé esta solución porque me parecía que debilitaba la fuerza que deposita el autor en su noción de “casos mejores”; y digo “debilita” habida cuenta de que con el artículo definido (el caso mejor, o los casos mejores) la traducción al castellano de esta expresión no ofrece dificultad alguna, y aparece repetidas veces a lo largo del libro (lo que hacía todavía menos aconsejable suprimir la expresión “un caso mejor”, pues entonces se perdía, o diluía, la relación de un caso mejor con (la noción de) el caso mejor). Así que me decidí por la traducción literal de la expresión, aunque resulte dura o forzada en castellano. No creo que llegue a ser incorrecta. Cabe imaginar la siguiente situación. Has salido a comprar una camisa. Tras entrar en varias tiendas y ver un montón de camisas sin haber encontrado nada que te gustase, de vuelta a casa, cansado y decepcionado, exclamas “necesito una camisa mejor”. Al parecer, tenías una idea (no me atrevo a decir una forma platónica) de la camisa que querías, y ninguna de las que has visto satisface, o se acerca bastante a, tu idea. Y ésta es otra razón por la que he traducido la expresión de Cavell como “caso mejor”: su término posee un grado de generalidad o abstracción (a pesar del artículo indefinido) que, pienso, le viene prestado por “el caso mejor” que sería, siguiendo con la comparación, la idea o forma platónica, y por tanto inexistente sobre la faz de la tierra. (Debo la articulación de esta segunda razón a una sugerencia hecha por el autor como respuesta a una de mis preguntas. Por supuesto, del ejemplo de la camisa y de su elaboración presente Cavell no tiene ninguna culpa). Y por último, una tercera razón que me llevó a esta traducción literal estriba en que, después de todo, “un caso mejor” es, en parte al menos, uno de los pocos términos técnicos de esta obra, y como es bien sabido, los términos técnicos son más tolerantes en lo que a dureza (incluso artificialidad) lingüística se refiere.

Un par de observaciones más sobre mi traducción, de carácter más general y de aplicación a lo largo de todo el texto, que considero pertinentes para la presentación que hemos hecho de la obra de Cavell. La primera, se refiere al frecuente uso (¿íntimo?) del pronombre de segunda persona (tú), y de modo más general de todo tipo de pronombres (él, yo, esto, eso) cuando y donde su grafía explícita no es necesaria, y a veces no conveniente, ni en inglés ni en castellano. El problema se me aparece del siguiente modo. Como es bien sabido, el uso de pronombres es mucho más abundante en inglés que en castellano, incluido esa especie de comodín lingüístico “it”. En particular el pronombre neutro “this”,

dada su repetición constante, supone una dificultad, si no más embarazosa, para las traducciones a nuestro idioma en el sentido de que traducirlo siempre por “esto” haría la traducción muy pesada, poco elegante y fluida. Hasta aquí una característica del inglés con la que cualquier estudiante de este idioma puede estar familiarizado al terminar su primer curso de estudio, y que cualquier traductor al castellano resuelve fácilmente, por ejemplo no traduciendo los pronombres la mayor parte de las veces. Ni que decir tiene que la escritura de Cavell no difiere, no puede hacerlo, en este aspecto de cualquier otro escrito en esta lengua. Pero además de este hecho concerniente meramente a la idiosincrasia, por decirlo así, del inglés, Cavell hace un uso de los pronombres que pertenece a la idiosincrasia de su escritura, otro trazo de su firma: constituye una de las características definitorias de la misma, de su estilo si se prefiere decirlo así. Lo que significa, al nivel que ahora estamos hablando (nivel que sólo tiene, hago recordar, el propósito de facilitar la lectura del libro), una abundancia de pronombres en su escritura que, como acabo de decir, incluso en inglés es innecesaria. Naturalmente, esta característica de su escritura no es arbitraria y responde, como era de esperar, a su concepción del lenguaje ordinario y de la filosofía en él inspirada. No voy a insistir ahora en este aspecto de su filosofía y escritura (he hablado de las características de la escritura de nuestro autor en la introducción a la traducción castellana de su libro *En busca de lo Ordinario*, sino que voy a proseguir centrándome en la tarea de “notas del traductor” del presente libro. Como es natural, Cavell sabe de la extrañeza que podría causar esta característica de su escritura, y algunas veces interrumpe el hilo de su exposición para advertir al lector: “hace falta decir [aquí]... ‘esto’, o ‘él’, o...”. En particular, he aquí el argumento que él mismo ha ofrecido, alguna vez, ante una posible reacción de extrañeza ante su uso idiosincrático del pronombre de segunda persona (quizá el caso filosóficamente más relevante, o llamativo): “A veces me vuelvo al lector en una especie de irritación o impaciencia que no estaría dispuesto a manifestar a nadie con quien no mantuviera una relación íntima”. Y Wittgenstein ciertamente se sirve de la forma personal “tú”. Pero entonces, el hecho que haya producido tanta extrañeza, sobre todo al principio, este rasgo de la escritura de Cavell, a mí me suena a que el Wittgenstein de la academia no tiene mucho que ver con el Wittgenstein “real”, que al entrar en la academia Wittgenstein deja de ser simplemente Wittgenstein, que Wittgenstein, para decirlo con palabras del propio Cavell no se encuentra en la academia “como en casa”: ¡Tan obsesionados como estamos, o hemos estado, en “reconstruir” (Kripke incluido) el argumento (o argumentos) subyacente a las *Investigaciones Filosóficas*! ¡como si el propio Wittgenstein hubiese sido incapaz de hacerlo, y tuviésemos que salvarle nosotros la cara! Pero aquí, otra vez el comentarista debe detenerse para dejar paso al traductor. Y el traductor termina esta última nota del siguiente modo. Mi tarea, y dificultad, en este punto ha consistido en conseguir un equilibrio entre los dos hechos lingüísticos arriba mencionados. Por una parte, decidir cuándo el uso abundante de pronombres personales se debía al inglés como un idioma, y entonces darles el tratamiento habitual, suprimirlos las más de las veces en la traducción castellana. Por la otra, estar muy al tanto para captar cuándo había que contar la presencia de un pronombre personal como perteneciente a la característica mencionada de la escritura de Cavell, es decir como presencia pretendida por él, y entonces el tratamiento no ha sido suprimir ninguno de ellos en la traducción sino mantenerlos lo más posible, en vistas a enfatizar esta característica de su escritura. No estoy seguro de haber conseguido dicho equilibrio de modo satisfactorio.

La segunda característica de carácter más general anunciada en el párrafo anterior tiene que ver con esto que acabo de decir. A alguien podría parecerle, a algunos editores de la traducción les ha parecido, que empeñarse en traducir tantos pronombres, y en particular tantos pronombres personales, tiene que ver con permitirse la facilidad que otorga la traducción literal, pero que resta creatividad, y, como he dicho, elegancia, a la obra de traducción. Pues bien, y al margen de esta literalidad, que podría tener que ver con el pensamiento mismo de Cavell, y por tanto hasta cierto punto necesaria, existe otra concesión, más difícil de captar y expresar, a la literalidad en mi traducción que tiene que ver con el “tono” de su filosofía y escritura. Muy adelantada la traducción del libro, en plena revisión de la misma, tuve la siguiente sensación, o experiencia. Como es habitual en el trabajo de traductor, había resuelto ciertas dificultades, ciertas resistencias que me parecía ofrecer el inglés, este inglés, al castellano mediante circunloquios o paráfrasis breves que, en general, suelen tender a suavizar la aspereza, o violencia de la traducción. Me di cuenta, en la revisión, que mis paráfrasis tendían a ser en lenguaje corriente poco, para decir lo mínimo, expresivo, o, lo que me parecía peor, en lenguaje académico standard (algo que el autor intenta explícitamente evitar). Y mi pregunta fue, ¿cómo salvar (en algo al menos) el “tono” de la escritura de Cavell? Pregunta que tiene especial relevancia en el caso de un autor que reivindica explícitamente un tono para la filosofía, o para la escritura de la misma (el título de uno de sus últimos libros incluye el término “tono”). Pues bien, me pareció que dicho tono se conservaba mejor, en muchos casos, con una traducción literal de ciertas frases, expresiones o giros más o menos característicos de la escritura de Cavell. Es posible, pues, que ciertas “durezas o violencias”, lingüísticas o gramaticales, que pudiera advertir el lector de la traducción española, se deban a esta percepción y decisión mía de última hora (por ejemplo, en la tercera parte del libro, la traducción de la palabra “Father” por “Padre”, cuando en un primer momento yo había traducido por “el Jefe (dudando entre jefe o director) de la oficina”). Preguntándole a Cavell cuál era la implicación de escribir “Father” con mayúsculas, y sin artículo, me contestó que lo que pretendía sugerir es que se trata de cualquier padre posible, el tuyo, o el mío; el nuestro).

No puedo terminar estas notas sin dejar constancia de la ayuda recibida por Stanley Cavell en la revisión de la presente traducción de su libro. He recibido apoyo, y me he sentido acompañado por otras muchas personas, en la realización de una tarea tan ardua y elusiva como lo es la traducción de esta inmensa obra. Creo que no es éste el lugar oportuno para nombrar siquiera algunas de ellas, porque este no es un libro mío y me parece que podría estar fuera de lugar el apartado de los agradecimientos, o reconocimientos. Pero estoy seguro que más de uno verá aquí y allá la huella de alguna observación que un día me hiciera. En cuanto a Cavell, la atención y apoyo prestados han sido literalmente impagables, literalmente un lujo (¿sólo intelectual?) para mí. Al principio incluso sorprendentes. Una persona que sabes muy ocupada, y que imaginas requerida constantemente por solicitudes parecidas a las tuyas, contestaba prontamente, algunas veces de inmediato, a tus preguntas, como

si contestar a ellas fuera lo más importante para él. Estaba asombrado. Nunca me ha presionado en ninguna dirección (mucho menos ha mostrado exigencia alguna sobre algún punto o cuestión particular de traducción), se limitaba a contestar y comentar mis preguntas o dudas, muchas veces tomándose la molestia y el trabajo de explicar sus respuestas, aduciendo nuevos ejemplos, y esto me daban una seguridad enorme en el camino o caminos de traducción elegidos. Durante todo el proceso, el libro, y el pensamiento contenido en él, pasó de ser un mero libro a convertirse en un acompañante entrañable durante todos estos meses; me gustaría que siguiese siendo así. A él, y a todos los que no puedo nombrar, gracias.

[Añadido: Si estas notas podrían parecer a alguien fuera de lugar, el último párrafo podría parecerlo aún más, y de hecho había pensado suprimirlo. Lo que me ha decidido a conservarlo aquí es que me brinda la posibilidad de nombrar, cosa que hago con todo el placer del mundo, a uno al menos de los que en el párrafo declaro innombrables. El profesor Oscar Vallejos de la Universidad Nacional del Litoral de Argentina, se tomó el trabajo, con una extraordinaria y generosa seriedad, de hacerme sugerencias sobre la traducción, principalmente sobre el título del libro. Seguramente la traducción habría ganado mucho si le hubiese hecho más caso.]

Me propongo en este último apartado hacer algo así como una generalización del enfoque propuesto en el primer apartado para la lectura y comprensión de la obra de Cavell, algo así como una idea directriz para dicha lectura. Cabe distinguir en su obra lo que podríamos llamar una especie de “instrumental filosófico” que impregna todo su pensamiento y que incluye, por una parte, la elaboración filosófica de los “procedimientos del lenguaje ordinario” (inspirados, como he dicho, en el segundo Wittgenstein y en algo de Austin), y, por la otra, “un modelo de lectura” (inspirado en el psicoanálisis de Freud<sup>5</sup>), es decir un método heurístico o hermenéutico para la lectura o interpretación de textos. Mediante este instrumental básico, o general, Cavell procede (y en esto consistiría mi generalización) a la lectura de textos filosóficos (además de los ya mencionados, también textos ético-políticos como el del contrato social de Rousseau o la teoría de la Justicia de Rawls); y a la lectura de obras de arte (cine, literatura, música o pintura); y a la lectura de textos científicos, o de filosofía de la ciencia (como *La estructura de las Revoluciones Científicas* de Kuhn) y también, y, de modo no menos característico, a la lectura del mundo (en la medida y sentido que pueda decirse que el mundo es un texto), de los otros y de él mismo (leerse uno mismo en el texto es uno de los pasos que constituyen su modelo de lectura). Mi idea sería que el resultado de tales lecturas es, siempre, filosofía sin más. De ahí lo inexacto que me parece que se diga, como he oído decir, que *Reivindicaciones de la*

*razón* es un libro que empieza con filosofía y termina con literatura. Sugiriendo la no diferenciación entre filosofía y literatura, algo que equivaldría a la acusación de esteticismo. Cavell se ha opuesto expresamente, y repetidas veces, a semejante asimilación (que me parecería más verdadera dicha del último Rorty); del mismo modo que Heidegger se ha opuesto, defendiéndose de una acusación similar. Soy perfectamente consciente de la poca precisión o debilidad de esta “distinción” de un instrumental filosófico básico en la obra de Cavell, y me siento completamente infeliz con ella porque sugiere algo así como un método, o metafilosofía, tratada o tratable por separado en su obra. Cavell insiste mucho en la reflexión de la filosofía sobre sí misma, pero se niega a llamarla metafilosofía, diciendo que dicha reflexión y autocrítica debe estar contenida en, debe constituir, la filosofía misma. Me sumo sin reservas a este parecer de Cavell por lo que a mi distinción de un instrumental filosófico básico en su obra se refiere. He explicitado esta distinción sólo en vistas a atajar lo que en el primer párrafo llamaba el peligro que pudiera haber en leer a Cavell como un filósofo que se mueve fundamentalmente dentro de las áreas establecidas de conocimiento. Espero que lo que resta del presente escrito sirva, si no para justificar la bondad o verdad de mi distinción, para mostrar al menos su conveniencia y utilidad para llevar a cabo los propósitos que señalaba al principio del mismo.

Hacia el final de su ensayo “Aesthetic Problems of Modern Philosophy” (en el ya repetidas veces citado libro de ensayos *Must We Mean...?* p. 94) dice Cavell: La “voz universal” de Kant [en la *Crítica del Juicio*] es, quizá con un ligero cambio de acento, la que oímos grabada en las reivindicaciones del filósofo sobre lo que “nosotros decimos”: dichas reivindicaciones están al menos tan cerca de lo que Kant llama juicios estéticos como lo están de las hipótesis empíricas ordinarias. Aunque el filósofo parece aspirar a [claim], o depender de, un acuerdo más severo del que es portador su análogo estético, lo que quiero sugerir es que se trata [en ambos casos] de una reivindicación o dependencia *de la misma clase*. (el subrayado es mío).

No quiero insistir ahora en la diferencia de acento, o tono, a la que alude el texto. Sólo subrayar que mi declaración anterior de que el resultado de las lecturas de Cavell constituye “siempre filosofía sin más” no significa la supresión de semejante acento, o mejor acentos. La obra de Cavell nos prepara para poder agenciárnoslas con semejantes diferencias y distinciones dentro de la filosofía misma hablándonos, y ofreciéndonos un esbozo o inventario, de “géneros o paradigmas filosóficos” (ver *Reivindicaciones de la razón*, pp. 38-9), en sustitución, tal vez, de las distintas disciplinas filosóficas. En lo que quiero insistir es más bien en la dirección opuesta que sugiere el texto, indicada con las palabras de que en ambos casos “se trata de una reivindicación o dependencia *de la misma clase*”.

Yo entiendo esta sugerencia no como un intento de reducir toda la filosofía, en la medida que la filosofía del lenguaje ordinario es una filosofía “general”, a una de sus áreas (en el presente caso la Estética). En realidad, semejante reducción me parecería nefasta para la filosofía, y para la estética, y tan nefasta al menos como el intento de convertir la filosofía en una provincia (región o área) de la ciencia. La entiendo más bien como la reivindicación por parte de Cavell de que en filosofía

no contamos con otro tipo (otra *Clase*) de juicios que el que se encuentra ejemplificado en la *Crítica del Juicio* como juicio estético (y en particular, no contamos con juicios o enunciados *ciertos*). Dicho de otro modo: las reivindicaciones (o proposiciones) filosóficas poseen el status epistemológico, por decirlo así, de las reivindicaciones (o juicios) estéticas, aunque dichas reivindicaciones filosóficas pueden asumir una fuerza (acento o tono) diferente, pueden ser objeto de “un acuerdo más severo” en cada una de las regiones o dimensiones del conocimiento o pensamiento humano. En un sentido, este comentario al texto podría parecer a más de uno trivial: el sentido en el que, como se acepta hoy día de modo bastante generalizado, nuestros conceptos (nuestro conocimiento) no tienen fundamentos (*ciertos*). En otro sentido más específico, un sentido que tendrá que ser elaborado de modo minucioso, constituye una de las claves de la interpretación que propone Cavell de las *Investigaciones filosóficas* (recuérdese su lectura de la noción de “criterio” como algo que no proporciona certeza, mencionada en el segundo apartado del presente escrito), y, claro está, una de las claves para entender el proyecto filosófico del propio Cavell. Un paso, pues (quizá el primer paso) en la dirección de la elaboración de semejante asimilación de status, o de clase, tendría que consistir en la dilucidación de qué se quiere decir con la afirmación de que el filósofo del lenguaje ordinario reivindica que su filosofía estriba en declarar lo que todos “nosotros decimos”, o “deberíamos decir”, o lo que “podemos o no podemos decir” cuando... (a saber, en las circunstancias, ocasiones, contextos, propósitos o intenciones, etc., en o con que lo decimos). Pues bien, lo que sigue constituye un intento de dar, o mejor empezar a dar, ese primer paso.

Y, como se desprende de lo anteriormente dicho, no resulta fácil. En primer lugar, porque supone una revisión de la filosofía del lenguaje ordinario vigente, y en particular de la pretensión de esa filosofía de constituir, también ella, una refutación del escepticismo, y por tanto de constituir una fundamentación (cierta, ¿hay otra?) de nuestros conceptos y conocimiento. Y en segundo lugar, porque supone una revisión, una reconcepción, del propio escepticismo, de la imagen que el propio escéptico tiene de sí mismo, y en particular una reconcepción de la imagen del escepticismo subyacente a las refutaciones teóricas del mismo, de las que Cavell dice que son ya escépticas, por parte del filósofo moderno (no ahora, sólo, del filósofo del lenguaje ordinario; sino también, por ejemplo, por parte de Descartes, o Kant, o...). Para una indicación –a estas alturas no puede tratarse más que de una mera indicación– de la complejidad del tratamiento que hace Cavell del escepticismo, cito ahora unas líneas de su ensayo “Knowing and Acknowledging” (en *Must We Mean...?* p. 262), ensayo donde se trata sistemáticamente la distinción, y ulterior relación, entre conocer y reconocer a la que nos hemos referido antes, que hacen referencia al problema del conocimiento de las otras mentes (de los otros) y la negación de ese conocimiento por el escéptico cuando éste hace la sugerencia de que no podemos ir más allá de la conducta. Dice Cavell:

(...) lo que resulta querer decir el escéptico es que la conducta es una cosa, y que la experiencia [interna, por ejemplo de dolor] que la “produce” o va “asociada” con ella es otra cosa. Es decir, el escéptico deja de tratar la conducta como expresiva de la mente, vacía la conducta de mente. Pero mi objetivo no es rastrear en toda su amplitud las motivaciones del escéptico; sino sólo negar que dichas motivaciones, y a lo que ellas conducen, sean un sin sentido.

Las últimas palabras de esta cita podrían parecer a simple vista una flagrante contradicción del dicho de Wittgenstein (*Tractatus* 6.51) acerca de que “el escepticismo *no* es irrefutable, sino claramente *sin sentido* si pretende dudar allí donde no se puede plantear una pregunta” (el subrayado es mío). Creo que es suficiente, para

deshacer la aparente contradicción señalar el carácter condicional que tiene la declaración de Wittgenstein sobre el sin sentido del escepticismo. La contradicción sólo se daría si se formulara esta idea de modo afirmativo incondicional, por ejemplo como una tesis, y cabría decir entonces que Wittgenstein afirma (cosa que he oído decir muchas veces en su nombre) que el escepticismo no tiene sentido (u otras cosas similares derivadas del dicho de Wittgenstein, tales como que es “absurdo”, “ridículo”, etc.). Pienso que mi sugerencia podría resultar ahora obvia, es decir que se sigue de modo natural, si preguntamos: ¿Qué ocurre, pues, (con el escepticismo), cuando pretende dudar allí donde sí se puede (es razonable) plantear la (una) pregunta escéptica? (La parte dos de *Reivindicaciones de la razón*, “El escepticismo y la existencia del mundo”, podría verse como una respuesta a esta pregunta.) Me temo que en este tipo de seguimientos del pensamiento de Wittgenstein se subestima la complejidad de su pensamiento; o mejor, se pasa por alto esa ambigüedad (positiva) de su pensamiento donde tantas veces parece decirse “todo y nada a la vez” (la expresión es de Cavell), cosa que nos lleva a la idea de que quizás Wittgenstein todavía no ha sido heredado cabalmente (¿por la academia?).

Y una indicación para empezar a contestar esa pregunta podría ser la siguiente. ¿Qué hacer entonces con el (otro) dicho de Wittgenstein en las *Investigaciones Filosóficas*, segunda parte, acerca de que “el cuerpo humano es la mejor figura del alma” [o de la mente, como prefiere decir (traducir) Kripke]? ¿Podemos dudar razonablemente aquí? ¿A veces? ¿Cuándo alguien (tú por ejemplo) niega (reprime) la expresión de su alma (mente)? (Y entonces, por ejemplo, finge). ¿Podemos dudar, razonablemente, de que el cuerpo de alguien (por ejemplo, el mío) exprese tan siquiera dolor porque, por ejemplo, su cuerpo sea un cuerpo rígido, haya devenido, por cualesquiera razones, un cuerpo inexpresivo, y, en este sentido, muerto. ¿O tendríamos que decir aquí que es su alma (mente, o espíritu) lo que ha devenido muerto, vacío, y por tanto sin nada que expresar? ¿Y qué hacer entonces con los dos dichos, juntos, de Wittgenstein? Si Wittgenstein nos anima a tener, y expresar, nuestros propios pensamientos es porque podríamos dudar de si los tenemos o lo hacemos, y si nos advierte que todo proceso interno tiene necesidad (para conocerse, para expresarse) de criterios externos (# 580), es porque podríamos dudar de si somos expresivos, si nos damos a conocer o no; y dudar por tanto de si somos conocidos (el aspecto pasivo del conocimiento, del escepticismo)? ¿O es éste un pasaje indicativo de que Cavell, como han dicho algunos de sus comentaristas, y sugiere el propio autor, va más allá, da un paso más allá, de Wittgenstein? -Esto es que Cavell diría algo que Wittgenstein no quiso o no podía decir.

Mi sugerencia ha sido que un primer paso para contestar a estas preguntas sería dilucidar qué quiere decir el filósofo del lenguaje ordinario cuando reivindica que él sólo busca esclarecer “lo que nosotros diríamos cuando...”. Y lo que resulta entonces, en la dilucidación que hace Cavell, es que nuestra concepción o imagen del conocimiento heredada de la filosofía moderna no es suficiente para contestar a todas estas preguntas, y propone una intensificación y ampliación de dicha imagen al filo de su término “reconocimiento”. Por mi parte, en el presente escrito, he querido empezar con una cita sobre cine, quizá una de las artes más “populares”, y terminar con cuestiones concernientes al escepticismo, quizá uno de los núcleos más duros de la filosofía. Pero, ¡tate!, cuando Cavell habla de cine lo hace bajo el prisma del escepticismo.

<sup>1</sup> La referencia completa de las obras citadas se encuentra al final del escrito.

<sup>2</sup> Cavell afirma que el problema del otro ha sido descuidado en la filosofía anglosajona. Cabría señalar que en nuestros días, y en el continente, Emmanuel Levinas ha insistido también en el otro como el problema fundamental de la filosofía contemporánea (cf. por ejemplo su libro *Entre nosotros. —ensayos para pensar en otro*. Supongo que Levinas tiene cierta base en su tradición filosófica, la continental, para hacerlo así, tradición que cabría remontar al menos hasta *La fenomenología del espíritu* de Hegel donde el problema del otro sí está presente.

<sup>3</sup> Voy a mencionar dos ejemplos que, me parece, ilustran el peligro al que me he referido. Resulta difícil entender que se diga (como hace R. Rorty en *Consecuencias del pragmatismo*, cap. 10) que la primera, o primeras, parte de *Reivindicaciones de la Razón* sea una mera insistencia y extensión de la filosofía vigente del lenguaje ordinario, y por tanto carente de toda novedad y de mucho interés, y que la parte cuatro del libro, la última, sea del todo original y eminente. Mientras que para mí, como he sugerido, la parte cuatro no habría sido posible, y no es cabalmente inteligible, sin la mencionada interpretación, original, de Wittgenstein expuesta en la primera. (Esta originalidad y novedad es lo que, creo, se le escapa completamente a Rorty. Lo que, dicho sea de paso, tampoco es de extrañar, ya que constituye una de las primeras respuestas al libro de Cavell). Considerando, como me parece a mí, que el libro entero (excepto quizás la parte tres, o buena parte de la misma) constituye un “argumento” (sui generis, si se quiere) y que por tanto la parte cuatro es continuación y “conclusión” (constituye “un final”, si se prefiere decirlo así) de dicho argumento, tendríamos entonces que la opinión de Rorty equivaldría a algo así como entender el libro de Cavell como un “problema” mal planteado que misteriosamente alcanza una “solución” correcta. Algo similar, pero a la inversa, es el veredicto de Stroud [en “Reasonable Claims: Cavell and the Tradition”] sobre la segunda parte del libro de Cavell (que versa directamente sobre el escepticismo en la epistemología tradicional), en el sentido de que el primer capítulo de esta parte (capítulo VI del libro, “La búsqueda de la epistemología tradicional: abertura”) constituye algo así como uno de los fragmentos más interesantes e importantes de toda la filosofía contemporánea; mientras que el tercero (capítulo VIII del libro, “La búsqueda de la epistemología tradicional: final”), desmiente, arruina y deslegitima, según Stroud, todo lo dicho en el capítulo VI. Tendríamos entonces, si no le entiendo mal, un problema excelentemente planteado con una solución poco menos que nefasta. Puesto que, a diferencia del caso de Rorty, no disponemos en castellano de la traducción del texto de Stroud referido más arriba, quizá sea conveniente citar aquí algunas líneas de su escrito: “Me parece que lo que dice Cavell sobre la necesidad de una comprensión apropiada del problema del mundo exterior es tan esclarecedor y tan importante, y tan poco apreciado, especialmente en lo que ahora pasa por epistemología, que quiero centrarme en ese punto” (Stroud, loc. cit., p. 733); y unas páginas más adelante (en la 736), tras nuevas alabanzas y perfilamientos del texto de Cavell, introduce la parte crítica al mismo diciendo: “Creo que muchos sentirán, como siento yo, una clara decepción, un sentimiento de grandes esperanzas esfumándose rápidamente...”). No digo ahora, aunque algunos sí estarían dispuestos a decirlo, que, en general, esto no sea posible (un problema mal o bien

planteado con, correspondientemente, una solución falsa o correcta). Lo que me extraña, y me hace sospechar, es que, ciñéndome al caso de Stroud, la solución del problema reputada como falsa, eche a perder la eminencia de un planteamiento. Y me hace sospechar que, desde el principio, no se acepta tampoco el mencionado, y alabado, “planteamiento”. Todo esto, muy toscamente dicho en vistas a posibles investigaciones futuras, y como constatación de lo arduas y complejas que éstas podrían resultar. Por supuesto, ni que decir tiene, que cualquiera puede estudiar lo que quiera y como quiera; y en el caso que nos ocupa, dado la gran extensión del libro si más no, no sólo es legítimo estudiar partes o fragmentos del mismo sino que incluso puede resultar obligado hacerlo así. Mi coda va en el sentido de que tales estudios no tendrían que olvidar una comprensión fundamental de conjunto de la obra de Cavell, pues ésta constituye una posición filosófica global compacta, un proyecto filosófico como gusta decir al autor.

<sup>4</sup> Estas notas van a ser publicadas (están ya en imprenta) en la revista *Pasajes* de la Universidad de Valencia. Como acabo de sugerir en el texto, el contenido de las mismas, aún cuando preservado en lo esencial, aparece ligeramente modificado aquí para adaptarlo a los propósitos del presente escrito. Para su publicación en la mencionada revista escribí una nota previa a las “Notas del traductor”, a modo de justificación de la aparición de las mismas fuera del lugar para el que fueron ideadas. Me parece conveniente transcribir aquí, literalmente, semejante nota justificatoria, y por el mismo motivo fundamental: si pienso que las notas podrían resultar útiles como ayuda al lector español del libro de Cavell, pienso que igualmente podrían ser útiles para el lector argentino. Hela aquí:

[Nota a “Notas del traductor”. Como habrá de resultar obvio a quien las lea, las notas que siguen a la presente nota están fuera de su lugar natural. Por tanto, algún tipo de justificación requiere su presencia aquí. Fueron redactadas para que aparecieran junto con la versión al castellano del libro de Stanley Cavell. Los editores, o alguien en su nombre, tras haber aceptado explícita y formalmente su inclusión en dicha traducción, tuvieron a bien suprimirlas sin haber recibido yo notificación alguna previa al evento de la publicación de la traducción. Hasta el presente, tras el evento, no se me ha dado tampoco ninguna explicación de esta decisión unilateral por parte de la editorial. Por lo demás, e infinitamente más importante, pienso que la Editorial Síntesis se ha tomado en serio la impresión del libro traducido, tarea ésta nada fácil dado lo intrincado del modo de escribir del autor; y pienso igualmente que el resultado ha sido una buena y cuidada edición. Si añadimos a esto el hecho de que, en el momento de la firma del contrato de traducción, Stanley Cavell era un filósofo prácticamente desconocido en nuestro país, y añadimos el hecho de la gran extensión del libro; y si consideramos, tomando los dos hechos juntos, el riesgo que esta traducción suponía para sus editores, creo que hay motivos de sobra para estar agradecidos a los responsables de la editorial y a los directores de la Colección Perspectivas por el esfuerzo realizado y el riesgo asumido.

Me ha parecido conveniente publicar aquí estas notas por varias razones. Primera, y más general, porque pienso que, dejando aparte ahora el valor intrínseco o conceptual que pudieran tener o no, podrían ser útiles como una ayuda para la lectura del libro. Segunda, más específica, porque

algunas convenciones de las que me sirvo en la traducción –como, por ejemplo, la de poner entre paréntesis el término “claim” cuando no lo traduzco como “reivindicación”– podrían resultar ininteligibles para el lector, dado que extremos como éste quedan explicados en el texto de las notas. Y tercera, porque estas notas constituyen algo así como el precipitado de muchas discusiones habidas con el autor del libro, Stanley Cavell, quien fue quien sugirió en primer lugar un prólogo del traductor. Me parece, pues, que le debía la publicación de las mismas.]

<sup>5</sup> La exposición de semejante modelo de lectura se encuentra en su libro *Themes out of School*, cap. II: “The Politics of Interpretation”. Una breve exposición y comentario de este modelo puede verse en mi libro *Lo humano entre áreas*, cap. V.

### Bibliografía

- CAVELL, S. (1969): *Must We Mean What We Say?* Cambridge University Press, 1976.
- (1971) *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*. New York: Viking, edición ampliada Cambridge, MA: Harvard University Press, 1979.
- (1979) *Reivindicaciones de la razón*, Síntesis, Madrid, 2003.
- (1981) *En Busca de la felicidad*, Paidós, Barcelona, 1999.
- (1988) *Themes out of School*, Chicago: University of Chicago Press.
- (1988) *En busca de lo ordinario*, Cátedra, Madrid, 2002.
- (1990) *Conditions Handsome and Undhandsome*. The University of Chicago Press.
- (1994) *Un tono de filosofía*, La Balsa de la Medusa, Madrid, 2002.
- (1996) *Contesting Tears: The Melodrama of the Unknown Woman*, Chicago: University of Chicago Press.
- DERRIDA, J. (1971): *De la gramatología*, siglo XXI, Madrid.
- KRIPKE, S.A. (1982): *Wittgenstein on Rules and Private Language*. Basil Blackwell.
- RIBES, D. (2000): *Lo humano entre áreas*. Alfons el Magnanim, Valencia.
- (2002) “Observaciones sobre la escritura de Stanley Cavell”, en Cavell, S. (1988), [2002].
- RORTY, R. (1998): *Consecuencias del pragmatismo*. Tecnos, Madrid.
- STROUD, B. (1980); “Reasonable Claims: Cavell and the Tradition” en *The Journal of Philosophy*, vol. 77, nº 11.
- WITTGENSTEIN, L. (1988): *Investigaciones Filosóficas*, UNAM/ Crítica.

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



## **Veintiocho (no siempre contradictorios) preceptos para un buen uso de la Literatura**

Epifanio Ajello

Università di Salerno (Italia)

Traducción del italiano: Adriana Crolla

114 115

### **1.a. El autor no existe.**

Como la mancha negra, que el humo de las estufas deja en la pared y se manifiesta como señal de una *pérdida*, así la obra deja un *halo* (de sí) como testimonio del texto (una pérdida, un legado, una esencialidad). Dónde se imprime (se esfuma) esta última *aureola* (el halo) no queda muy claro. Como tampoco es fácil determinar quién es el que cumple en realidad el rol del radiador.

### **1.b. El autor existe.**

El autor es como un “consejero”. Aconsejar significa participar, tomar parte también del consejo que se da. Participar del mundo donde el consejo actúa. ¿Pedagogía? Quizás el narrar esté indisolublemente ligado al arte del aconsejar. Como si fuera un acodo moral del mismo. Walter Benjamin: “en todo caso el narrador es persona de ‘consejo’ para quien lo escucha”.

### **2.a. La Literatura tiene sólo un tiempo.**

Aquél que emplea para constituirse en texto (y sin embargo sabe muy bien que está hecha de todos los tiempos) como también sabe que en el tiempo, cambian los sistemas de representación junto con los de decodificación. Se transforman los medios, los gustos, los soportes, las morales, los puntos de vista y más lentamente las funciones. La Literatura sabe bien que lo que cambian más profundamente son las relaciones, o mejor dicho, la capacidad de crear relaciones nuevas.

Sabe que cambiará el sistema de reproducibilidad como los cánones de las obras. Sabe que variará su lengua (de original devendrá arcaica). Sabe que por tanto mutará el “modo” de la lectura y los juicios de valor y que, por sobre todo, un día morirá su lector modelo, aquél que ha imaginado y que habrá otro que no imaginó. Y si ese texto tiene un autor, también el autor modelo (aquél que fue soñado) se evaporará dejando en su lugar sólo una onomástica, o irónicamente, una función-autor y que lo que importará será la imaginación de un sentido (variable) que su escritura dejó, y así hasta el infinito.

## **2.b. La Literatura tiene muchos tiempos.**

Pensando bien, la concepción de un tiempo lineal, al menos en literatura, es anticuada. Quizás para ella (y manteniendo la paz con los físicos) sería mejor hipotetizar un tiempo resbaladizo, como por ejemplo un eje móvil donde las bolitas (las Obras) dispuestas en él, con un simple movimiento del plano (el tiempo de la lectura) se concentran en un mismo sitio o se desperdigan en constelaciones radiantes. Conformando insospechados espacios de encuentro o situándose alejadas una de otra. De todo este movimiento, de este entremezclarse, la culpa es del inestable eje o de la misma consistencia de las Obras-bolitas. Eugenio Montale: “Todos los desgarros son contemporáneos”.

### **3.a. En el texto literario hay una parte que permanece inmóvil,**

quieta, idéntica en el tiempo: el *fenotexto* (función comunicativa, documento); pero también tiene otra que se modifica (que es modificada continuamente desde afuera): el *genotexto* (función estética, monumento). Sería bello, sin embargo, imaginar un lugar en el interior del texto donde fuera posible individuar una demarcación entre estas dos “zonas” (aunque todos sabemos que no existe). Y sin embargo fascina pensarlo quizás porque provoca una tremenda angustia la eventualidad de poder recorrer este lugar: ¿qué cosa podría anidar en este sitio inconsistente, en esta zona *insignificante* y sin placer?

### **3.b. Nada permanece inmóvil en un texto literario.**

Durante un baile de gala, la Literatura no queda jamás “plantada” y regresa siempre allí, al centro de la sala. Los caballeros (los lectores) la conducen en la contradanza a dónde quieren, eligen el paso y la sonrisa. La Literatura no conoce sin embargo todos los bailes posibles. Tropieza alguna vez mientras el caballero le mantiene fija la mirada: para él es la mejor bailarina, entre sus brazos, se entiende, mientras los otros sonríen, alrededor de la pista, tras de los abanicos de la sorna.

### **4.a. Un texto literario contiene siempre una intención “princeps”,**

lo que significa, lo que comunica, se ofrece inmediatamente a la más económica y evidente de las interpretaciones. La Obra establece de este modo, a propuesta del autor, una primera identificación orientando algunas percepciones sobre las estructuras que la componen. (Pero es esta misma disposición de las partes la que se percibe perfectamente en la orquestación de un lenguaje ordenado, y la que permite, a despecho de la

voluntad del autor, que se originen las condiciones necesarias para entramar nuevas relaciones y que lectores-modelo (no del todo previstos) deberán encargarse de controlar.

#### **4.b. Un texto literario no contiene siempre en su interior una intención "princeps",**

sino quizás, el efecto de un compromiso con la Obra que está escribiendo, con sus necesidades, congruencias, deseos, que se *forman durante la escritura*: del léxico a los temas, de la trama al estilo y hasta el placer de la composición. En este sentido el escritor es también controlado por sus propios personajes quienes lo observan mientras, con preocupación, se ve sometido a la voluntad misma del significar (*intentio operis*). Como Carlo Goldoni nos confiesa mientras escribe *La Locandiera*: "Yo mismo desconfiaba casi desde el principio de verlo (al Cavaliere di Ripafratta) razonablemente enamorado al final de la Comedia y sin embargo, naturalmente conducido por la naturaleza, paso a paso, como se ve en la Comedia, me fue posible presentarlo vencido (realmente enamorado) al final del II Acto. Yo no sabía qué cosa hacer en el III Acto y sin embargo, me vino a la mente..."

116 117

#### **5.a. Un texto situado en el mundo lo altera y es por él alterado.**

Estimula una tradición de escritura; crea diferencias, arrastra e invierte cambios en el 'sentir' (en el actuar) y en la simbología del imaginario; tal como le ocurre también a la escritura que compone el texto. Siempre que la finalidad sea la de comprender sobre todo nuestro tiempo. Walter Benjamin: "No se trata de presentar las obras de la Literatura en el contexto de su tiempo sino el de reconocer el tiempo que las lee, es decir, el nuestro, a partir del tiempo del que son emergentes".

#### **5.b. Un texto situado en el mundo no lo altera ni es alterado por él.**

La obra imagina que se mueve apartada y cambia la realidad (la Historia) por un espejo. Quisiera sustituir al Mundo pero no hace más que subrogarlo insistentemente, y al menos por signos, sin saberlo, construye su historia, despliega, ostenta una posesión legalizada, sin darse cuenta (la Obra) de que en realidad no *posee* nada.

#### **6.a. La escritura literaria no duplica al Mundo.**

Como tampoco puede honestamente contenerlo dentro suyo. La escritura se constituye en un lenguaje que viene del mundo (que *es* el mundo) y sobre el cual se sitúa, mediante signos,

gérmenes de significación, conglomerados de imágenes y cualquier otra cosa más retóricamente definible; la escritura literaria estará siempre más dispuesta a reordenar su “mundo real” en un nuevo *ropaje* imaginario, en un nuevo *relato*; o al menos, a dejar huellas significativas (plausibles) de este trabajo. Wolfgang Iser: “La obra literaria no es considerada un registro documental de algo que existe o ha existido sino la reformulación de una realidad formulada precedentemente, que hace emerger algo que antes no existía”.

### **6.b. La escritura literaria duplica el Mundo.**

La obra nace fatalmente (necesariamente) de la realidad y tiende a volver a ella, a veces equivocándose de ruta (si es Literatura de verdad) con nuevos (improvisados) itinerarios y de todo este complicado transitar en nuestra existencia deja huellas desperdigadas, melodías del Flautista. Si transitamos con ella (o mejor detrás de ella), si seguimos su sonido, no encontraremos los paisajes y las pasiones de nuestra existencia (y tampoco los ratones de las fábulas). La obra nos conducirá a lugares desconocidos pero que inequívocamente siempre reconoceremos; nos hará un guiño, nos indicará el pleno sentido de cuánto (y cómo) estamos viviendo dándonos la impresión de estar en el Mundo, aunque en realidad sea su representación. Parafraseando al buen Vico, la Literatura revisita la historia en “espiral”, o mejor, la recorre sin repetirla.

### **7.a. La Literatura no elige su público.**

Aparecen las Instituciones y colocan sobre sus estantes las historias literarias. Para aprender a enseñarlas. Y así la literatura se reproduce por partenogénesis hasta que surge el primer embrollo evolucionista o revolución o nueva propuesta de escritura. Y luego, nuevamente a aprender, a enseñar. Didáctica literaria. Y hegemonía del canon (*Los Novios* de Manzoni). Pero cada tanto ocurre, como se ha dicho, un impredecible cortocircuito, un casual incidente que invierte la rueda y la Literatura se pone a empujar a la Historia con la que poco antes estaba aparentemente confabulando. (*Pinocchio*).

### **7.b. La Literatura elige su propio público.**

Evita los *lectores reales* porque son más verdaderos, más consistentes que los *lectores modelo*. Pero algunas veces prefiere los lectores “prefabricados y al alcance de la mano”, prodigiosamente pertrechados de mente y gusto televisivo, periodístico y editorialistas. Una parte de la Literatura, entonces, los acoge bajo su manto; les provee de aquello que le piden, a cambio de nada.

### **8.a. La Literatura es transitiva.**

Logra traducir el rumor de las hojas tocadas por el viento en un sentido más denso quizás que el del mismo viento.

### **8.b. La Literatura es intransitiva.**

Maleducada como es, solamente se señala a sí misma, pavonea la orgullosa escritura que la compone. No intenta reconstruir la realidad torciendo el lenguaje como el bastón sumergido en el agua según la célebre metáfora de Louis-Ferdinand Céline. La realidad aparece así (¡oh sorpresa!) contrahecha, alterada, y por esta vía, fácilmente reconocible. Definitivamente más verdadera que lo real. *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana* de Carlo Emilio Gadda:

“¡Ir al puente del Divino Amore!, ¡sí, fácil!, dos kilómetros y medio, y nos quedamos cortos: cuarenta minutos de caminata: arrastrando a la muchacha, y encima con esos zapatones que llevaba. De vez en cuando aparecía el sol, un disco, una esfera lábil y despintada con desbandados velos de vapores en la carota, a tal punto que parecía yema de huevo adentro de la clara: o por momentos tibio, fofo: y de golpe, con un repentino bostezo del día, entre una nube y la subsiguiente: despabilado arrogante parrandero, a caballo galopando el ventarrón: fuga y viaje, desde el mar, de todo el nubolaje a patadas en el culo, hasta chocar de costillas contra los picones de los Apeninos.<sup>1</sup>

118 119

### **9.a. La Literatura es peligrosa.**

Es pernicioso, amoral, (inmoraliza), provoca fugas del mundo. Se divierte haciéndose observar, mientras consume su toilette frente al espejo. Impudicamente desentierra de nuestro interior, lenguajes inimaginables, imaginaciones impronunciadas, ideologías licenciosas. En este sentido es capaz de todo, hasta de inventarse una moral para uso exclusivo y por si fuera poco, con aliteraciones, metonimias que no explican ni siquiera las más simples experiencias. La Literatura actúa por su propia cuenta.

### **9.b. La Literatura es útil.**

No es ingenua jamás, quizás, un poco arisca como lo puede ser un padre severo. Sirve para poder entender al mundo, desaceleándolo en sus páginas, poniendo escollos por doquier para que se tropiece, y colocando semifusas donde el sonido reclama fusas. Pero cuando logramos alcanzar experiencia de este mundo “imposible” y “jocosos”, no podemos ya volver a vivir nuestra realidad como antes de la lectura. Hemos perdido definitivamente la salida exacta en el ritual camino del retorno.

### **10.a. En la Literatura está la Historia.**

Entrar a un libro es entrar a la historia: aquella que la compone y también aquella (no necesariamente la misma) que la

Literatura misma *viene a producir*. Erich Kohler: “Cada análisis sociológico de la Literatura debe proceder históricamente, cada historia de la Literatura debe proceder sociológicamente”.

### **10.b. En la Literatura no hay Historia.**

Y sin embargo hay lugar, un vacío por llenar. Expuesta a lo largo de las galerías podría registrar no los hechos, naturalmente, sino al menos la *literariedad* que de hecho ha *venido a producir*.

### **11.a. La Literatura no garantiza siempre el “buen” resultado.**

Informa solamente sobre el correcto montaje de las partes. Como los instructivos del juego del *Lego*. Pero para el niño, armar la astronave según las instrucciones previstas en la tapa de la caja, será solamente uno más de los placeres entre las otras aventuras que le proporciona el juguete. Umberto Eco: “Los signos literarios pueden ser una organización de significantes que, además de servir para designar un objeto, designan instrucciones para la producción de un significado”.

### **11.b. La Literatura garantiza a veces el “buen” resultado.**

La Literatura es como un bosque que contiene al lector. El cazador ve allí el escondrijo de las zorras; el niño, el lugar de las hadas y el lobo malvado; el carpintero, la reserva de madera. Y es en verdad cualquier cosa, según la coherencia (y el deseo) de quien lee. (Obviamente, por cuánto me pueda esforzar no podré jamás ver, en ese bosque, el refugio de las ballenas).

### **12.a. Los géneros existen.**

Son jaulas que mantienen prisioneras a las *fabulae*. Muchas de ellas querían escapar. Pero si alguna narración escapa es para entrar en otro recinto. No hay vacíos entre los recintos donde poder perderse ya que los vallados encajan entre sí. Naturalmente hay recintos vetustos, decadentes, cuidadosamente evitados por las nuevas escrituras pero jamás abandonados por las viejas (los viejos textos no se escapan jamás aún cuando se les abra la puerta) y que permanecen, desordenados, con sus páginas arrancadas por el viento. La Literatura y su taxonomía. A lo largo de las celdas ni siquiera una pista, al menos sutil.

### **12.b. Los géneros no existen.**

Son casilleros imaginados con posterioridad, sólo para poder ordenar con comodidad los escritos que tienen cierta re-

lación entre sí y poder conservarlos (*freezer*). Pero, de hecho, nadie ha visto jamás los géneros; se cuenta de lejanas extensas planicies desiertas con cercos... pero son fabulaciones: los géneros, repito, nadie los vio jamás.

### **13.a. La lectura no contrata.**

(Sí, de hecho no hay más lugar “para la original visión del autor sobre los hechos de la vida y del mundo”). Leer es una actividad cognoscitiva sólo del *mundo ficcional*. La lectura sabe entrar allí y escarbar en su léxico, sabe mirar bajo los nexos de la lengua, chismorrear con la historia y ni siquiera toma conciencia de que acarrea dentro de sí otras narraciones, que produce alegorías impredecibles, que mezcla ideología y lenguaje, que genera historia de historias.

120 121

### **13.b. La lectura contrata.**

La interpretación no es algo que se da después de la producción de los textos sino algo que se establece en el mismo acto de su generación. El autor firma un pacto de intención con el lector pero podríamos agregar, un poco astutamente, que al final... no contrata, porque lo importante no es tanto lo que *quería decir* el autor sino lo que *quería que se dijese*.

### **14.a. Hay ensayos críticos que pelean por alinearse junto a los textos literarios.**

Que se transforman en una *dépendance* de lujo (a veces no se puede leer una novela, una poesía sin haber leído antes o después, aquel ensayo particular que se convirtió en su apéndice). Estos ensayos son como los delfines para los barcos. No se sabe si siguen la dirección de la nave o indican su ruta. Hacen tan bien de peces guías que se conocen todos los recorridos del espacio textual (tanto como al inmenso mar que lo rodea); saben dónde están las anclas de su estructura, hace tiempo que han desordenado los cajones en busca de documentos, de testamentos, de argumentos, conocen cómo se desbarata la lengua, saben aportarle también otras funciones inusitadas, y alguna vez (un exceso) colocan erróneamente el texto en una silla y le hacen decir cosas que no piensa. En estas funciones, socialmente apreciables pero aparentemente inútiles (las dos escrituras son inconmensurables) los sabios guían (legitiman), de alguna manera, como importantes exégetas, el recorrido del texto en las instituciones de lo literario, sancionan tanto su improbable duración como sus legados testamentarios. Pero no pueden prever que la hélice puede romperse y el mar desbocarse.

#### 14.b. Hay estudios críticos que no intentan acodarse a los textos literarios.

Los flanquean a una cierta distancia, apenas incursionan en sus fronteras, sus territorios limítrofes, sin entrar jamás directamente en el condado. Se contentan, si todo va bien, con encontrar residuos, indiscreciones, indicios de otros espacios (de otros paisajes) donde estos textos quizás emerjan con otras significaciones; cumplen, podríamos decir, una función de vigía; o con mayor operatividad, indican, señalan, recorridos ligeramente diferentes por medio de los cuales regresar a ellos (aún cuando experimenten agónicamente esta sensación de lo provisorio).

<sup>1</sup> *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana*, cap. 9.

Carlo Emilio Gadda (1893-1973) La complejidad estilística y la dificultad que provoca el pastiche discursivo (en particular la inclusión de las diferentes formas dialectales que impactan en el italiano standard) del *Pasticciaccio*, ha hecho de este texto y del estilo gaddiano, un fenómeno proverbial. Gadda ha querido reflejar en su forma más espontánea y real la lengua viva con marcada preferencia de la oralidad pero instaurando un estilo macarrónico, un *pastiche* donde se mezclan todos los estilos posibles: el de la burocracia, la técnica, la jerga y en el que la brutal deformación lingüística refleja el marcado antifascismo de Gadda, escritor en agria polémica con la sociedad y los procesos históricos de su época. La polifonía se completa con préstamos de lenguas extranjeras, onomatopeyas, cultismos, juegos estróficos, un refinado experimentalismo verbal y la representación, no tanto en lo sintáctico sino en lo sonoro, del efecto sinfónico de la realidad social y cultural de Italia. Al mejor estilo Joyce, la traducción de los textos gaddianos presentan un desafío mayúsculo aún cuando se pretenda hacerlo a una lengua tan cercana al italiano como el español. La traducción del párrafo pertenece al escritor y periodista Enrique Butti, escritor y periodista santafesino. Autor de la novela *Indí* (Bs. As., Losada, 1993) - *Pasticciaccio argentino* (trad. al italiano de Angelo Morino - Milano, Il Saggiatore ed, 1994) Novela en la que Butti elabora una interesante historia ficcionalizando el viaje y estadía de Gadda en el Chaco argentino.

## Sujeto y Lenguaje

María Angélica Hechim  
Universidad Nacional del Litoral

122 123

### Lenguaje y realidad

Hay una realidad fuera del lenguaje. ¿Qué duda cabe? Hay sol, hay planeta tierra girando alrededor del sol, hay girasoles, hay pinturas de Van Gogh sobre girasoles. ¿Cómo negar lo que parece tan obvio sin caer en el idealismo más recalcitrante? Son realidades tangibles, concretas. Basta salir al sol y dejar expuesta la piel a la acción de su calor, para experimentar ardor sobre el cuerpo, con concomitantes molestias como la reacción del cuerpo ante la temperatura: sudor, sensación de asfixia, etc. Nuestro cuerpo es materia y convive en la relación con muchas otras materias con las cuales interactúa, lo separamos o no. A esto se lo llama, eventualmente, “realidad material”, lo que resulta suficiente para pensar que hay otra, y otras, realidades: oníricas, ficcionales, etcétera.

Pero en lo que a nosotros interesa aquí, la primera pregunta es: ¿cuál es la relación entre esta realidad material y el lenguaje? ¿Es suficiente decir que esta realidad material “entra” a través de los sentidos en nuestra mente para formar conceptos, nombrados por palabras? ¿A una mente dispuesta filogenéticamente para recibir y dar forma en poco tiempo al lenguaje, con un leve impulso que provendrá de la familia, en primer lugar?

O sea: ¿cuál es la relación lenguaje/realidad material?

Los seres humanos, ¿podemos aprehender esta realidad tal cual es? ¿Qué papel juega en este proceso el lenguaje? Ésta es otra manera de preguntarse lo mismo, o quizá son otras importantes preguntas. Viejo problema que intentó contestar tantas veces la filosofía.

En esta última formulación salta a la vista un primer problema. ¿Qué son los seres humanos? Puesto que nos estamos negando a partir de supuestos que a primera vista parezcan obvios, nuestra indagación se detendrá en este punto, en primer lugar.

### Ser humano

A la busca de algún soporte bibliográfico que pueda ayudar en este vasto problema, la vista se extenua encontrando por doquiera una proliferación casi insoportable de libros y textos que se ocupan del tema en nuestra biblioteca. El ser humano siempre se interroga sobre sí mismo, y de manera profusa. Desde

el fondo de los tiempos, religiones, filosofías y ciencias han tratado de responder a este enigma del sí mismo.

La pregunta por el *ser* es la primera gran pregunta de la humanidad, la que se formulan los griegos. La segunda, dice Parret y otros, es la pregunta por el *conocer*. Por el conocer del hombre, que inauguraría Descartes, donde se intentará pensar la relación entre el hombre y la realidad material, entre el sujeto y el objeto, o, más precisamente, por cómo el sujeto aprehende el objeto, cómo el saber del sujeto y la verdad del objeto coinciden, si coinciden.

La tercera es acerca del *significar* y el *comunicar*. Es la época que inaugura el giro lingüístico, en un momento histórico que des-esencializa al hombre, que ve morir el concepto de hombre inaugurado por el cartesianismo y la Ilustración, en conceptos de Foucault.

Pero anterior a la muerte del hombre sobrevino la muerte de Dios, que celebrara Nietzsche. Y con Su muerte, habrá advenido la falta de congruencia última, que, quizá, provoca textos actuales que semejan desvaríos, como el siguiente:

“Pero la respuesta de Lacan a este reproche es que no sólo el mundo –como un conjunto dado de objetos– no existe, sino que tampoco existen el lenguaje y el sujeto...”<sup>1</sup>.

Bien, si es tan sencillo, ¿qué hacemos al estar pensando precisamente en esto, en este momento?

Vuelvo a contestar: estamos ante un conjunto de problemas que quizá nunca tengan *una* resolución, hasta tal punto, que es posible que el ser del hombre consista en ser aquél que se interroga a sí mismo, constantemente, sobre su propio ser.

Decir, por otra parte, que el hombre es un ser surgido de la naturaleza también parece algo evidente. Que la humanidad se oponga a lo natural, que el ser del hombre esté alienado de la naturaleza, o que ejerza violencia sobre ella, no implica en ningún caso que el hombre deje de estar sometido a eventos como el nacimiento, el crecimiento y la muerte, sean estos eventos lo que sean.

Y también resultaría evidente que necesitamos el conocimiento y la comprensión del mundo, toda vez que los hombres dependemos de la naturaleza y de los otros hombres para poder existir.

Lo cierto es que aquí es donde comienzan los verdaderos problemas, puesto que la subsistencia y la salud en general, y el cómo de las relaciones intersubjetivas exigen de la colaboración de todos para que la vida de los seres humanos tenga dignidad y futuro.

De manera que terminaremos este apartado diciendo que, sea lo que sea el ser humano, necesita conocerse y conocer el mundo para poder subsistir.

### **Persona**

Pero, ¿es lo mismo hablar de “ser humano” que de “sujeto”? ¿Qué diferencia hay entre estos términos y otros como “yo”, “persona”, “individuo”?

El “ser humano” a primera vista se diferencia del “ser natural”. Tanto, que para Hanna Arendt hablar de “naturaleza humana” es una contradicción en sus términos, porque el mundo humano es un artificio. Pero existe un matiz donde esa diferencia pierde su radicalidad, como intuíamos más arriba: “El artificio humano del mundo separa la existencia humana de toda circunstancia meramente animal, *pero la propia vida queda al margen de este mundo artificial*, y, a través de ella, el hombre se emparenta con los restantes organismos vivos”.<sup>2</sup> (Las bastardillas son mías.)

En cuanto a “sujeto”, en el viejo Diccionario de Psicología y Psicoanálisis de English e English, la entrada para este término especifica algo curioso: por un lado es “tema, aquello que se observa o estudia –por donde lo dicho más arriba, que se podría definir al ser del hombre como aquél que indaga sobre sí mismo, se cierra–, de lo cual se habla o se hacen aserciones”. Lo curioso es lo que sigue: “En este sentido (principalmente lógico) sujeto es casi lo mismo que un objeto”. Otras especificaciones afirman: “Ser que piensa, siente, actúa; centro de referencia de los fenómenos mentales”, y “Persona u otro animal (??) a quien se aplican estímulos con el propósito de evocar respuestas...”, y otras.

El mismo diccionario nos alumbró acerca del significado latino de la palabra “persona”, y es: “máscara teatral”, por donde se entiende que hay un “papel que desempeña una persona; la máscara que usa no sólo para los demás sino también para sí misma” y que representa “sus intenciones conscientes y las exigencias de la situación real, y no los componentes más profundamente arraigados de la personalidad”. La cuestión es que para Jung<sup>3</sup> el *hombre personal* es quien tiende a identificarse con la máscara, por oposición al *hombre individual*, que tiende a identificarse con sus propios y auténticos elementos de personalidad.

124 125

Sin desdeñar la interesante complejización que nos propone la máscara, para nuestros objetivos es suficiente con la primera y breve acepción que nos propone este diccionario, para quien persona es simplemente un organismo, centro de referencia que cumple funciones fisiológicas y psicológicas. Lo cual cubre, aparentemente, no sólo a los seres humanos. Si volvemos al “sujeto”, definido en cierto punto como “centro de referencia de actividades de fenómenos mentales”, estamos autorizados para concluir que la diferencia entre “persona” y “sujeto” es que ambos tienen funciones psicológicas, pero que la “persona” tiene, además, funciones fisiológicas, es decir, se trata de una organización compleja que interactúa con un medio. En ambos casos pareciera que da lo mismo que el término se aplique a un ser humano que a un animal, de manera que abordaremos la cuestión por algún otro sesgo más específico. Retengamos esta idea: la noción de organismo puede inducirnos a pensar que se trata de una complejidad autosuficiente, rasgo que se encarga de despegar el hecho de la interacción “con un medio”.

## Sujeto

El siglo XX ha sido, quizá, el siglo en donde más denodadamente se pretendió indagar acerca de la subjetividad. Desde la fenomenología de Husserl, que postula al yo como conciencia trascendental, hasta el existencialismo sartreano, para quien el hombre es un absurdo –puesto que los acontecimientos del nacer y del morir no tienen sentido–, la filosofía, y todas las ciencias del hombre en general, han pensado estos temas que intentamos desenvolver.

A mi entender, el mencionado siglo ha erigido dos de los cuerpos conceptuales más poderosos hacia el entendimiento de qué es el sujeto, qué lo constituye, qué lo define de manera intrínseca, y que sintetizaremos con dos nombres: Foucault y Lacan.

Para Michel Foucault el sujeto no es una sustancia sino una forma. Pero una forma cuya característica fundamental es móvil, cambiante, puesto que es constituida por los juegos de verdad. Por tanto, nunca es idéntica a sí misma. Lo que aquí rechaza es lo que él llama “teorías previas del sujeto” –como las elaboradas por la

fenomenología y el existencialismo—. Es decir, para Foucault no hay un sujeto para el que se suponga la efectucción de operaciones de conocimiento, sino justamente lo contrario: a Foucault le interesa cómo, en el interior de una determinada forma de conocimiento, el sujeto se constituye (como loco o sano, delincuente o no), “a través de un determinado número de prácticas que eran juegos de verdad, prácticas de poder, etc.”. Se rechaza, en suma, una teoría a priori del sujeto. Asimismo, al interior de cada uno de nosotros, existen diferentes sujetos, lo que depende del tipo de relaciones que entran en juego: del mismo hombre se puede decir que es un sujeto político, que vota o participa en una asamblea vecinal, que establece relaciones diferentes al que intenta realizar su deseo en una relación sexual.<sup>4</sup>

Si las prácticas de poder y los juegos de verdad crean sujetos docilizados, cuyo tiempo será reducido a tiempo de trabajo y cuyo cuerpo será reducido a fuerza de trabajo, necesidades imperiosas del capitalismo para seguir existiendo en su violencia desigual, la pregunta pertinente deberá ser: ¿qué hay en los seres humanos de tan vulnerable que los convierte en sujetos del poder? ¿No nacemos con una dotación biológica suficiente como para acceder a la razón, que nos hace sujetos de nosotros mismos?

### Sujetar el objeto

Comencemos por preguntarnos cuál es el paradigma al cual la empresa foucaultiana, y también la lacaniana, contestan, o cuestionan. Estamos hablando del paradigma positivista:

“En este sentido toda corriente a la que llamemos *positivista* va a estar siempre ligada al problema de ‘la verdad como correspondencia’, y tendrá una concepción absolutista de ésta. Los positivistas clásicos hablaban de la verdad como una correspondencia directa entre el conocimiento y lo que era conocido. Los positivistas lógicos fueron un poquito más sofisticados y se han apoyado en una semántica objetivista —que en una versión ultra-simplificada— plantea que hay objetos allá en el mundo, este grabador por ejemplo, y que el sujeto se hace de ellos una representación mental isomórfica de ese objeto, y las palabras son por lo tanto meras ‘etiquetas’ de esas representaciones mentales. Esta teoría es la que —en buena medida— ha comenzado a caer y que ha llevado a profundos cambios en el pensamiento contemporáneo sobre el conocimiento y que afecta sobremanera el campo de la subjetividad.

Desde la concepción positivista del conocimiento y del lenguaje el objeto está allí (afuera) y es ‘en sí’; y el *sujeto* es un mero espejo —por eso Rorty llamó a este punto de vista ‘La filosofía como el espejo de la naturaleza’—. Ahora bien, desde esta perspectiva, ¿cuál es el rol del sujeto? Lo único que el sujeto puede hacer es equivocarse, arruinar, degradar, distorsionar, porque cualquier interferencia subjetiva, va a hacer que la representación sea menos isomórfica con las cosas del mundo. Entonces el sujeto devino fuente de error exclusivamente —desde Bacon en adelante.”<sup>5</sup>

Decimos entonces que el sujeto que el psicoanálisis y Foucault subvierten es el sujeto de esta concepción, no por clásica menos poderosa, por lo menos en la Academia. Para volver a decirlo, para esta concepción el objeto está dado —el grabador del ejemplo de Najmanovich— y, siendo connatural al sujeto, éste también lo está. No son resultados de construcciones, sino parte de lo que arriba llamábamos

“realidad material”. El conocimiento es entonces una relación sujeto/objeto. El sujeto va con su saber en busca de la verdad del objeto; el objeto es “deslizado” hacia el sujeto y se interioriza en su mente. No “todo” el objeto: solamente una *representación* del mismo.

Esta “representación” es la verdad del objeto en el sujeto, si se trata de una representación adecuada al mismo.

Esta relación sujeto/objeto es preexistente al hecho del conocimiento. No se construye, repito, se *describe*.

Nos remitimos, entonces, a la discusión entre el descriptivismo clásico y el antidescriptivismo de Kripke en la lectura de Žižek. Para el descriptivismo, “(...) a causa de su significado, cada palabra es en primer lugar portadora de un cierto significado –o sea, significa un cúmulo de características descriptivas (‘mesa’ significa un objeto de una determinada forma que sirve para ciertos fines) y subsiguientemente se refiere a objetos en la realidad en la medida en que éstos poseen propiedades que el cúmulo de descripciones designa”. La extensión, los objetos, está determinada por la intensión, las propiedades comprendidas en su significado. “La respuesta antidescriptivista (...) es que una palabra está conectada a un objeto (...) mediante un ‘bautismo primigenio’, y este vínculo se mantiene aun cuando el cúmulo de rasgos descriptivos, que fue el que inicialmente determinó el significado de la palabra, cambie por completo.” Ambos enfoques “apuntan a una teoría general de las funciones de referencia”. Según Žižek, ambos “*yerran el mismo punto crucial* –la radical contingencia de la nominación (...) el hecho de que la nominación constituye retroactivamente su referencia”.<sup>6</sup> Esto es: la significación es un efecto resultado de un carácter retroactivo, con respecto al significante. El significado “se queda atrás” en relación con la cadena del significante: el efecto de sentido se produce hacia atrás. Los significantes se encuentran “flotantes”, se siguen uno al otro. *Después*, emerge el significado. Hay un punto en donde la intención atraviesa esa cadena significante y detiene entonces ese deslizamiento del significado. Un ejemplo lingüístico lo constituye la puntuación:

Un hombre.

Un hombre bueno.

Un hombre bueno para nada.

Otro ejemplo es la célebre película “Sexto sentido” de M. Night Shyamalan, donde la sorpresa la da el final, cuando el espectador entiende que el personaje que interpreta Bruce Willis en realidad está muerto. Esto otorga un significado retroactivo a toda la obra.

Otro ejemplo: (tomado de Žižek): en el espacio ideológico “flotan” significantes como *libertad*, *justicia*, *Estado*. La cadena de éstos se complementa con algún significante amo (“Comunismo”) que retroactivamente determina el significado (Comunista) de aquéllos: la *libertad* es real únicamente mediante la superación de la libertad formal burguesa, el Estado es el medio por el cual la clase gobernante garantiza las condiciones de su gobierno, etcétera.

Otro ejemplo es la idea de historia en Benjamin<sup>7</sup>: Decimos que a la historia la cuentan “los que han vencido”. Al concebir la historia como un curso de acontecimientos cerrado, homogéneo, rectilíneo, continuo, la mirada tradicional de la historiografía es, a priori, la mirada de “los vencedores”. Deja fuera de consideración a aquello que “fracasó” en la historia, lo que es necesario si se pretende establecer la continuidad de lo que “sucedió en realidad”. Así, la historiografía dominante escribe una historia “positiva”, de grandes logros y tesoros culturales. En cambio, un materialista histórico los observa de manera distante. “Puesto que todo el patrimonio cultural que él abarca con la mirada tiene irremisiblemente un origen en

el cual no puede pensar sin horror. Tal patrimonio debe su origen no sólo a la fatiga de los grandes genios que lo han creado, sino también a la esclavitud sin nombre de sus contemporáneos. No existe documento de cultura que no sea a la vez documento de barbarie.” El materialista histórico, concluye Benjamin en esta tesis VII de filosofía de la historia, “considera que su misión es la de pasar por la historia el cepillo a contrapelo.”<sup>8</sup>

Según Žižek, el descriptivismo deja de lado la dimensión del gran Otro. Y el antidescriptivismo, la dimensión del pequeño otro, ambos conceptos lacanianos.<sup>9</sup>

El gran Otro determina al sujeto y subsiste, en cuanto tal, más allá del mismo. El gran Otro regula todos los intercambios lingüísticos entre los hombres y media también la relación de los hombres con lo que llamábamos la realidad material. Es entonces el lugar de constitución de la palabra, la intersubjetividad, el pacto, la ley.

El origen de este concepto es freudiano. En “El porvenir de la terapia psicoanalítica”, Freud se refiere al sujeto como a un ser de escasa consistencia, que carece de racionalidad para luchar contra su propia capacidad de agresión, y que, por tanto, necesita un Otro cargado de autoridad para que venga a suturar esa inconsistencia.<sup>10</sup>

El pequeño otro son nuestros semejantes, los otros hombres reales y concretos. (Esta articulación no está separada de la que tiene el sujeto con el gran Otro.) El carácter del otro con minúscula, es del orden de lo imaginario, ya no de lo simbólico. Para Lacan, el “esquema subjetivo fundamental” es la relación simbólica entre el sujeto y ese Otro, “el personaje inconsciente que lo dirige y lo guía, mientras que el otro imaginario, el pequeño, juega un papel intermedio, el de una pantalla”.<sup>11</sup>

En este punto es preciso que me explaye en torno de este léxico que ha sido incorporado en estos párrafos: lo *simbólico*, lo *imaginario*, que forman una tríada con lo *real*. En el mismo movimiento, vamos a ver también en qué consiste la diferencia entre *yo* y *sujeto* para el lacanismo.

## Lo Real

Los registros de lo imaginario, lo simbólico y lo real, en su mutua articulación –lo que define su inseparabilidad– forman parte de una cuestión crucial en la teoría lacaniana, a tal punto que su obra se divide según períodos en donde Lacan acentúa alguno de estos registros sobre los otros.<sup>12</sup>

“De acuerdo con la epistemología lacaniana, efectivamente, los actos de conciencia, las experiencias del sujeto maduro, implican necesariamente una coordinación estructural entre lo Imaginario, lo Simbólico y lo Real.”<sup>13</sup>

De los tres términos, el más complejo es el de Real, que, según parece, Lacan define de diferentes maneras. Lo más certero que puede decirse, es que es irreductible a lo Simbólico, razón por la cual es muy difícil referirse a él, sobre todo porque uno tiene la tentación de confundir lo Real con la realidad, lo cual está lejos de ser exacto. Lo Real es imposible de conocer, no sólo mediante lo Simbólico, sino también mediante lo Imaginario; no nos lo podemos representar ni con símbolos ni con imágenes. Una aproximación a este concepto: “Ni siquiera podemos decir que conocemos tal cual es un objeto mucho más cotidiano como una piedra: sólo tenemos una imagen de ella, aunque más no sea porque estamos viéndola desde una

determinada perspectiva, no desde todas en forma simultánea. Y tampoco estamos viendo su interior. La realidad es la piedra que estamos viendo, que no tiene nada que ver con lo real, la piedra tal cual ella es”.<sup>14</sup> Cazau, más adelante, establece una analogía, y así, dirá que la diferencia entre la realidad y lo real es similar a la diferencia kantiana entre el noumèno y el fenómeno, siendo el primero de éstos, lo Real, lo incognoscible. Y agrega que tampoco el conocimiento científico aprehende la realidad tal cual es, porque de lo que trata es de imaginársela, mediante metáforas o modelos, y conceptualizarla mediante teorías. Esto significa un duro golpe al narcisismo de la ciencia. Lo que llamábamos más arriba “realidad material” se considera, entonces, inaccesible al conocimiento, de nuevo, incognoscible. En términos de Lacan, “lo Real, o lo que es percibido como tal, es lo que resiste absolutamente a la simbolización. A fin de cuentas, ¿no se presenta acaso en su punto máximo el sentimiento de lo real en la ardiente manifestación de una realidad irreal, alucinatoria?”.<sup>15</sup>

128 129

Para Jameson, lo Real es la dimensión de la historia, es decir, “la Historia misma”. Por razones de espacio, no profundizaremos esta concepción de Jameson, pero sí agregaremos esta idea, en una larga cita: “Pues lo que es escandaloso para la filosofía contemporánea en estos dos ‘materialismos’ –Jameson se está refiriendo aquí al marxismo y al psicoanálisis para enfatizar la distancia fundamental entre cada una de estas ‘unidades de teoría y práctica’ y la filosofía convencional como tal– es la tozuda retención de ambos, de algo que se suponía que los filósofos sofisticados habían puesto hace tiempo entre paréntesis, específicamente una concepción del referente (...) para un ambiente intelectual dominado, en otras palabras, por la convicción de que las realidades que enfrentamos o experimentamos se nos presentan preformadas y preordenadas, no tanto por la ‘mente’ humana (que es la forma más antigua del idealismo clásico) sino más bien por los diferentes modos en que puede obrar el lenguaje humano –es claro que debe haber algo inaceptable en esta afirmación de la persistencia, detrás de nuestras representaciones, de este núcleo indestructible de lo que Lacan llama lo Real, del cual ya hemos dicho que era simplemente la Historia misma (...) Sin embargo, la objeción presupone una epistemología para la cual el conocimiento es, de un modo u otro, una identidad con las cosas, una presuposición peculiarmente sin fuerza sobre la concepción lacaniana del sujeto descentrado, que no puede conocer la unión ni con el lenguaje ni con lo Real y que está alejado estructuralmente de ambos en su propio ser.”<sup>16</sup>

### Lo Imaginario

“El ser humano es esta noche, esta nada vacía, que lo contiene todo en su simplicidad –una riqueza inagotable de muchas representaciones, múltiples, ninguna de las cuales le pertenece– o está presente. Esta noche, el interior de la naturaleza, que existe aquí –puro yo– en representaciones fantasmagóricas, es noche en su totalidad, donde aquí corre una cabeza ensangrentada –allá otra horrible aparición blanca, que de pronto está aquí, ante él, e inmediatamente desaparece–. Se vislumbra esta noche cuando uno mira a los seres humanos a los ojos –a una noche que se vuelve horrible.”

Este bellissimo texto de Hegel, según Žižek<sup>17</sup>, es una magnífica descripción del poder de la imaginación en su aspecto negativo, destructor, que disemina en la re-

alidad una multitud de objetos parciales, apariciones espectrales de lo que en la *realidad* constituyen un todo mayor.

Una buena manera de entrar a los conceptos de Imaginario y Simbólico, puede ser considerarlos según el momento en que surge cada uno. Rápidamente podríamos decir que el estadio del espejo –que podría fijarse alrededor de los 8 meses de edad del niño– configura lo Imaginario, y provoca el surgimiento del *yo*, y que el *sujeto* se constituye con el aprendizaje del lenguaje, con la entrada a lo Simbólico, a posteriori.

Dice Lacan: “La estructura fundamental, central, de nuestra experiencia, pertenece propiamente al orden imaginario. E incluso podemos percibir hasta qué punto esa función es ya distinta en el hombre de lo que lo es en el conjunto de la naturaleza.”

“En la naturaleza encontramos bajo mil formas la función imaginaria: son todas las captaciones guesaltistas enlazadas al pavoneo, tan esencial para el mantenimiento de la atracción sexual en el interior de la especie.

Pues bien: la función del yo presenta en el hombre características diferentes. Este es el gran descubrimiento del análisis: a nivel de la relación genérica, ligada a la vida de la especie, el hombre funciona ya de otro modo. Ya hay en él una fisura, una perturbación profunda de la regulación vital. En esto radica la importancia de la noción de instinto de muerte aportada por Freud.”<sup>18</sup>

## Lo simbólico

La concepción freudiana del complejo de Edipo es transpuesta por Lacan como fenómeno lingüístico, y muestra el descubrimiento, por parte del niño, del Nombre del Padre (o metáfora paterna), que consiste en la transformación de una relación Imaginaria con esa imago particular que es el padre físico, en una abstracción nueva y amenazante del rol paterno como el poseedor de la madre y el lugar de la Ley. Es la etapa de adquisición del lenguaje, de entrada en el Orden Simbólico, que no se realiza sin una importante cuota de alienación. Jameson recuerda, como símbolo trágico de la alienación inevitable que conlleva el aprendizaje del lenguaje, a la película que él llama “El salvaje” pero que creo que se llamaba “L’enfant sauvage”, de Truffaut, en el cual dicho aprendizaje se muestra como una tortura, como un sufrimiento físico palpable.

El orden Simbólico es el gran Otro, que antecede al sujeto y lo constituye como tal, en el interior de las leyes que constituye el lenguaje. “Lo constituye como tal” significa que en ese momento tendrá que convertirse en un sujeto, es decir, apropiarse de su historia familiar para tener un lugar en ella.

El lenguaje, dice Lacan, es la actividad simbólica por excelencia. Más que para comunicar, el lenguaje tiene, entonces, como función, fundar la subjetividad que permitirá al hombre situarse en el juego intersubjetivo. El gran Otro es el que organizará el mundo imaginario del yo, sin aniquilarlo, no obstante, puesto que éste persistirá a lo largo de la vida.

Las leyes del Otro son las leyes mismas del significante. Decíamos más arriba que uno de los trabajos que realiza Lacan con relación a Freud, es darle forma lingüística a las ideas freudianas, que existían como tal, pero que carecían de la precisión que Saussure, Jakobson y Benveniste aportarían a la ciencia del lenguaje. Pero Lacan no toma de estos sabios los conceptos sin antes hacerlos pasar por el tamiz de su propio pensamiento. Por ejemplo, de la relación significado/significante que define el signo saussureano, y que implica, como tantas veces se ha analizado, la preeminencia del significado sobre el significante, Lacan enfatiza la barra que los separa, por considerar que la misma produce un corte en el signo. El significante no representa al significado. “Representa al sujeto para otro significante”.<sup>19</sup>

Entre las relaciones simbólicas e imaginarias existe la distancia que separa la culpa de la angustia.

“La angustia, como sabemos, está siempre conectada con una pérdida —esto es, una transformación del yo— con una relación dual a punto de desvanecerse para ser reemplazada por otra cosa, algo que el paciente no puede enfrentar sin vértigo. Esto es el dominio y la naturaleza de la angustia.”

“Ni bien se introduce una tercera persona<sup>20</sup> en la relación narcisista, emerge la posibilidad de una mediación real, a través del intermediario, del personaje trascendente, es decir, de alguien a través de quién el deseo de uno y su cumplimiento pueden ser realizados. En este momento, aparece otro registro, el de la ley —en otras palabras, el de la culpa.

(...) Esto significa que todas las relaciones duales siempre están estampadas con el estilo de lo imaginario. Para que una relación asuma su valor simbólico, debe existir la mediación de una tercera persona la cual provea el elemento trascendente a través del cual la relación de uno con un objeto pueda sostenerse a cierta distancia.”<sup>21</sup>

### **El sujeto, un lugar vacío**

El sujeto está constituido por una falta. Y esto es así porque el sujeto está atravesado por la castración. Esa falta va a resultar el motor del deseo, que es deseo de otra cosa, por eso nunca hay completad y le permite no concluir, porque el sujeto seguirá viviendo y trabajando en pos de ese deseo.

El Edipo, entre otras cosas que aquí no profundizamos, es la operación de corte que desaloja al niño del lugar inicial de objeto de goce del Otro. O sea, la realización paterna —prohibición del incesto— que marca un más allá de la madre, que ella *desea* más allá del niño. De allí que libera al sujeto que a partir de ese momento quedará inscripto en la cultura. Pero también introduce la *falta* en el sujeto, porque el sujeto ha perdido algo que recobra como deseo. Esta pérdida, como dijimos, es la castración.

De manera que el deseo<sup>22</sup> motoriza la existencia, puesto que existe una falta estructural. El *sujeto barrado* no sería otro que un sujeto deseante, producido por un deseo, y dividido entre lo conciente, lo que pensamos de nosotros mismos, y lo inconsciente, que son determinaciones del mismo.

Aquí están en juego los conceptos de alienación y separación, que solamente mencionamos. Cerraremos este punto diciendo que el hecho de que el sujeto sea

sujeto del inconsciente, no libera a éste de responsabilidad, pues sus elecciones, aunque limitadas, son posibles. “De nuestra posición de sujeto somos siempre responsables”, dice Lacan en sus Escritos II.

De manera que, volvemos a ese enunciado de Žižek citado en la página 2 de este trabajo: “Pero la respuesta de Lacan a este reproche es que no sólo el mundo –como un conjunto dado de objetos– no existe, sino que tampoco existen el lenguaje y el sujeto (...)”, para comenzar por comprender: en primer lugar, como lo especifica la cita, el mundo no existe como un conjunto dado de objetos; en segundo lugar, el lenguaje no existe, puesto que si pertenece al orden simbólico, al gran Otro, tampoco se trata de una completud, porque lo Real es una grieta, un agujero en pleno orden simbólico, y, el tercer lugar, el sujeto, como queda dicho, es un sujeto barrado, “está denotado por la S tachada, bloqueada, (es) un vacío, un lugar vacío en la estructura del significante”.<sup>23</sup>

Lo que sí existe, continúa Žižek, es el síntoma (objeto de otro trabajo, eventualmente).

Para cerrar, quiero puntualizar que gran parte de estos aportes del psicoanálisis en torno al problema del sujeto y del lenguaje, se adelantan en las formidables intuiciones de Benveniste, por lo menos.

<sup>1</sup> ŽIŽEK, S. (1992): *El sublime objeto de la ideología*, México, S.XXI. p. 107

<sup>2</sup> ARENDT, H. (1993): *La condición humana* Buenos Aires, Paidós. p. 14

<sup>3</sup> ENGLISH, H. B. Y ENGLISH, A. CH. (1977): *Diccionario de psicología y psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós. p. 605.

<sup>4</sup> FOUCAULT, M. (1996): *Hermenéutica del sujeto*, La Plata, Altamira. pp. 108

<sup>5</sup> NAJMANOVICH, D.: “Nuevos paradigmas en el campo de la subjetividad” en *Acheronta*. Revista on line de Psicoanálisis y Cultura - Número 4 - Diciembre 1996.

<sup>6</sup> ŽIŽEK, S. (1992): *El sublime objeto de la ideología*, México, S.XXI. p. 131

<sup>7</sup> ŽIŽEK, 1992, *El sublime...* op. cit. p. 182 y siguientes.

<sup>8</sup> BENJAMIN, W.: *Angelus Novus*, Barcelona, Edhasa. pp. 80, 81.

<sup>9</sup> “Hay que distinguir, por lo menos, dos otros: uno con una A mayúscula, y otro con una a minúscula que es el yo. En la función de la palabra de quien se trata es del Otro”, dice Lacan. LACAN, J. 1983 - *El Seminario 2, El yo en la teoría de Freud y en la técnica del psicoanálisis*, Clase 19, Buenos Aires, Paidós (Recordemos que en francés “otro” es “autre”, de allí lo de A).

<sup>10</sup> “No creo necesario acentuar ante vosotros la importancia de la autoridad. Sabéis muy bien que la inmensa mayoría de los hombres es incapaz de vivir sin una autoridad en la que apoyarse, ni siquiera de formar un juicio independiente. El extraordinario incremento de las neurosis desde que las religiones han perdido su fuerza puede darnos una medida de la inestabilidad interior de los hombres y de su necesidad de un apoyo. El empobrecimiento del yo a consecuencia del enorme esfuerzo de represión que la civilización exige a cada individuo puede ser una de las causas principales de este estado.” FREUD, S. 1973 “El porvenir de la terapia psicoanalítica” en *Obras Completas* T. II, Biblioteca Nueva Madrid, p.1567.

<sup>11</sup> LACAN, J. (1998): “La relación de objeto” en *Seminario 4*, Clase 23, Buenos Aires, Paidós.

<sup>12</sup> Por otra parte, sin estos tres sistemas de referencia, nada puede comprenderse de la técnica y la experiencia freudianas, según Lacan.

<sup>13</sup> JAMESON, F. 1995 *Imaginario y simbólico en Lacan* Bs.As., El cielo por asalto, p. 16

<sup>14</sup> CAZAU, P. "Lo real, lo simbólico y lo imaginario" en <http://www.aquacanary.com/historia/Textos/loreal.pdf>

<sup>15</sup> LACAN, J.: *Seminario 2*, op. cit., p. 110.

<sup>16</sup> JAMESON, F.: op. cit. p. 52.

<sup>17</sup> ŽIŽEK, S. (2001): *El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política*, Buenos Aires, Paidós, p. 40.

<sup>18</sup> LACAN, J.: *Seminario 2*, op. cit., Clase 3 "El universo simbólico".

<sup>19</sup> LACAN, J. (1975): "La identificación" en *Seminario 9*, Clase 9, Buenos Aires, Paidós.

<sup>20</sup> El Nombre del Padre.

<sup>21</sup> LACAN, J. Y GRANOFF, W.: "Fetichismo: lo simbólico, lo imaginario y lo real" en *Acheronta*. Este artículo apareció originariamente en el libro *Psychodynamics and Therapy*. 1956 (Comp. Lorand y Balint), N. York, Random House Inc. Trad. Leonel Sánchez Trapani.

<sup>22</sup> "La idea fundamental del psicoanálisis es que el deseo no es algo dado de antemano, sino algo que se debe construir..." (ŽIŽEK, S.: 2000 *Mirando al sesgo*, Buenos Aires, Paidós, p. 22)

<sup>23</sup> ŽIŽEK, S. (1992): *El sublime objeto...* op. cit. p. 107.

132 133

## Bibliografía

ARENDET, H. (1993): *La condición humana*, Buenos Aires, Paidós.

BENJAMIN, W. (1971): *Angelus Novas*, Barcelona, Edhasa.

CAZAU, P.: "Lo real, lo simbólico y lo imaginario" en <http://www.aquacanary.com/historia/Textos/loreal.pdf>

D'ANGELO, R. y otros (2000): *Una introducción a Lacan*, Buenos Aires, Lugar.

ENGLISH, H. B. Y ENGLISH, A. CH. (1977): *Diccionario de psicología y psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós.

FOUCAULT, M.: (1984) *Las palabras y las cosas*, Barcelona, Planeta.

(1996) *Hermenéutica del sujeto*, La Plata, Altamira.

FREUD, S. (1973): *Obras Completas*, T. II, Madrid, Biblioteca Nueva, p. 1.567.

JAMESON, F. (1995): *Imaginario y simbólico en Lacan*, Buenos Aires, El cielo por asalto.

LACAN, J. Y GRANOFF, W. (1956): "Fetichismo: lo simbólico, lo imaginario y lo real" en *Psychodynamics and Therapy, Acheronta*, (Comp. Lorand y Balint), N. York, Random House Inc. Trad. Leonel Sánchez Trapani. Revista on line.

LACAN, J. (1975): *Seminario 9 La identificación*, Buenos Aires, Paidós.

(1983): "El yo en la teoría de Freud y en la técnica del psicoanálisis" en *Seminario 2*, Buenos Aires, Paidós.

(1984): "Las psicosis" en *El Seminario 3*, Buenos Aires, Paidós.

(1998): "La relación de objeto" en *Seminario 4*, Buenos Aires, Paidós.

LÉGER, C. (1993): “¿Quién es pues ese otro al que estoy más apegado que a mí mismo?” en MILLER, G. (Comp.) *Presentación de Lacan*, Buenos Aires, Manantial.

MARIANI, A. L., en [http://www.perio.unlp.edu.ar/fundamentos/bibliografia/NOTAS\\_SOBRE\\_EL\\_ESTADIO\\_DEL\\_ESPEJO.doc](http://www.perio.unlp.edu.ar/fundamentos/bibliografia/NOTAS_SOBRE_EL_ESTADIO_DEL_ESPEJO.doc)

MALDAVSKY, D. (1997): *Sobre las ciencias de la subjetividad*, Buenos Aires, Nueva Visión.

MASOTTA, O. (1976): *Ensayos lacanianos*, Barcelona, Anagrama.

MILLER, J. A. (2003): *Lo real y el sentido*, Buenos Aires, Edigraf.

NAJMANOVICH, D. (1996): “Nuevos paradigmas en el campo de la subjetividad” *Acheronta*. Revista de Psicoanálisis y Cultura - N° 4. On line.

ŽIŽEK, S. (2000): *Mirando al sesgo*, Buenos Aires, Paidós.

ŽIŽEK, S. (2001): *El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política.*, Buenos Aires, Paidós.

ŽIŽEK, S. (1992): *El sublime objeto de la ideología*, México, Siglo XXI.

También se incluye en esta bibliografía el CD Room con las obras completas de Freud y Lacan.

**Cinco,**  
**memorias de la trastienda**  
(escritores por escritores)



## Laura Pariani en la trastienda de su escritura

Presentación, entrevista y traducción: Adriana Crolla

Entrar a la página web de la escritora italiana Laura Pariani es encontrarse con una portada de exquisita factura y extrema belleza visual. La inmensidad sideral, el cielo de un profundo azul noche y una pálida y aurolada luna, cada tanto velada por tenues nubes nocturnales. Al centro y de un bellissimo azul cielo, la vía láctea tapizada de misteriosas estrellas fijas de la que parecen desprenderse, gracias a la magia digital, un ballet de estrellas fugaces que recorren el espacio engarzando una danza sutil que remeda las fulgurantes hadas de Tchaicovsky o las risueñas luciérnagas de los cielos estivos.

136 137

El viaje intergaláctico (hipertextual) se inicia con la luna, fuente de todo misterio y femenina lactancia.

Belleza, magia, devastador realismo, con-fabuladora fantasía. Profundidad, pluralidad, extremidades. Imágenes en movimiento que preceden y metaforizan la propuesta escrituraria de la autora. En este cielo, por esta luna y en estos vertiginosos trayectos estelares, habita la palabra de Laura Pariani y sus viajes escriturarios hacia los márgenes de la existencia, sea hacia los reales confines del mundo (del Viejo Mundo y de las australidades fueguinas) como a los devastadores y conmovedores umbrales de la memoria (personal y colectiva) después de haber conjurado el olvido, de haberlo reinventado.

No glosamos su autobiografía. Preferimos traducirla de su propia página web, en sincero reconocimiento a su obra y a la deferencia de haber querido recibirnos y responder a nuestras preguntas para acompañarnos en este número.

Laura Pariani (Busto Arsizio, 1951, escorpio) creció en Magzago, Lombardía, realizó estudios de Filosofía de la Historia en la Universidad Estatal y durante los años sesenta se dedicó al dibujo y a escribir historietas de inspiración feminista. Trabajó como docente hasta 1998.

En 1993 la casa editorial Sellerio publicó *Di corno o d'oro* (Premio Grinzane Cavour 1994, Premio Donna Città di Roma Opera Prima, 1994, Premio Piero Chiara 1994). En 1995 publicó *Il pettine* (Premio Elba 1995, Premio Chianti 1995) y *La spada e la luna* (Premio Procida- Elsa Morante 1996, Premio Giuseppe Dessì 1996).

Casagrande editó *Il paese delle vocali* en el año 2000.

En la relevante editorial Rizzoli ha publicado: en 1997 *La Perfezione degli elastici (e del cinema)* (Premio Sibilla Aleramo 1998, Premio Selezione Campiello 1998, Premio Catanzaro 1998), en 1999 *La signora dei porci* (Premio Grinzane Cavour

2000), en 2001 *La foto di Orta* (Premio Vittorini 2001, Premio Selezione Rapallo Carige 2001) y en 2002 *Quando Dio ballava il tango* (Premio Alassio 2002, Premio Alghero Donna 2002, Premio Gandovere 2002).

En 2003 *L'uovo di Gertrudina*. Su último libro, *La stradizione*, es de marzo de 2004.

Traducir su obra al español constituye un notable desafío no sólo por su esencial polifonía sino, y en particular, por la pluralidad de enunciados en “español rioplatense” que introduce. Aún así, esperamos que durante el transcurso de este año salga finalmente publicada en España la versión española de: *Quando Dio ballava il tango*. Y que sus otros textos sigan este mismo camino. Los lectores hispanófonos lo van a agradecer.

## Entrevista

¿Cómo se inicia su relación con la literatura?

Nací en un ambiente campesino con importantes narradores orales, enriquecidos por leyendas que provienen del fondo de los siglos. Historias donde las fuerzas de la naturaleza se manifestaban con una fuerte carga simbólica bajo el nombre de gigantes, dragones, hadas y brujas.

Fábulas, memoria, historias: de esto estoy hecha. Cuanto más incursiono en el mundo de la escritura, más me convengo de que el hombre no es un “animal político” o de otra especie, sino un “animal que cuenta historias” y que de historias se nutre...

“¿Qué historias son éstas?”, me decían cuando era pequeña, cuando hacía algo que no caía bien a los grandes, o, cuando con una frase zanjaban definitivamente una cuestión: “¡No fabules!”, “Son todas historias”, “Pura fábula”. Y en estas expresiones subyacía la idea de que las historias no tienen nada que ver con la realidad o que de hecho no contienen nada de verdad. Pero yo, quizás por mi índole contestataria, no lo creí jamás. Más bien, me sentí siempre demasiado viva en el espacio de las “historias”, territorio contiguo al del sueño y a los grandes misterios de la vida. Me gustó siempre contar historias. En los años setenta empecé primero con la pintura, el dibujo, la historieta, el teatro. Después, en los finales de los ochenta, pasé a la escritura de narraciones.

¿Cuáles son según su opinión las dotes más importante para un escritor?

Siempre pensé que el saber contar, el crear un mundo con las palabras es un talento natural –me viene el deseo de usar la palabra “don”– y de que muchos lo pierden en el camino. Creo que quien cuenta es sobre todo un ser receptivo más que activo y que las historias –muchas historias, infinitas historias– palpitan a nuestro alrededor, en espera de que alguien las cuente. Por eso ahora ya no considero erróneas las palabras “musa” o “inspiración”, palabras que antes, cuando todavía no escribía, me hacían sonreír y que ahora me parecen las más aptas para expresar esta particular “capacidad de escucha” que

es necesario poseer y afinar si se quiere narrar. Una musa que no viene a poner en movimiento una lapicera sino que aparece cuando ya se está moviendo. Una musa que compromete deliberadamente todos los niveles compositivos y que empuja al narrador lejos de los caminos que había pensado elegir, a seguir el placer por las bellas digresiones que los grandes narradores orales nos enseñan.

Por eso, lo que realmente cuenta, es la capacidad de hacer callar los propios pensamientos durante todo el tiempo de la escritura y dejarse poseer por los personajes con los que poco a poco debemos confrontarnos. Capacidad de convertirse en otros: como el trabajo que realiza un actor encarnando personajes distantes del propio ser, ya sea por edad, cultura, carácter o hasta por sexo. Como una serpiente que cambia de piel. La misma habilidad, y aún más, se espera del escritor que no se limita sólo a vivir otras vidas como hace el actor, sino a inventarlas. La realidad interior de un escritor se multiplica continuamente en forma desenfrenada a causa de la cantidad de historias que siente pulsar en torno a sí. Por ejemplo, me suele ocurrir cuando viajo en tren que para cada una de las personas que están sentadas junto a mí, me invento seis o siete películas posibles, o, cuando leo las confesiones de los militares argentinos arrepentidos en relación a los “desaparecidos”, en mi mente se recrea instantáneamente la escena con sus detalles más horribles: los gritos, las quemaduras, el estupro, el ruido de los huesos que se quiebran, la mirada de los torturadores sobre sus víctimas. Me convierto en el verdugo e inmediatamente en la víctima vejada, como la historia de las “Monjas voladoras” que integra mi libro: *L'uovo di Gertrudina*. Rudyard Kipling llamaba a este tipo de imaginación *daimon*: demonio, y aconsejaba a los escritores jóvenes: “Cuando su *daimon* toma el timón no traten de pensar concientemente. Déjense llevar a la deriva y obedezcan”.

138 139

En fin, el trabajo de la escritura es algo que se parece a eso que se denomina “una posesión”. Y es por eso que a cada escritor, releándose años después, le ocurre preguntarse con sorpresa: “¿Pero soy yo quien escribió estas cosas? ¿Cómo pude saberlas?”.

¿Qué cosa le provoca mayor satisfacción en su trabajo como escritora?

Quien narra, oralmente o por escrito, actúa siempre a tientas. Y esto es lo más bello de esta actividad. Nada me aburriría más y me disuaría de ponerme ante la computadora, que el saber anticipadamente adónde me llevará la historia. Lo que ocurre mientras escribo pertenece al reino de la invención, es decir, del descubrimiento o del reencuentro. Hay tantos momentos en que el escritor ve abrirse varias posibilidades para continuar la historia, a veces de hecho opuestas entre sí, son momentos inolvidables... Luego, cuando el libro ya está concluido —es decir, cuando no hay ya nada por descubrir porque las tantas historias posibles se transformaron en una única historia que la publicación transformará en inmutable— parece imposible que el libro pueda ser diferente a como es. Y entonces hay quien cree que se pueda hablar de él, como los críticos que se ponen a explicarlo, como que las palabras de la historia no deberían bastar en cada caso.

Hay en cambio otra forma de escritura, la periodística, que no me provoca ninguna felicidad: la practico para sobrevivir (pagar el alquiler y los impuestos)

pero la vivo con la impresión de estar atada a la computadora, como un galeote encadenado al remo. Cuando escribo comentarios periodísticos, se trata para mí sólo de trabajo, no hay ningún *daimon* que me espera agazapado atrás de la esquina: es la aridez de la escritura no narrativa. Y pienso en Melville, en su oscuro trabajo (su mejor obra fue un fiasco total), encerrado en una oficina igual a la de su Bartleby, el escribano; como también pienso en Kafka, en Svevo, en Walser... Un tiempo amargo el de la escritura no narrativa; horas de Purgatorio, y que se debe atravesar lo más rápido posible. Esperando apasionadamente, como Achab, poder ver nuevamente retozar sobre la superficie del mar la cola de la ballena, el relámpago del flanco lustroso de la inaferrable Moby Dick.

Es verdad, también la escritura narrativa provoca fatiga. Una novela la sientes crecer en torno y adentro tuyo y a medida que te sumerges en ella los personajes te reclaman cada vez más energía y las paredes que separan tus dos mundos (el externo y el interno) se van haciendo cada vez más sutiles; como si cada capítulo que uno escribe fuese un río en creciente que invade todo el territorio de tu vida cotidiana. Escribir narrativa es una actividad increíblemente íntima que te hace llegar hasta el fondo de uno mismo y arrastra a la superficie los fantasmas más ocultos. Hace sentirse frágil. Publicar es como desnudarse. Se necesita fuerza y testadurez para continuar; espaldas anchas, y tanto más que el mundo de la palabra todavía es en gran medida masculino. Es necesario desearlo fuertemente y de manera febril. Si no se tiene la ambición de escribir un *capolavoro*, no se llega jamás a escribir ni siquiera una novela mediocre. Es necesario arder. En mi último libro *La straduzione*, durante una discusión sobre la literatura, el protagonista sostiene: “Si un escritor no sufre por nadie, si ninguna herida auténtica lo hace sangrar, no puede haber vida en lo que escribirá”.

¿Cómo se sitúa en relación con la tradición literaria italiana y la mundial?

Creo que, además de la capacidad de escucha hay algo más que sostiene al narrador: la tradición. Los grandes narradores orales de mi infancia decían: “Así se contaba en tiempos de Maricastaña” o “Esto ocurría cuando los animales hablaban”... Siento una relación con la tradición como si fuera un movimiento a dos tiempos. En el primero cada narrador elige y conforma su propia tradición de referencia; lo que le creará ciertos vínculos que debe respetar. Doy un ejemplo: conocí escritores que afirman admirar a éste o a este otro pero que no reflexionan jamás en su obra sobre tal admiración; en cambio, según mi opinión, admirar supone ciertas obligaciones dado que para considerar a un escritor como un maestro es necesario merecérselo; en otras palabras, no se puede decir que se admira Shakespeare y escribir estupideces.

En un segundo momento, cada uno inicia una lucha con la tradición de referencia; es un estímulo para competir con los propios maestros, para ser dignos de ser admitidos en su círculo. De hecho sucede como con los padres: en un primer momento uno recibe protección y goza de su afecto pero después uno tiene también que empezar a dar.

Cada uno debe elegir y formarse su propia tradición referencial. La mía está formada por los grandes trágicos griegos, por Shakespeare, Giovanni Verga y la llamada “scapigliatura lombarda”, por Gadda y Guimaraes Rosa...

¿Qué cosa permanece de la gran novela del siglo XIX en la literatura actual?

Para mí, el modelo principal es siempre la novela del siglo XIX, de Balzac a los grandes maestros rusos. Ellos tienen mucho que enseñarnos pero también los novelistas que provienen de literaturas no europeas, donde se siente todavía el gusto por la antigua tradición oral, de la *Odisea* a *Las mil y una noches*; universos donde prevalece todavía el placer de contar con lentitud, contra aquellas ideas de “velocidad” y “concisión” que están tan de moda hoy día entre nosotros.

Estamos viviendo un territorio fronterizo, inseguro; un espacio donde no hay ya nada que se presente con claridad. Un territorio sin hechos ni ideas. Y esto se refleja en la literatura: así como ninguno tiene autoridad para decir que “ésta es la Verdad absoluta”, se hace igualmente cada vez más difícil decir “poesía significa esto” o “la novela significa esto otro”. Es como si viviésemos en esa hora crepuscular en que los colores pierden su nitidez... Por eso tengo dificultad para responder a esta pregunta. Sin embargo, sigo considerando fundamental que en la novela debe haber reflexión, capacidad compositiva, sorpresa, sonoridad de la palabra.

140 141

¿Qué significa en literatura la palabra “compromiso”?

He vivido años en que la falta de compromiso en una obra literaria era visto con sospecha o hasta juzgado muy duramente, como si por tal ausencia no fuera posible que una novela o una poesía pudiesen contar una verdad. Ahora se puso de moda lo opuesto...

En cuanto a mí, creo en una literatura que haga reflexionar y que afronte temas incómodos, como el mal y el dolor. Sin embargo pienso que un texto debe funcionar también por lo que es, no sólo por lo que se propone. Hay escritores sumamente cultos y conscientes de su propio tiempo, pero que son insostenibles, y otros mucho más simples que son magníficamente fulminantes: pienso en ciertos eruditos humanistas del siglo XVI que, aún con las mejores intenciones del mundo, escribieron obras absolutamente indigestas, mientras el autodidacta Cervantes, quien desafiaba la cultura de su tiempo, se lanzó al territorio del sueño y pudo llegar hasta nosotros.

¿De dónde y cómo ha podido extraer la información y documentarse sobre la Lombardía del siglo XIX y sobre la emigración?

Investigué por años en los archivos comunales de mi lugar de origen, documentos sobre el mundo campesino lombardo y su triste necesidad de emigrar. Desde 1880 en adelante, en mi pueblo, Magnago, no había otra alternativa para los colonos y partían los jóvenes para trabajar estacionalmente: cuando terminaba la estación estival de los trabajos agrícolas, éstos se largaban a viajar a pie, o se embarcaban en los barcos en Génova, o se iban a las pampas argentinas donde las estaciones se producían al contrario: llegaban en diciembre, hacían la estación estival allá y retornaban en marzo, con tiempo para llegar a Italia y trabajar en la cosecha. En castellano esto se llama “hacer la golondrina”: un nombre poético para una vida de infierno... Mi bisabuelo lo hizo durante tres años; como tantos otros. Después, al final, la mayor parte decidía quedarse en la otra parte del océano.

¿De dónde viene su interés por el mundo campesino que ocupa tanto espacio en su narrativa?

Como lo dije antes, crecí en un ambiente campesino, matizado de historias y creencias mágicas y estoy convencida de que el lugar donde nacemos o donde vivimos, antes que ser un lugar, es para nosotros una red de historias. Es nuestra geografía afectiva y me parece lógico estar ligado a ella. Para mí, raíces quiere decir también dialecto: de aquí mi intención de mantenerme ligada a una tradición secular de lengua oral, rica de carnosidad expresiva que ha sido silenciada, transformada, tergiversada, malamente vendida como folklore.

Con frecuencia he sentido hablar de la necesidad de romper lazos con la propia tierra para ser “universales”. Yo, al contrario, pienso que se puede hacer que la propia tierra tenga sentido para todos: Faulkner narró sobre su tierra: el Sur de los Estados Unidos y lo transformó en un elemento fundamental en su narrativa.

Si pienso en los libros que más amé durante mi adolescencia, pienso en los de Joseph Conrad, Horacio Quiroga, Henry Melville, Rudyard Kipling: el mar y la selva, como elementos que representan el lado oscuro del mundo. Y, en un cierto sentido, mis historias, más que del mundo campesino, son en cierta medida historias de la “selva”; un poco a la manera como en el medioevo se veía la zona más allá de los muros, el condado: el campo como el lugar de la barbarie, el campesino como el homo selvaticus. En realidad me fascina la selva como lugar del alma, a lo Dante Alighieri.

¿De dónde nace este contacto privilegiado con la Argentina?

De tantas historias familiares y de una experiencia de emigración, vivida en primera persona durante mi adolescencia, en la Patagonia argentina. Parodiando el film *Cuarto poder* de Orson Welles, podría afirmar que durante tantos años, fue mi *Rosebud* secreto, el lugar de origen de todas mis pasiones y el narrar era una estrategia defensiva para tener controlados ciertos recuerdos que me hacían mal.

Ahora la relación con la Argentina se profundizó: regreso bastante seguido a Buenos Aires, recuperé también la lengua castellana que con los años se había empañado dado que no la practiqué por mucho tiempo.

¿Qué la lleva a mezclar el italiano, el dialecto y el español?

Desde que era chica las palabras siempre me provocaron una extraña fascinación. Amaba los diccionarios, buscaba las palabras que no conocía: vocablos especiales que no había escuchado jamás y que evocaban mundos misteriosos, iluminando fantásticamente por un momento mi vida. Como peces de los abismos que fulguran por un instante en la negrura del océano.

Sin embargo, además de esta natural sensibilidad que tengo hacia las palabras, viví una situación lingüística muy particular. Mi infancia transcurrió en el campo (el Alto Milanés), en un ambiente totalmente dialectófono, en el que el italiano se aprendía cuando se iba a la escuela. Naturalmente los chicos teníamos también cierta experiencia de la lengua nacional (los títulos de los diarios que leían los grandes, los carteles de los negocios...) por eso crecíamos bilingües. En la escuela primaria se produjo el encuentro importante con el italiano; y de las dos lenguas,

que ya alternábamos con desenvoltura, descubrí que una sola se podía usar para escribir. A medida que crecía, el dialecto era cada vez más censurado: considerado como el símbolo de una Italia pobre y que por lo tanto se debía olvidar. Otro problema era el hecho de que el italiano que a mi alrededor los adultos se esforzaban por hablar, tenía una forma regional, lombarda. No tenía conciencia entonces; sentía confusamente que el italiano que hablaban era diferente al de los libros escolares (en los que predominaba el habla toscana) y del que se usaba en otras partes de Italia (diferencias de pronunciación, de acentos, de expresiones). Naturalmente cuando era chica no lograba explicarme este fenómeno: me había hecho la idea de que fuera de la Lombardía, la gente hablaba de un modo extraño, como en los libros... Después, a los quince años se produjo la experiencia argentina, con el esfuerzo de aprender a hablar y pensar en otra lengua.

Creo que este trabajoso trilingüismo mío, me dio una particular sensibilidad para las palabras, me enseñó su potencialidad y sus límites, como también el respeto que debemos a la lengua que utilizamos. Porque cada lengua es en verdad una manera de ver el mundo, una condensación de experiencias de las que deriva un modo de pensar. Por esto, cuando comencé a escribir traté de transportar al italiano la tensión lingüística que experimenté sobre mi misma piel. Paradojalmente encontré mayor dificultad en el uso del dialecto que en el del castellano, creo que por la profunda desvalorización que el dialecto ha sufrido con el paso de los años; y mucho más en razón de que en Italia se fue fijando una idea de que el uso del dialecto debe por fuerza ligarse a temáticas menores, burlescas y risueñas o mejor folklóricas. En cambio, yo no busco en el dialecto una función anticuada u ornamental: pido al dialecto, como a cualquier otra lengua que pueda usar, expresividad y sonoridad. En esto me siento integrante de una sólida tradición literaria —de Ruzante a Goldoni, de Porta a la *scapigliatura* lombarda, de Testori a Gadda...— reivindicada en el siglo XX sobre todo por los poetas, con Pasolini a la cabeza, quienes se hicieron adalides de la toma de conciencia sobre la igual dignidad del dialecto en relación con la lengua nacional; y que, al mismo tiempo, reivindicaron la potencial diversidad del dialecto. Sobre todo siento al dialecto como una lengua profundamente apta para la expresión de mis temas: se trata de una lengua trágica, en primer lugar porque está destinada a morir, fagocitada por el italiano standard de la TV y menospreciada como lenguaje caricaturesco; sin contar que es la lengua de los muertos, de las raíces, de la pertenencia a mi pueblo. En suma: la lengua materna que me ha transmitido las experiencias del afecto y del dolor; no una lengua baja sino profunda.

De todas formas, mi uso del castellano y del dialecto, mezclados con el italiano, deriva también de una búsqueda sonora. Me gusta de hecho la dimensión “acústica” del narrar (creo que proviene de mi gusto por las narraciones orales con las que me nutrí durante mi infancia): la utilización de lenguas “otras” como el dialecto y el castellano me permite dar a la página una coloratura con sonidos oscuros o nasales que el italiano no conoce.

¿Qué relación se establece con sus lectores italianos?

Por mis elecciones temáticas o lingüísticas represento algo muy particular en el panorama de la escritura italiana actual y tengo un público de lectores y lectoras apasionados. Mi obligación como escritor es comprometerme seriamente para que la próxima historia que les ofrezca no los defraude. Sé que mis historias no gustarán a todos pero es un riesgo que tengo que co-

rrer: es el lector quien debe venir al libro, no el libro al lector. Yo siempre fui a los libros, ningún libro me vino a buscar. Sería una gran presuntuosa si pensase que Kafka escribió *La metamorfosis* pensando en mí.

Los grandes narradores orales de mi infancia lombarda, si veían que su público no aplaudía la historia, decían al finalizar:

“L’è passà un car da merda da pipì  
in boca a tüti quij ch’inn stâj chî a sintî”.

(“E’ passato un carro pieno di merda e di pipì / è finito in bocca a tutti quelli che sono stati qui a sentire”: Pasó un carro lleno de mierda y pipí / terminó en la boca de los que escucharon aquí”)<sup>1</sup>

¿Se dedica también a realizar actividad como traductora, quiere hablar sobre ello?

Traduzco el castellano argentino. Me gusta porque la actividad de la traducción me reafirma en la convicción de que no es indiferente decir una cosa en una lengua en vez que en otra. Lo sabe cualquiera que frecuente más de una lengua en la palabra o en la lectura: cada lengua es un mundo, una forma de pensar. A veces me parece que hasta mis sensaciones cambian según la lengua que uso: me pasa estar desesperada en una lengua y apenas triste en otra; porque cada lengua excluye ciertos rasgos de la experiencia y exalta otros.

¿Qué nos puede decir de su última novela?

Mi última novela, *La straduzione* (*La detraducción*),<sup>2</sup> trata de profundizar el discurso sobre mi particular relación con la ciudad de Buenos Aires, la que conocí por primera vez en 1966 durante el Golpe de Onganía.

En este libro lo opero a través de la figura de Witold Gombrowicz, escritor polaco que llegó a la Argentina en 1939 y que, a punto de reembarcarse, decide quedarse en Buenos Aires: el barco hacia Europa partirá con él sólo 24 años después.

Que en los sótanos del Rex, en avenida Corrientes, entre jugadores de billar y de ajedrez, un grupo de jóvenes escritores se lanzase a la increíble empresa de traducir un libro del cual ninguno conocía la lengua —éste es el tema central de *La straduzione*— me pareció siempre una idea extravagante y novelesca, que exigía ser contada. Pero la experiencia de Gombrowicz es mostrada por mí desde diferentes ángulos. En primer lugar inserto en el contexto de la historia de tantos inmigrantes que llegados a América sin una moneda en los bolsillos, deben aprender el arte de sobrevivir. En segundo lugar, es el pretexto para contar la dificultad de la escritura, la tozudez como dote esencial para quien quiere desarrollar esta “profesión”.

“Este es un país”, escribía Gombrowicz, “donde el canillita que vocea la revista literaria de la élite refinada, tiene más estilo que todos los redactores de esa misma revista”.

Me apropio de esta afirmación, en la convicción de que una cierta cristalización de la literatura en formas convencionales no tiene más nada que decir. Y que la carne de las palabras debe continuar siendo buscada.

La lectura de sus textos en el original provoca un verdadero placer. Pero muchos lectores hispanófonos se ven obligados a la intermediación de la traducción y la esperan con ansia.

¿Nos puede informar al respecto?

La novela *Cuando Dios bailaba el tango* está por aparecer en España publicada por una Editorial de Valencia que se llama *Pre-Textos*. La traductora es catalana pero vive en Suiza y se llama Patricia Orts. Estoy esperando en estos días el texto final de la traducción y se estima que el libro saldrá a la venta en España poco después de Navidad. En cuanto a la traducción de *El huevo de Gertrudina* que hizo Gabriela Romairone en La Plata encontró gran consenso en la Editorial Planeta, Argentina, y fue calurosamente recibida por los escritores Raschella y Dal Masetto. Pero por ahora hay problemas económicos que estarían impidiendo su publicación en ese país, por lo que si quiero hacer conocer mis libros en Argentina estimo que debo pasar absolutamente a través de España.

144 145

Y esto me apena muchísimo ya que me importaba muchísimo que mi libro se tradujera utilizando el castellano hablado en Argentina.

Una última pregunta. ¿En general sus libros son traducidos por traductoras? ¿El que estas dos novelas sean traducidas por dos mujeres es un simple hecho casual, una decisión editorial o porque por su contenido han provocado mayor impacto en el público femenino?

También mis otros libros han sido traducidos por mujeres: en Alemania por Annette Kopetzki, de Hamburgo: *La espada y la luna* y *La foto de Orta*. En Francia por Monique Baccelli: *El país de las vocales* y Dominique Vittoz: *Cuando Dios bailaba el tango*. Creo que no es casual: se trata de mujeres a las cuales mis libros gustaron mucho y que al mismo tiempo se convirtieron en amigas mías. Temas y tipo de escritura están evidentemente ligadas a un sentir “otro”; llamémoslo “femenino”.

<sup>1</sup> Marcela Sabio, nuestra contadora de cuentos local, nos mandó estas coplas de origen español y de ámbito rural que pueden corresponder, por su tono desenfadado y su rica escatología, a la recordada por Pariani de su ambiente lombardo. Fórmulas de este tipo es posible encontrar en todas las culturas, Ahí va una fórmula de cierre: “*Aquí se termina el cuento con pan y pimienta y el que levanta el culo se encuentra un duro*” o “*Aquí se acaba el cuento de Juan Pimiento que fue a cagar y se lo llevó el viento*”.

<sup>2</sup> La traducción del título nos pertenece.



**Seis,**

**glosa(s)**

(un lugar para el comentario y la información)



## **“El Pasado, la Memoria, el Olvido. Ocho Ensayos de Historia de las Ideas”, por Paolo Rossi**

Nueva Visión, Buenos Aires, 2003. Traducción: Guillermo Piro.

Original en Italiano: *Il passato, la memoria, l'oblio. Otto saggi di storia delle idee*. Año 1991-2001.

Reseña: Claudia Neil: “Las escenas de la memoria”.

Reseñar esta obra de Paolo Rossi no deja de ser un desafío en tanto nos aproximamos a un texto que, desde la Historia de las ideas y la Filosofía, trata sobre uno de los fenómenos culturales, políticos y académicos más sorprendentes de los últimos años: el surgimiento de la memoria como preocupación central de las sociedades occidentales. Esta tendencia acentuada en la segunda mitad del siglo XX se ha puesto de manifiesto en lo que podríamos denominar los ritos del no-olvido: la rememoración, la recuperación, el inventario multiplicado. Esta tendencia ha involucrado –de manera diversa– a sociedades y grupos, tanto en lo que hace a las instancias de decisión política, mediática y cultural, como a las prácticas comunitarias, la producción académica y la experimentación artística.

148 149

Relatos, testimonios, historias de vida, anecdotarios, grandes conmemoraciones, archivos memoriales informáticos, proyectos de museificación, monumentos, exhibiciones, fondos de investigación específicos para programas de estudio y proyectos de investigación, son sólo algunas de las manifestaciones de esta revisión del pasado. Aunque los modos y los medios de la memoria difieran según los casos (grupos, instituciones, naciones, estados, etnias) los conflictos contemporáneos sobre cómo recordar un pasado traumático de genocidio y opresión racial, dictadura y esclavitud, se destacan en la cultura de la memoria en los comienzos del nuevo milenio.

No obstante, y aún reconociendo que la problemática de la temporalidad se ha convertido en un tema de creciente interés y relevancia social, política y estética, no es menos cierto que el problema de la memoria se ha constituido en los últimos años en un tópico de creciente interés académico, un espacio intelectual de variada y creciente producción, “un floreciente campo de estudio” según las palabras de P. Rossi. Tal como el autor lo comenta en su prólogo a la segunda edición del año 2000: “en los años ’80 cuando estalló el interés de los estudiosos de todo el mundo por el tema de la memoria, y se volvió uno de los argumentos de más apasionada discusión en la cultura general y en la reflexión política, mi libro comenzó a circular no sólo entre los especialistas”, reconociendo incluso que “en la década de los ’50 éramos muy pocos los que nos ocupábamos de estos temas”.

El interés por el pasado encuentra en los años ’60 del siglo XX un momento de gran impulso, en tanto discursos de la memoria de nuevo cuño surgieron en Occidente. Este surgimiento se debió, en gran parte, al traumático proceso de descolonización y al surgimiento de los nuevos movimientos sociales, que en la construcción de su identidad, requerían historiografías alternativas y revisionistas.

En un proceso paralelo, la búsqueda de otras tradiciones –la de los “otros”–

vino acompañada a una profunda recodificación del pasado. Así, las temáticas de las temporalidades diferenciales y de las modernidades que se dan a diferentes ritmos surgieron como claves para una comprensión nueva y rigurosa de los procesos de globalización en curso.

Posteriormente, en los años '80, los discursos de la memoria se intensificaron en Europa y EE.UU. "Aniversarios alemanes" asociados a la 2ª Guerra Mundial, la caída del Muro de Berlín en 1989, la reunificación de Alemania en 1990, fueron algunos de los eventos que desencadenaron un encendido debate entre historiadores europeos y una intensa cobertura en medios internacionales que reavivaron codificaciones posteriores a la Segunda Guerra y de la historia nacional en Francia, Australia, Italia, Japón, incluso en EE.UU. Ya en los '90, la recurrencia de las políticas genocidas en Ruanda, Bosnia y Kosovo confirmó el creciente interés de la cultura de la memoria en los ámbitos públicos y académicos, lo que explica, de algún modo, el proceso de lo que podríamos denominar "la globalización" de la memoria.

Las resonancias de la memoria del Holocausto constituyeron quizá el más importante estímulo para la discusión pública y la producción académica respecto de las problemáticas de la memoria. El debate cada vez más amplio sobre el Holocausto (desencadenado en gran medida por la serie televisiva *Holocausto* y, un tiempo después, por el auge de los testimonios), el Museo del Holocausto de Washington, planificado durante la década del '80 e inaugurado en 1993, constituyen, aunque no los únicos, los acontecimientos que concurrieron a la movilización y reflexión intelectual sobre la incapacidad de las sociedades actuales de vivir en paz, sobre el fracaso del proyecto de la Ilustración, sobre el fracaso de la civilización occidental para ejercitar la anamnesis.

Quizá estemos en condiciones de afirmar que esta tendencia (para Rossi una particular "moda por el pasado", con todas las ventajas y peligros que esto implica) habla más bien del presente que del pasado, y de los particulares modos en que ese presente se configura conflictivamente para sujetos y comunidades. Es probable también que esta disposición hacia el pasado muestre una tensión cultural, una insatisfacción causada quizá por una sobrecarga en lo que hace a la información y la percepción, y a una aceleración cultural que ni nuestra psiquis ni nuestros sentidos están preparados para enfrentar. Como plantea Andreas Huyssen "cuanto más rápido nos vemos empujados hacia un futuro que no nos inspira confianza, tanto más fuerte es el deseo de desacelerar y tanto más nos volvemos hacia la memoria en busca de consuelo".<sup>1</sup>

No obstante, y aun reconociendo que el mundo se esta musealizando, todos nosotros desempeñamos algún papel en ese proceso. Si la meta parece ser, como dice Huyssen, "el recuerdo total": ¿qué elementos se ponen en juego en ese deseo de traer todos estos diversos pasados hacia el presente?; ¿qué elementos específicos activan la estructuración de la memoria y, en última instancia, reestructuran la temporalidad en nuestros días?; ¿de qué manera se experimentaba el tiempo, la memoria, el olvido en épocas pasadas?

Desde una perspectiva histórica evidente, en el intento de contribuir de manera decisiva en la historia de las ideas, Rossi intenta dar respuestas a estos interrogantes con una obra "clásica e insustituible" según las palabras de Umberto Eco. "El pasado, la memoria, el olvido", editado por primera vez en su versión italiana en 1991, es el resultado de 30 años de trabajos de investigación, análisis y reflexión que Rossi desarrolló sobre la historia de las artes de la memoria en la cultura europea para presentar en este libro una demostración acabada de la historicidad de la memoria y el pasado, y la importancia que ha tenido en tiempos de la edad media y el renacimiento europeos la "cultura de las imágenes."

El libro se presenta como una recopilación de ocho capítulos, seis de los cuales fueron publicados individualmente en distintos medios académicos entre 1960 y 1980, a partir de los cuales el autor desarrolla una de las tesis centrales que recorre todo el trabajo: “Tal vez, y a pesar de todo lo que se habla de la memoria, hemos subestimado la fuerza de las imágenes. Entre otras cosas porque absolutamente equivocados, creímos que sólo la nuestra, y no en cambio también aquella que está a nuestras espaldas, es definible como una *cultura de las imágenes*”.

Poseedor de una erudición admirable, Rossi muestra, analiza, explica, reflexiona sobre el fantástico universo de las mnemotecnias antiguas, renacentistas y barrocas y devela de un modo sorprendente los elementos constitutivos de una cultura que acuñó tempranamente el sueño enciclopédico de construir grandes Teatros del Mundo. La originalidad del trabajo de P. Rossi es, justamente, examinar y poner en evidencia las relaciones que ligan ese mundo desaparecido con los problemas del hombre de hoy. Curiosamente, y como puede leerse en uno de los capítulos “El arte de la Memoria: Renacimiento y Transfiguraciones”, las imágenes construidas para recordar entre los siglos XVI y XVII, vuelven a aparecer hoy en las escuelas para los operadores publicitarios y los teóricos del *marketing*, verdaderos gurús de la sociedad capitalista global. De la lectura de esta obra podríamos entonces preguntarnos si acaso el arte de la memoria (tan vigente, tan de moda en la cultura contemporánea), es verdaderamente una suerte de fósil intelectual, o bien ha sufrido una serie de renacimientos y transfiguraciones a lo largo de los últimos cuatro siglos.

150 151

En la segunda edición de esta obra del año 2000, edición que se toma como base para su traducción al español, el autor incorpora dos breves capítulos, de los cuales uno constituye una verdadera novedad. El capítulo 7, “La memoria, el cerebro, los inmunólogos”, intenta según las palabras de su autor “saldar una deuda que había contraído conmigo mismo” respecto de la rígida separación entre las dos culturas. Rossi critica los modos en que filósofos y literatos han configurado la relación naturaleza-cultura y ciencias naturales-ciencias del espíritu en los primeros años del siglo XX y la manera en que han dictado las normas sobre el modo en que debe plantearse esa relación. La incorporación de este capítulo constituye un interesante aporte para comprender el modo en que “personas que estudian nuestro cuerpo” utilizan el término memoria para analizar las huellas del pasado y develar la historia de la especie. Desde esta perspectiva el autor propone incluso preguntarse (o seguir preguntándonos) la manera en que esta compleja relación ha sido teorizada.

Un comentario especial merece el capítulo 6 en el que el autor se dedica a analizar de manera profunda y crítica la tensión intrínseca e ineludible entre memoria-olvido a partir de la relación historia-ciencia. Éste es, a mi juicio, uno de los temas relevantes y probablemente de ineludible lectura para todos aquellos que intentan acercarse a la ciencia desde una perspectiva histórica amplia y diversa. Para P. Rossi la ciencia moderna constituye uno de los mejores ejemplos de lo que ha denominado “los modos del olvido”, en tanto según las palabras de T. Kuhn “a diferencia del arte, la ciencia destruye su pasado”. La naturaleza innovadora de la ciencia, la afirmación de la necesidad de olvidar el pasado, la predilección por lo “nuevo” enfrenta a los historiadores a una empresa difícil y desafiante, porque al momento de analizar esa multiforme actividad a la cual se han dedicado aquellos a los cuales se les ha atribuido, en el siglo XIX, el nombre de “científicos” “el historiador asume como objeto privilegiado un campo del saber en el cual la dimensión del olvido no es marginal sino constitutiva y esencial”. En este capítulo P. Rossi pone en discusión, desde una perspectiva filosófica e histórica, uno de los temas y problemas fundamentales del conocimiento. Temas que reconocen una vigencia innegable en

los ámbitos académicos contemporáneos, tópicos que se mueven siempre en los límites de las fronteras disciplinares y han sido ampliamente discutidos durante todo el siglo XX: la idea de progreso, el modo en que la ciencia se transforma, los cambios de teorías, las prácticas sociales, las instituciones científicas, la naturaleza del conocimiento.

*El Pasado, la Memoria, el Olvido* es un libro ineludible y diría casi necesario para todos aquellos que, interesados por la historia y la memoria, reconocen en estos conceptos una resonancia ética, política y filosófica. No sólo para los profesionales de la academia sino para el público más amplio que reconoce los infinitos usos del pasado y la memoria, para todos los que encuentran en ella una posibilidad democratizadora. Un texto inevitable para los que intentan poner remedio al olvido natural de los seres humanos ocupados en su cotidiano presente, para todos los que intentan conservar y permitir que sea utilizado un rico patrimonio de tradiciones, de instituciones, de ideas. Para quienes intentan crear un lazo entre las distintas generaciones; para aquellos que luchan por dar lugar y forma a la memoria colectiva. Como dice P. Rossi: “Esa memoria colectiva, a la cual la actividad de los historiadores y de los antropólogos hace una contribución notable, en general es entendida como posibilidad de referirse a un pasado dotado de sentido: algo que puede poner sólidos diques de contención a los procesos de disgregación, quebrantamiento, aislamiento, erradicación de su ambiente y de su pasado de los individuos y las comunidades”.

<sup>1</sup> HUYSSSEN, ANDREAS: “En busca del tiempo Futuro”, <http://www.cholonautas.edu.pe/pdf/Huyszen.pdf>

## **“Sexualidades migrantes. Género y transgénero”, por Diana Maffía (comp.)**

Feminaria, Buenos Aires, 2003.

**Reseña: Alicia Naput: “Escrituras de la diferencia que enuncian la justicia que falta”.**

Entre las muchas lecturas posibles de *Sexualidades migrantes. Género y transgénero*, la presente se producirá desde el campo de la política. Intentaremos tentar a los lectores a abordar una constelación de textos que se colocan en nuestro horizonte de visibilidad, “entre nosotros”, como pensamiento que se vuelve tal enfrentando lo intolerable, aquello que se invisibiliza a la experiencia y a la comprensión teórica naturalizando el estado de cosas existente.

152 153

Nuestra lectura política no alude sólo al contenido de los trabajos que compila la Dra. Diana Maffía sino a sus efectos, es que se trata de escrituras que interpelan desde diversos registros los discursos esencialistas que constituyen, legitiman y “leen” las prácticas políticas hegemónicas dibujando unos sujetos previos a todo discurso.

En el contexto del pensamiento político moderno la pregunta teórico-política central ha sido: ¿por qué debo obedecer? y, consecuentemente, si las preocupaciones humanas sintonizan con la búsqueda de la felicidad más que con la conservación del orden, ¿por qué y cuándo mi deber es desobedecer? Esto es, la pregunta por las condiciones históricas y teóricas de discusión de la ley. Preguntada, esta última, que aparece en el imaginario social como contracara de la primera, toda vez que la pregunta por el deber de obediencia pone en escena la cuestión de la legitimidad de la ley.

Entonces, como dice Alain Badiou<sup>1</sup> recordando a Malraux, la política fue lo que reemplazó al destino, el acto político por excelencia es aquel acto libre en su forma y en su contenido, un acto que crea un tiempo y un espacio, diversos del tiempo y los espacios del capital y del Estado. La política aparece así como la posibilidad de no ser esclavos, o de dejar de serlo y por lo tanto la finalidad o la exigencia de ese acto libre es la igualdad.

Históricamente la revolución burguesa gestó al Estado moderno (pacto entre individuos, en tanto dispositivo teórico con el que la modernidad política pensó su orden), “constructo” necesario de la nueva sociedad burguesa, y de la generalización de unas nuevas relaciones sociales capitalistas triunfantes, que a partir del siglo XVI habían disuelto irreversiblemente las formas comunitarias feudales.

La sociedad burguesa se presentó a sí misma como un ámbito en el cual productores libres e iguales intercambian libremente productos y servicios entre sí. Espejando esta imagen, lo político se presenta, entonces, como un ámbito con una legalidad propia: el Estado Nacional, construido a partir del pacto entre individuos libres e iguales, esto es, ciudadanos, correlato político de aquellos productores libres (entidades que aparecían como reales y últimas). Pero dicha forma, el ciudadano, que aparecía como natural, atemporal e inmanente, revela ante nosotros un

tejido complejo de dispositivos de poder que producen vínculos y disciplinan a los sujetos a través de una diversidad de ámbitos. Es decir, es nuestra interioridad y no sólo las instituciones, como el empleo o la familia patriarcal, la que se constituye a través de ciertas políticas, de modo tal que el poder está “dentro nuestro” organizando nuestros modos de pensar, sentir, desear. Por ello es que constituir al Estado en objeto privilegiado de la reflexión política es, por lo menos, insuficiente para saber por qué persisten las relaciones de dominación. Ésta es la razón por la que Marx, además de seguir con atención las características de las formas de la resistencia obreras a la opresión, emprendió la revisión crítica de la Economía Política. Y también, es la razón por la cual Foucault ha reflexionado acerca de las diversas formas de individuación que adquieren visibilidad en las estrategias de resistencia al poder en los años '60: la oposición al poder de los hombres sobre las mujeres, de la psiquiatría sobre los enfermos mentales, de la medicina sobre la población, de la administración sobre la manera de vivir de las gentes. Dice Michel Foucault: “Son luchas que ponen en cuestión el estatuto del individuo: por una parte afirman el derecho a la diferencia y subrayan todo aquello que pueda hacer a los individuos verdaderamente individuales. Por otra, se enfrentan a todo lo que pueda aislar al individuo, separarlo de los otros, desgajarlo de la vida comunitaria, obligarlo a replegarse sobre sí mismo y atarlo a su propia identidad.”<sup>2</sup>

Estas formas de subjetividad y sumisión no suplantán las relaciones de explotación social y de dominación políticas, sino que mantienen con ellas relaciones complejas y circulares.

Podríamos inscribir en esta tradición teórica al pensamiento de género más prolífico en conceptos críticos y al libro que reseñamos en particular. Lo que le otorga a su dinámica de producción de pensamiento una especial vitalidad, y en ocasiones una eficaz virulencia contra el discurso del orden, es el compromiso con la experiencia de los sujetos.

El pensamiento de género de los años '60 ya había conmovido el discurso del orden con el cuestionamiento a la fórmula “biología es destino” –tal como lo expresa Josefina Fernández en “Cuerpos del feminismo”– y la introducción de la distinción/oposición sexo-género. El sexo habría sido pensado entonces como lo dado biológicamente y el género aquello que se construye y define cultural y socialmente. Pero, tal como señala la autora, el consenso alrededor de la categoría mujer como definición de género se quiebra en los años setenta con la irrupción de dos conflictos claves (que luego se multiplicarán): las lesbianas feministas cuestionan la homofobia del feminismo heterosexual que subyace en “la” identidad mujer (1970), y las mujeres negras advierten sobre las actitudes xenófobas en un movimiento que sólo combate la opresión sexista (1980). El conflicto se multiplica con los aportes de las feministas travestis, y en los '90 los nuevos movimientos sociales/culturales se proponen revisar las categorías de sexo, cuerpo, esto es, se plantean revisar la constitución misma del sexo y se cuestionan el modelo binario sexo/género.

Está claro que, como plantean los autores de estos artículos, se ponen en cuestión las categorías de identidad y la de experiencia, así como la noción misma de sujeto. Las redefiniciones tienen en común la crítica a la ontologización, a la naturalización, y coinciden en señalar que la historicidad que se adjudica a los procesos de constitución de las identidades es bifronte, esto es, material y simbólica. Las mencionadas reelaboraciones teóricas suponen o son acompañadas por el recentramiento del conflicto como constitutivo de lo social y lo político –en tanto se enfocan los procesos de identificación en las relaciones conflictivas– y por la

centralidad del discurso –en tanto se afirma que no existen procesos de identificación que acontezcan fuera del lenguaje.

Una de las teóricas paradigmáticas de esta postura en los estudios de género, Judith Butler, con la cual reconocen filiaciones intelectuales los autores de *Sexualidades migrantes. Género y transgénero*, muestra –en una respuesta a las críticas de la izquierda al discurso identitario en los nuevos movimientos sociales– cómo los estudios de género y las nuevas experiencias de lucha han conmovido el edificio de la Teoría Política ubicando el debate cultural como constitutivo de toda práctica política que se pretenda de resistencia a las diversas formas de subalternidad. Dice J. Butler<sup>3</sup>: “De lo que la renovada ortodoxia podría resentirse en relación con los nuevos movimientos sociales es, precisamente, de la vitalidad de la que gozan. Paradójicamente, los mismos movimientos que mantienen a la izquierda con vida son justamente a los que se culpa de su parálisis. Aunque aceptaría que una construcción estrictamente identitaria de dichos movimientos conduce al estrechamiento del campo político, no hay razones para dar por sentado que estos movimientos sociales puedan ser reducidos a sus formaciones identitarias. El problema de la unidad o, más modestamente, de la solidaridad no puede resolverse trascendiéndolo o eliminándolo de la escena, e indudablemente tampoco mediante la promesa vana de recuperar una unidad forjada a base de exclusiones, que reinstituya la subordinación como su condición misma de posibilidad. La única unidad posible no debería erigirse sobre la síntesis de un conjunto de conflictos, sino que habría de constituirse como una manera de mantener el conflicto de modos políticamente productivos, como una práctica contestataria que precisa que estos movimientos articulen sus objetivos bajo la presión ejercida por los otros, sin que esto signifique exactamente transformarse en los otros”.

154 155

Al decir de Diana Maffía los artículos que componen este libro se proponen poner en cuestión tres tópicos fundamentales del pensamiento conservador patriarcal, a saber: los sexos son sólo dos: masculino y femenino; las relaciones sexuales tienen como fin la procreación; la familia es una unidad natural. Nosotros podemos agregar que además de socavar, desde registros diversos, el pensamiento conservador que gustosamente se reconocería como tal, estos textos conmueven también el discurso de quienes se autodenominan la izquierda política. Obligan a ver aquello que prolijamente ha sido velado –aun por los movimientos políticos que se posicionan normativamente en el respeto a la diferencia y el reclamo de igualdad–, conmueven las certezas constitutivas de la subjetividad (la experiencia íntima de lo corporal), mientras expulsan del horizonte de visibilidad la tranquilizadora promesa de un futuro donde se ponga fin a la conflictividad humana.

En la insistente invitación a la lectura de este libro plural me permitiré citar a uno de sus autores. Dice Mauro Cabral: “Considero lo más importante de la propuesta articulada por esta publicación, su carácter de intervención fuertemente política. Intervención que, (...) excede el ámbito restringido de la teoría, pero que a la vez la implica interpelándola. Intervención, a mi juicio decisiva en lo que ha venido a ser el lugar –domesticado– del género en la reflexión filosófica; intervención en la ontología binaria que sigue trabajando en el interior de la ortodoxia de los llamados estudios de género; intervención que, por tanto, obra a favor de la inclusión en dicha reflexión –y de un modo central en la escena política más amplia– de formas de la subjetividad excluidas de lo tematizable en tanto no conforman el uno-dos genérico”.<sup>4</sup>

Al decir de J. Rancière<sup>5</sup>, la política se construye en litigio con la lógica policial,

que distribuye los cuerpos en el espacio de visibilidad o invisibilidad, y ordena la congruencia entre los modos de ser, los modos de hacer y consecuentemente los modos de decir. Es política la escena donde quienes no tienen derecho a ser contados como seres parlantes, quienes han sido condenados al espacio de la invisibilidad, suspenden la armonía del orden policial por el simple hecho de actualizar la contingencia de la igualdad. Las escrituras que reseñamos vienen a formar parte del diseño y la actuación de esa escena en la Argentina.

<sup>1</sup> BADIOU, A. (2000): *Movimiento Social y representación política*, Buenos Aires, editado por Instituto de Estudios y Formación del CTA.

<sup>2</sup> FOUCAULT, M. (1993): “Por qué hay que estudiar el poder: la cuestión del sujeto”, en *Materiales de Sociología crítica*, autores varios, traducción F. Álvarez Uría, Madrid, La Piqueta, p. 30.

<sup>3</sup> BUTLER, J. (2000): “El Marxismo y lo meramente cultural” en *New Left Review* n°2, mayo-junio, 2000. Versión en castellano sitio: [www.cholonautas.edu.pe](http://www.cholonautas.edu.pe).

<sup>4</sup> CABRAL, M. (2003): “Pensar la intersexualidad hoy” en Maffía, D. (comp.): *Sexualidades migrantes. Género y transgénero*, Buenos Aires, Feminaria, p. 118.

<sup>5</sup> RANCIÈRE, JACQUES (1996): *El desacuerdo. Política y Filosofía*, Buenos Aires, Nueva Visión.

**“Creencia artística y bienes simbólicos.  
Elementos para una sociología de la cultura”,  
por Pierre Bourdieu**

Aurelia Rivera, Córdoba-Buenos Aires, 2003. Traducción de  
Alicia Gutiérrez.

Reseña: Gabriel Matharán: “El arte como objeto de  
explicación social”.

Pierre Bourdieu (1930-2002) ha sido uno de los sociólogos (y etnólogos) más importante e influyente del campo intelectual francés y mundial durante la última mitad del siglo XX. Sus trabajos abordan la investigación del sistema escolar, el sistema cultural y sus relaciones con la reproducción y cambio social. Las reflexiones epistemológicas y metodológicas ocupan un lugar central en cada uno de sus trabajos. Entre los conceptos elaborados, que identifican de manera inequívoca su producción intelectual, podemos nombrar la noción de *campo*, *habitus*, *capital* e *illusio*. Su trayectoria académica encuentra, en 1981, un punto culminante cuando es nombrado profesor titular de la cátedra de sociología en el Collège de Francia.

156 157

La obra que comentamos aquí está constituida por una serie de textos dedicados al estudio de la cultura, principalmente dedicados al arte y la literatura, inéditos en lengua española, seleccionados y ordenados para su abordaje por el propio autor, publicados entre los años 60-80, excepto dos de ellos escritos en los '90. En cada uno de ellos se analiza un aspecto particular de lo que él denomina el campo cultural o mercado de los bienes simbólicos.

Su lectura nos presenta un problema importante. Los textos aquí reunidos, como su “obra”, no se dejan someter fácilmente a las operaciones que implican el comentario bibliográfico. Parafraseando a Roger Chartier, a propósito de Foucault, el comentario bibliográfico supone considerar este conjunto de textos como formando una obra dedicada a la sociología de la cultura; que dicha obra puede ser asignada a un autor, cuyo nombre propio, Bourdieu, remite a un individuo particular, poseedor de una bibliografía singular y que, a partir de ese texto primero, la sociología de la cultura de Pierre Bourdieu, sea legítimo producir otro texto en forma de comentario. Pero estos tres conceptos, obra-autor-comentario, no forman parte de una práctica cultural que rigen nuestra relación con los textos, cuestionadas por Bourdieu. ¿Cómo leer, entonces, a Bourdieu? Quizás una clave para responder a este desafío está en la forma que él “leía” las obras culturales presentadas en esta compilación.

Los textos aquí seleccionados nos ayudan a “ubicar” a Bourdieu en el campo de estudio de las producciones culturales (filosofía, ciencia, arte, etc.). Este campo está tensionado por dos posiciones presentadas como antagónicas por el mundo científico. Están, por un lado, quienes sostienen que para comprender estas producciones basta con analizar sus productos en sí mismo y por sí mismo. Por ejemplo, es suficiente leer los “textos” (literarios, filosóficos, artísticos, etc.). Podemos llamar internalista o interna a esta postura. Por oposición, hay quienes sostienen

que hay que remitir el producto cultural al contexto, interpretando las obras culturales en relación directa con el mundo social de producción. Por ejemplo, relacionando al autor con su “clase social”. Esta postura puede llamarse externalista o externa. Bourdieu en “El mercado de los bienes simbólicos” afirma que para comprender una obra cultural no basta con un análisis interno de la obra pero tampoco con referirse al análisis externo poniendo en relación directa la obra con el contexto. La noción de *campo*, elaborada por éste, busca articular estas modalidades de análisis de las obras culturales. Entre éstas y su contexto social hay un universo intermedio que denomina campo cultural en el que se incluyen los agentes y las instituciones que producen, reproducen o difunden las obras culturales. Este universo, es un mundo social (espacio social relativamente autónomo) que obedece a “leyes sociales” que le son propias. El campo cultural es un campo relativamente autónomo en la medida que conforma, a la vez que está determinado en su estructura y función, por la posición que ocupa en el interior del campo de poder (subordinación estructural del campo cultural al campo de poder). La importancia del concepto de campo de poder es que nos permite pensar las relaciones que mantienen los productores de bienes culturales con el espacio social de las clases sociales. Así, en la medida que el campo cultural gana en autonomía con relación al campo de poder (coacciones y demandas directas de las fracciones dominantes de la clase dominante) son las características propiamente culturales de los productos culturales las que ganan en fuerza explicativa. Caso contrario, serán las demandas o factores externos las que ganarán en fuerza explicativa. La legitimidad de la noción de campo cultural, nos dice, encuentra en la historia su fundamento. La historia cultural de la sociedad europea permite ver de qué manera el campo cultural se ha constituido en un espacio social particular, en un orden propiamente cultural, dominado por un tipo particular de legitimidad que se definía por oposición al poder económico, al poder político y al poder religioso, es decir, a todas las instancias que pretendían legislar en materia de cultura en nombre de un poder o de una autoridad que no fuera propiamente cultural.

Una vez tomada una posición en el campo de los estudios culturales, Bourdieu se centra en el análisis de la estructura y funcionamiento del campo cultural entendido como “mercado de los bienes simbólicos”, organizado en función de la oposición y complementariedad entre dos campos de producción: el campo de producción restringida y el campo de la gran producción. Mientras que el primero obedece a las normas de producción, circulación y consumo sometidos a los criterios de evaluación producidos por los mismos productores de bienes simbólicos, el segundo produce para el consumo de no productores (“el gran público”) sometiéndose a las leyes del mercado. Como veremos, ésta es una oposición entre dos tipos de economías, es decir, una “economía no comercial” (campo restringido) y una “economía comercial” (campo ampliado).

En “La producción de la creencia. Contribución a una economía de los bienes simbólicos”, por un lado se pregunta por las condiciones de posibilidad de existencia del campo cultural; por otro lado, desarrolla y amplía con más detenimiento la oposición entre los dos tipos de economía mencionados. El desarrollo del campo cultural como sistema de producción de bienes simbólicos se funda en un universo de creencia en las obras culturales, en su valor y en su doble naturaleza: en tanto que bienes simbólicos, producidos y consumidos, según una intención propiamente simbólica (“el arte en tanto que arte”); en tanto que bienes económicos, producidos y consumidos como una mercancía. Esta doble naturaleza de los bienes simbólicos determina las características que poseen los campos de producción exis-

tentes al interior del campo cultural. Así, el campo de producción restringida no constituye un comercio de los bienes culturales y en ellos reina el “desinterés”. Sin embargo, Bourdieu afirma que este desinterés supone un interés, es decir, constituye un interés en el desinterés, que adquiere sentido si lo analizamos en términos de una economía no comercial. Ésta se caracterizaría por la búsqueda, interés, en la *acumulación de capital simbólico*, que asegura beneficios simbólicos a corto plazo, y que puede asegurar, bajo ciertas condiciones, y siempre a plazo, “beneficios” económicos. Por otro lado, el campo de la gran producción constituye el comercio de bienes culturales donde reina el interés económico. Es importante la lógica que domina el campo cultural, ya que aun aquellos que se dedican “abiertamente” al comercio de los bienes simbólicos sólo pueden tener éxito económico si presentan esta empresa como dominada por la *acumulación de capital simbólico*. El capital económico se convierte en tal en tanto que primero es capital simbólico. Desde este planteo el valor de los bienes simbólicos no está determinado por el costo de producción sino por el proceso de producción en el campo cultural, cuya ley o nomos fundamental dice “que una inversión o ganancia es tanto más productiva económicamente cuanto más declarada es su denegación”.

En ambos textos Bourdieu extiende el análisis económico (en sentido amplio), como Weber hace para la religión, hacia ámbitos como la cultura, donde reina el “desinterés” (desinterés como negación del interés económico como de la práctica económica) que habían sido abandonados por la economía, introduciendo el método materialista de análisis. Esto significa que los universos que se caracterizan por un rechazo por lo “comercial” encierran una forma de racionalidad económica (incluso en el sentido restringido) diferente a la racionalidad económica propia del campo económico. Con estos escritos Bourdieu inicia el proceso de construcción de una teoría general de la economía de los campos dentro de la cual comienza a dilucidar que la teoría del campo económico no sería más que un caso particular.

En los textos mencionados se centra en el análisis del campo de producción cultural, en otros, estudia el campo de consumo de los mismos. En el “Consumo cultural”, “El museo y su público” y “El campesino y la fotografía” analiza la relación que se establece entre el consumo, las disposiciones estéticas asociadas y el origen social de los consumidores. La estadística, nos dice Bourdieu, revela que el acceso a las obras culturales, su consumo en tanto tales, es el privilegio de la clase cultivada. A partir de esta “constatación” se pregunta cómo es producida la necesidad del producto y la jerarquía de los mismos. Su respuesta está dada por el lugar central que ocupa el sistema escolar en la producción de los consumidores. De esta forma, el consumo de los bienes aparece como productos de necesidades culturales y de las categorías de percepción artística producidas y distribuidas desigualmente por la educación: las prácticas culturales están relacionadas de manera “genética” con el nivel de instrucción (evaluado según el título escolar o el número de años de estudio) y, en segundo lugar, al origen social.

En “Sociología de la percepción artística” y en “Génesis social de la mirada”, Bourdieu aborda lo que él denomina “la teoría de la percepción artística dominante”, principal obstáculo para la construcción de una ciencia de las obras. Pensar en términos de campo cultural a los productos culturales es romper con la ideología dominante de la percepción. Esta ideología afirma la experiencia primera de la obra de arte como dotada de sentido, y su comunicación como una práctica sentimental o de armonía afectiva. Reproduce de esta forma la ideología profunda y dominante tributaria de una representación carismática tanto de la producción como de la recepción de las obras simbólicas. Se asocia al carisma de la persona del artista (como autor singular) la “fuente” de la creación artística.

Sólo a condición de realizar una historia de las condiciones sociales de posibilidad de la obra artística como dotada de sentido y relacionada con un autor y una obra singular, es decir, una historia de sus condiciones sociales de aparición que es posible realizar la ruptura con la representación dominante de la creación artística. Realizada esta tarea, Bourdieu plantea su teoría de las condiciones sociales de producción de la creación cultural, en su doble acepción: como representación y como práctica. En tanto que representación tiene su origen en el proceso de constitución del campo cultural con el surgimiento de la figura del artista en tanto creador, autor, de la obra de arte, en tanto su creación. Como “práctica creativa” se asocia a la posición que ocupa el artista en la estructura de las relaciones objetivas que conforman el campo y que determinan las tomas de posiciones estéticas o políticas objetivamente ligadas a esas posiciones.

Una vez esbozado cómo “leía” Bourdieu las obras culturales quizás sea interesante aplicar a Bourdieu y a nosotros mismos su teoría. Para ello deberíamos dar cuenta de dos preguntas generales (en principio): ¿qué posición ocupaba (y ocupa) Bourdieu, en tanto que autor, en el campo de producción cultural (intelectual) francés?, ¿qué posición ocupamos nosotros, en tanto que lectores, en el campo de recepción cultural (intelectual) argentino? (ver “La lectura: una práctica cultural”, presente en esta compilación). Responder estas preguntas (como lectores) nos permitiría llevar a cabo una objetivación de los “determinantes inconscientes” que regulan nuestra relación con las obras culturales, cuestionando críticamente la creencia en las obras culturales y el fetichismo de los bienes simbólicos, “liberándonos” de las representaciones y prácticas dominantes, y consecuentemente con ello, participando en las luchas, inseparablemente simbólicas como políticas, al interior del campo cultural (ver “Sobre el relativismo cultural” y “Resistencia” también en esta obra).

A modo de reflexión final, creo que esta obra es un valioso aporte para los estudios de la cultura ya que rompe con concepciones “naturalizadas”, que al sernos tan familiares, nos impiden su cuestionamiento. También contribuye al conocimiento de la obra general de este autor. Algunos textos presentados aquí como, por ejemplo, “El museo y su público”, “El mercado de los bienes simbólicos” y “La producción de la creencia. Contribución a una economía de los bienes simbólicos” dieron lugar a un programa de investigación cuyos resultados podemos encontrar en dos obras centrales de su producción intelectual: “Las reglas de arte. Génesis y estructura del campo literario” y la “Distinción. Criterios y bases sociales del gusto”.

**“Archivos de la memoria”,  
por Ana María Barrenechea (comp.)**

Beatriz Viterbo, Rosario, 2003.

Reseña: Oscar Vallejos: “La literatura será siempre el otro archivo”.

¿Qué lugar ocupa la memoria en nuestras vidas? ¿Por qué parece que la memoria necesita de tecnologías para hacerse viable y quizá posible? Hay algo curioso en el modo en que estos problemas se inscriben tanto en el modo en que vivimos (experimentamos) esta época, este tiempo, este período como en el modo en que lo pensamos o intentamos conocerlo. Pertenecemos a un periodo donde el problema de la memoria y sus tecnologías traman nuestra compleja identidad.

160 161

Paolo Rossi en su libro *Clavis Universalis. El arte de la memoria y la lógica combinatoria de Lulio a Leibniz* plantea que lo que se llamó *ars memorativa* es un “fósil intelectual”. Estas técnicas o artes de la memoria “artificial” ocuparon un lugar de peso dentro de la producción libresca desde el primer Renacimiento hasta la época de Leibniz; luego, estas técnicas de la memoria artificial convergieron en las enciclopedias, en las clasificaciones y en los métodos del siglo XVII. Leo en este proceso una vez más el complejo proceso que hizo pasar las habilidades humanas más notables o necesarias del cuerpo a ciertos artefactos. Mientras las *ars memorativa* son una ayuda (o suplemento) para mejorar una habilidad corporal o, incluso, anatómica; las enciclopedias, los grandes sistemas de clasificación y el sistema de publicaciones reemplazan la memoria (corporal: aquella que sólo se manifiesta en la presencia del cuerpo). Se constituyen los artefactos de la memoria que permiten mover conocimientos y experiencias de un lugar a otro y, como todo artefacto, ponen la memoria a disposición de muchos (casi sin tiempo y sin lugar): básicamente a disposición de quienes puedan pagarla. Una línea crítica de las tecnologías (o de los artefactos) suele llamar la atención acerca de cómo se maravilló occidente por esta posibilidad: una gramática de la producción (de tecnología) hace que nuestros modos de vinculación con el mundo (y con nosotros mismos) se vuelva básicamente tecnológica. En una misma línea crítica, se muestra que después de la segunda gran guerra y la puesta en marcha de los campos de exterminio, occidente se desencanta de la tecnología y empieza una historia de convivencia ambigua con ella. En este contexto se reedita el tema de la memoria, pero con un matiz y una esperanza diferente. La memoria como antídoto contra el mal. Este nuevo escenario genera una de las mayores ambivalencias del presente: volver a encarnar en la subjetividad la memoria —como el último, algunos dicen el único— reservorio (archivo) mientras esta sociedad produce las tecnologías informáticas: las tecnologías de la memoria más potentes que jamás hayan existido. Por un lado hay una esperanza de anclar la memoria (encarnarla) en el cuerpo pero por otro somos cada vez más conscientes de la más terrible de las enfermedades de la memoria. Esta ambivalencia enfrenta nuestra memoria con la más precisa y exitosa tecnología de la memoria.

Estas ambivalencias estructuran nuestro espacio de vida y pensamiento en tanto, como muestra Huyssen, el problema de la memoria (y del archivo) se ha globalizado.

El libro compilado por Ana María Barrenechea que reseñamos se inscribe en esta corriente de estudiosos de la cultura que, siguiendo una frase de Barrenechea, parece consistir en estudiar objetos, instrumentos, redes de su agrupación y funcionamiento (oral-escrito, individual-colectivo, espacial-temporal, recordado-modificado-borrado) donde el problema de la memoria se opere explícitamente o que bajo esta cuña interpretativa puedan decir su funcionamiento.

Los artículos que componen el libro abordan problemas, objetos y relaciones muy diversos. Para resolver esta trama del libro, optaré por una mirada rápida que muestre los distintos problemas analizados. Jorge Panesi analiza el texto *Villa* de Luis Guzmán. El artículo es complejo, hecho de distintos movimientos. En uno de ellos habla de una “matriz deleuziana” y, en verdad, es un movimiento doble; uno donde se hace visible uno de los problemas a los que nos referíamos más arriba: la idea del mundo como máquina. Esta concepción estaría desplazando el problema —una conjetura de organización del mundo literario que me gustaría poder formular con más precisión— de la máquina de narrar (o del arte o técnica de narrar) a la narración del mundo. En este desplazamiento, parece acontecer eso que Panesi llama “una producción”. Hay una pregunta que parece central en este artículo: “¿cómo es que un mundo novelístico, el de Guzmán, se encuentra con la historia, con la realidad histórica vivida?, ¿qué cede, qué toma y qué transforma en ese encuentro?” (p.15) Ese modo de referir a la intriga fundamental de los historiadores, de los científicos sociales y de los críticos literarios: qué tipo de encuentro se produce allí donde la literatura se encarga de la memoria. Panesi plantea en algún momento el problema de “enfermar la memoria”, ésta es una clave importante. Después de Funes, sabemos de la memoria enferma. Aquí se cifra la esperanza de Panesi: en que “la literatura sea siempre ese otro archivo” (p. 24).

Alejandra Alí lee textos de Ricardo Piglia. Alí justamente escribe del modo en que Panesi muestra como típico: la idea de “máquina” narrativa y asocia a esta máquina la idea de archivo. Como si la máquina de narrar fuera archivo. Se menciona en este artículo el gran problema de la memoria: la memoria falsa. Alí plantea que el tema de la historia le permite a Piglia plasmar reconocimiento de la “falsa memoria” pero no se vuelve una perspectiva desde la que leer esos textos. Valeria Añón, lee la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo en la clave que aporta el problema de la memoria. Aparece en este texto otro de los temas recurrentes en los estudios culturales de los últimos años: el problema del otro. Estas dos coordenadas muestran al texto de Bernal tensionado por esas dos obsesiones.

Susana Artal estudia a Rabelais y presenta el problema central de la relación entre memoria y educación. Es un tópico bien conocido que la educación se sostiene sobre la memoria, ahora bien: ¿se confunde con ella? Artal muestra, entre otros aspectos, el modo en que Rabelais se compromete con una visión crítica de la memoria: del aprendizaje de memoria como opuesto a un aprendizaje que tuviera que ver con la vida. La memoria como una “acumulación azarosa de fragmentos de conocimiento, privados de significado” (p. 58) suele ser un peligro constante. Esta manera de leer a Rabelais hace que el texto enuncie de otros modos los problemas centrales de su (y nuestro) tiempo.

Paola Cortés analiza el “álbum *Vistas y costumbres de la República Argentina* Christiano Junior”. El artículo vuelve problemático el modo en que la fotografía interpela al presente en tanto memoria visual en una dimensión doble, la política y

la estética. Raúl Illescas tematiza el problema de la memoria de la migración europea en los años de conformación del Estado argentino. Pero la memoria se articula a partir de los manuales, diccionarios y vocabularios que se pensaron desde el Estado para tratar con esta población nueva. El *Vocabulario Argentino* de Diego Díaz Salazar es el texto elegido por Illescas para analizar el modo en que fue pensado el proceso inmigratorio desde uno de sus puntos más sensibles: la articulación de la lengua. Lucila Pagliai escribe sobre el texto bilingüe sefaradí-castellano de Juan Gelman donde el problema de la memoria es una lengua que reverbera (palimpsesto) en la otra: *dibaxu* es el término que la autora elige para hacer visible su hipótesis de lectura. María Palleiro tematiza el problema de la memoria en la oralidad de los relatos folklóricos. La hipótesis que esboza es que los relatos orales funcionan como un sistema de recuerdo colectivo por su articulación textual y su dinamismo.

Además de la Introducción, Ana María Barrenechea escribe “Tiempo, identidad, memoria y sueño en Borges”. El texto recorre el modo en que la autora articula estos términos (conceptos) para dar cuenta de cómo se presenta el problema de la memoria en Borges. Como siempre, Barrenechea muestra los caminos secretos entre los textos diversos que forman la obra de Borges.

162 163

El libro reseñado es una pieza característica del modo de producción de conocimiento en las humanidades y en ciencias sociales en nuestro país. Sobre unidades temáticas comunes se articulan distintos intereses. Lo que no da como resultado una obra común de largo aliento, sino una obra compleja con algunos nudos comunes que disipan el problema a regiones no siempre previsibles.



**Siete,**  
**la letra estudiante**  
(un espacio joven)



## Topología y tropología de la crítica literaria argentina

Rafael Arce

Universidad Nacional del Litoral

“El discurso crítico es pura literatura y si no le exigimos a la literatura que muestre su identidad científica, menos podemos pretender la científicidad de un discurso que surge de la literatura...”

166 167

Nicolás Rosa, *Artefacto*

Para la crítica literaria, la cuestión de la científicidad significó siempre o bien una garantía metodológica o bien un peso del cual en algún momento fue necesario liberarse. En cierto sentido, la no muy discutida pero a menudo ilustrativa distinción entre estructuralismo y postestructuralismo descansa en esta liberación de la científicidad. Este peso es el peso de lo *indeseable*. La cuestión de lo no científico entra en terreno del goce. Así lo acreditaría el primer párrafo de *S/Z*, donde Barthes enfatiza este abandonar de la pretensión científica declarada ahora como no deseable.<sup>1</sup>

La crítica literaria argentina está sumergida definitivamente en este movimiento de abandono de un proyecto científico sobre la literatura, que empieza en Rusia en la década del 10 y termina con *S/Z*. El devenir ficción de la crítica es la respuesta a este descarte. Como si la crítica se moviera en el *entre* de esa vieja dicotomía: Arte-Ciencia. Al evolucionar la crítica local por importaciones teóricas, puede detectarse este movimiento que en cierto sentido imita al europeo. El llamado “post-estructuralismo” cuaja recién diez años después de su fecha de nacimiento (¿1968? ¿1967?) en las costas de la periferia latinoamericana. En 1972 Nicolás Rosa polemizaba con Blas Matamoro sosteniendo todavía una práctica crítica con pretensiones de científicidad.<sup>2</sup>

Es cierto que la crítica nunca se confundió con la teoría literaria, por lo que sus pretensiones de científicidad tenían que ver más con certezas metodológicas que con un verdadero proyecto científico (la crítica nunca pretendió ser ciencia). Pero es también cierto que la teoría literaria impactó a una crítica que pretendió servirse de sus hallazgos científicos o pseudo científicos para *leer* textos literarios. El lenguaje del crítico se llenó de vocablos estructuralistas. Fue posible una crítica estructuralista, que trabajara de manera cercana a esa especie de experiencia de lo imposible que fue la teoría literaria y que no sabemos bien si hoy sigue siendo.

El devenir literatura de la crítica no es una constatación que uno hace como lector, sino una declaración de la crítica misma. Esta explicitación coincide igualmente con este abandonar la teoría literaria, con este *vaciamiento* teórico que se manifiesta (¡otra vez el goce!) en cierta repulsión por parte del crítico a utilizar ese lenguaje que, en algún momento, constituyó el arsenal teórico de la crítica.<sup>3</sup> Al

argumento psicoanalítico (goce) podemos agregar el estilístico: el crítico tiene ahora una relación más íntima con su propio lenguaje. El devenir escritor del crítico no se manifiesta en un cambio de funciones, sino en una manera diferente de experimentar su praxis.

Todo esto sucede, por supuesto, sin que la crítica *sea* literatura y sin que el crítico *escriba* ficción. Nadie pensaría, en su sano juicio, que *Artefacto* de Rosa es un libro de cuentos. Lo lúbrico del estatuto de la crítica es en cierto sentido un atributo de la literatura. Es evidente que la misma idea de “literatura”, como invención del siglo XVIII, está sometida a desconstrucción desde mucho antes de Derrida. Por lo menos, desde Mallarmé. Es decir, *desde* la literatura misma mucho antes que desde la teoría o desde la crítica.

Si el crítico deviene escritor es porque antes ya el escritor devino crítico y, por qué no, teórico. Es la ruptura que operan, según Derrida, algunos grandes escritores.<sup>4</sup> El problema de la teoría literaria fue de entrada siempre uno: su objeto científico.<sup>5</sup> Estos textos señalados por Derrida socavan cierta representación de “lo literario” y, por lo tanto, socavan la posibilidad misma de lo literario, la posibilidad misma de encontrar o construir un *objeto*. Después de todo, la idea de “literatura” proviene de una estética (la literatura como *arte* al lado de las otras *turas* diría Cortázar: escultura, pintura, arquitectura, etc.). Pero es precisamente *contra* la estética que se erige la teoría literaria.<sup>6</sup> La literatura moderna, como los textos señalados por Derrida, operan también contra la estética. Ahora bien, ¿operan además contra la filosofía toda?, ¿contra la metafísica, por ejemplo? Según Panesi, Derrida diría que sí.<sup>7</sup> En definitiva, operan contra la ciencia. Detrás de la pretensión científica del Formalismo ruso habría una suposición metafísica esencialista de la literatura. La literatura misma cuestiona esta suposición. Y, como objeto de una ciencia posible, lleva un siglo escapándose. Con un mismo movimiento, entonces, la “literatura” (a falta de un mejor nombre) trabaja contra dos nociones de sí misma, que llevan la misma nomenclatura y que son sostenidas por el discurso de la Estética y de la Teoría Literaria: la literatura como arte, la literatura como objeto científico.

Ni ciencia ni arte, la crítica sobrevive a este *contra* acercándose a la literatura, pero no en tanto arte, sino en tanto *texto*. Sometida a desconstrucción, la palabra “literatura” sigue operando por usura, por desgaste, pero ya no significa lo que significaba.<sup>8</sup> ¿Se jugará en terreno de lo que Derrida llama *generalización del concepto de texto* esta pérdida de límites de la crítica? La crítica deviene *escritura*. No toma distancia del texto sino que lo habita, *simula* un metalenguaje que lo parasita, se vuelve su perífrasis, su anamorfosis.<sup>9</sup> Nace de él y de él se alimenta, si seguimos a Rosa.<sup>10</sup> Objetividad (científica) y subjetividad (estética) son anacronismos para el crítico: no hay metalenguaje ni experiencia, hay una sola escritura, todo es en última instancia texto.

Reacia al vocabulario teórico literario, la crítica literaria (por ejemplo, en Rosa) se deja permear por otra inflexión de las lenguas, esas que aquí querríamos pensar como *traza* o *resto* del postestructuralismo: las del derrideanismo y el lacanianismo. Ambas escrituras son ineludibles a la hora de pensar el periplo de la teoría literaria después del 70, por ejemplo en Barthes, Kristeva, Jameson o De Man. No son sólo las “teorías” de la desconstrucción y el psicoanálisis las que impactan fuertemente en el campo de las ciencias del lenguaje y la literatura, sino más precisamente algo que no podríamos reducir a “estilo”, “forma de pensar” o “estrategia lectora”, pero que roza todas estas denominaciones. Algo que está más cerca del discurrir vacilante y oblicuo de las escrituras lacaniana y derrideana, una cierta forma nueva de recorrer los discursos, de leer los textos.<sup>11</sup> Esta *marca* se deja leer en Rosa menos como influencia teórica que como posibilidad escritural, como *pulsión* o *impulsión* lectora.

Volvemos a nuestros argumentos de goce y de estilo: están ahí en lugar de una pretensión que en algún momento pudo pensarse como científica. Leyendo los textos de Rosa uno tiene la impresión de que su metatexto  *cubre*  el texto analizado, lo tapa con una delgada película de lenguaje que cobra materialidad o volumen:

El barroco de Piccoli es negativo, es una figurabilidad serial infinita y ubicua que hace borde, bordea, borda sobre un entramado vacío la figura de la no-figura: la *oquedad*, la forma persistente de la ausencia que se inscribe *en faux*: poesía de la falsedad, llega incluso a sustraerse al verosímil infinitista de la “máscara” (“laboriosidad del artificio”), hipograma de velo que oculta... la vacuidad del signo.<sup>12</sup>

Ya se sabe: el crítico trabaja la lengua. Pero este trabajo, esta lengua segunda se erige sobre una lengua primera, la lengua “literaria”. La lengua crítica es no ya un metalenguaje sino una *metatextura*.

¿Operan aquí el texto lacaniano o derrideano un corrimiento de la función crítica?, ¿o son simplemente proveedores de posibilidades metafóricas? Así como las ciencias exactas eran para Barthes un “tesoro de significantes” a donde ir a buscar metáforas explicativas, ¿significarán lo mismo Lacan y Derrida para la crítica?, ¿o estamos ante una crítica desconstruccionista-psicoanalítica, si algo como eso fuera posible? Nos movemos todavía en la *estela postestructural*. La crítica literaria no necesita ubicarse en los bordes porque existe como tal solamente en los bordes: no sólo de la literatura, sino también de la ciencia y, más aún, de los discursos en general.

Paul De Man pensó a la teoría literaria como desenmascaradora de ideología. Nicolás Rosa piensa a la crítica casi en los mismos términos.<sup>13</sup> ¿Será la crítica literaria, *esta* crítica literaria, el resto o rastro de esa teoría literaria que se desmembró en su proyecto científico? La crítica literaria no busca ya la verdad del texto. La teoría literaria, según Barthes, tampoco. Una vez más, entonces, ambas coinciden.

Quedaría por preguntar entonces por la función de la crítica, si la forma misma de la respuesta no impugnara (como sospechamos) la pertinencia de la pregunta.

<sup>1</sup> BARTHES, R. (1979): *S/Z*, México, Siglo XXI, 1993.

<sup>2</sup> ROSA, N. (1972): “Contracrítica” en *Los fulgores del simulacro*, Santa Fe, Cuadernos de extensión universitaria, 1987.

<sup>3</sup> “Veo como una mancha estética el utilizar palabras como intertextualidad, prolepsis, heterodigético, etc., por más que a veces es estrictamente necesario.” PANESI, JORGE, e0ntrevista en *Arde filo*, Número VI, 1998.

<sup>4</sup> “Sí, es incontestable que ciertos textos clasificados como ‘literarios’ me han parecido operar fricaciones o fracturas extremadamente avanzadas: Artaud, Bataille, Mallarmé, Sollers. ¿Por qué? Por lo menos por esta razón que nos induce a sospechar de la denominación de ‘literatura’...” DERRIDA, J.: (1977) “Posiciones”, Entrevista, en *Posiciones*, Valencia, Pre-Textos, 1977.

<sup>5</sup> DE MAN, P. (1986): “La resistencia a la teoría”, en *La resistencia a la teoría*, Madrid, Visor, 1990.

<sup>6</sup> *Ibíd.*

<sup>7</sup> “Y la literatura (...) está potencialmente ‘contra’: contra la metafísica, contra el logocentrismo, contra la lectura trascen-

dental.” PANESI, JORGE: (1993) “El precio de la autobiografía: Jacques Derrida, el circunciso”, en *Críticas*, Buenos Aires, Norma, 2000.

<sup>8</sup> SOLLERS, P. (1967): “Un paso sobre la luna”, Introducción a *De la gramatología*, México, Siglo XXI, 1971.

<sup>9</sup> BARTHES, R. (1966): *Crítica y verdad*, Siglo XXI, México, 1992.

<sup>10</sup> ROSA, N. (1992): “Del fundamento”, en *Artefacto*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1992.

<sup>11</sup> Si en algo coinciden Lacan y Derrida es en el hecho de ser, rigurosamente, *lectores de textos*: del psicoanálisis (de Freud, porque el psicoanálisis es Freud y su posterior exégesis lacaniana) y de la filosofía (del Texto de la Filosofía, de la filosofía como macro-texto).

<sup>12</sup> ROSA, N. (1992): “Arte Facta” en *Artefacto*, Rosario, Beatriz Viterbo 1992.

<sup>13</sup> “... (la crítica) tiende a literaturizar –ficcionalizar– todo lo que antes fue literatura y ya no reconoce sus orígenes: mito, filosofía, exégesis social, política, en suma, el saber sobre lo social...” ROSA, NICOLÁS: (1992): “Del fundamento” en *Artefacto*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1992.

## Lecturas mínimas: Mercè de Rodoreda y Carme Riera

Mercedes Marcilese

Universidad Nacional del Litoral

Este artículo es, en parte, un avance del trabajo que estamos realizando en el marco de una beca financiada por el gobierno de Catalunya para la investigación sobre autores catalanes. El proyecto inicial se centra en la obra de Carme Riera (Palma de Mallorca, 1948). Sin embargo, para esta instancia hemos decidido modificar el plan de trabajo e incluir a Mercè Rodoreda (Barcelona, 1908 - Romanyà de la Selva, 1983) abriendo el espacio para una lectura comparada entre ambas autoras.

170 171

M. Rodoreda es uno de los nombres más destacados de la literatura contemporánea producida en lengua catalana. *La plaça del diamant* (1962) [La plaza del diamante] es su novela canónica y, probablemente, su obra más conocida a nivel mundial.

*Te deix, amor, la mar com a penyora* [Te dejo, amor, el mar como prenda] es el título del primer volumen de cuentos publicado por Riera en 1974 y también el primero de los relatos que conforman dicho volumen. Este libro resulta particularmente interesante ya que, además de marcar cronológicamente el inicio de su trayectoria como escritora, configura lo que podríamos llamar “los mundos narrativos” de Riera.

Decidimos centrarnos en estos dos textos porque constituyen una muestra que estimamos representativa y, al mismo tiempo, nos permiten problematizar la relación entre literatura y género, recuperando una polémica que lejos de estar resuelta sigue hoy vigente en los estudios comparados. Literatura femenina, feminista o “de mujeres”, tres clasificaciones que corresponden a otras tantas miradas sobre el problema del género en la literatura.

El pasaje producido cuando la mujer deja de ser simplemente un motivo literario, un objeto de idealización, para comenzar progresivamente a constituirse en productora de discursos, generó cambios en relación con los modos de escribir, y también de leer literatura.

Ya no mero sujeto de enunciados, sujeto objetivado, la literatura femenina o, mejor dicho, la literatura escrita por mujeres parece poder caracterizarse en relación con una suerte de “explosión de la subjetividad”.

Se torna difícil abordar la noción de género sin caer en cuestiones puramente contextuales que redunden en lecturas biografistas, reduciendo así el análisis de la obra a las condiciones particulares de la vida del autor. Incluso, cabe preguntarse una vez más si algo así como una “literatura femenina” efectivamente existe, o si hablar bajo esos términos es un modo más de agrupar textos mediante criterios extratextuales.

Así como no nos interesa aquí una lectura basada en un recorte del corpus en tanto literatura nacional —en este caso catalana—, tampoco pretendemos comparar

textos por el simple hecho de haber sido producidos por mujeres. Por el contrario, nos preocupa especialmente detenernos para analizar de qué modo “lo femenino” se textualiza y se configura como una marca de la especificidad de ciertos textos.

En el número anterior de “El hilo de la fábula” Oscar Vallejos daba cuenta del trabajo que lleva a cabo en la construcción de una categoría de paradigma para los estudios literarios y, en particular, analizaba en qué medida tal categoría resultaría fértil para el abordaje de la literatura. Recuperamos aquí el planteo propuesto ya que consideramos nos ofrece una serie de herramientas a partir de las cuales intentaremos ensayar una lectura diferente de los textos de nuestro corpus.

En primer lugar, una lectura desde la categoría de “paradigma” posibilita la puesta en diálogo de textos más allá de ciertas etiquetas preestablecidas o canonizadas. Leer desde el paradigma implica recuperar las relaciones transtextuales que usualmente superan ciertas etiquetas (como por ejemplo la de literatura nacional, o los recortes diacrónicos) y construyen reenvíos en el tiempo y el espacio. Entendemos que reconstruir un paradigma literario implica reconocer operaciones de lectura y escritura, poniendo de manifiesto la trama que se teje entre-textos.

Vemos que esta categoría nos permite obviar las relaciones más superficiales que, en el caso de nuestro corpus, tienen que ver con la lengua y con el hecho de que los autores son mujeres y también contemporáneas. En la medida que posibilita leer tanto las continuidades como las discontinuidades el paradigma nos permite pensar las relaciones más allá de lo contextual.

Exiliada en Francia y Suiza, Mercè Rodoreda escribió toda su obra en lengua catalana. Al referirse a este hecho particular, la misma Rodoreda afirmó que escribir en catalán en el extranjero era como pretender que florecieran flores en el polo norte.

A pesar de que pocas veces se la ha estudiado como una escritora exiliada, lo cierto es que tanto la guerra civil española como el exilio republicano son dos hechos que inevitablemente tendremos en cuenta al leer *La plaça del diamant*. Aparentemente, la novela no tiene nada que ver con el exilio porque su protagonista forma parte de la masa anónima que no se exilió. Sin embargo, el personaje principal está construido desde la representación de la mujer como exiliada interior. Exiliada incluso de sí misma, Natalia pierde hasta su propio nombre transformada por ese otro nombre que, caprichosamente le impone Quimet:

[...] dijo, cuando estemos solos, y todo el mundo esté metido dentro de sus casas y las calles vacías, usted y yo bailaremos un vals de puntas en la Plaza del Diamante... gira que gira, Colometa. Me le miré muy incomodada y le dije que me llamaba Natalia y cuando le dije que me llamaba Natalia se volvió a reír y dijo que yo sólo podía tener un nombre: Colometa. (2001:10-11)

Natalia/Colometa narra en primera persona todos los eventos de su vida desde la noche en que conoce a Quimet. A partir de esa narración se van trazando los vínculos entre lo público y lo privado en tanto realidades históricas. Ninguno de los sucesos precede o excede las experiencias de la protagonista. El mundo se organiza a partir de su percepción, estrechamente vinculada a sus miedos. En un principio la claustrofobia (Natalia se ahoga dentro de su casa, en el palomar, en su cuerpo mismo) la lleva a construir una visión del mundo exterior como espacio de liberación. Luego, en medio de una crisis agorafóbica, sólo encontrará descanso en el pequeño mundo de su reclusión hogareña.

La historia individual, privada, permite instaurar el espacio a través del cual lo colectivo y social se textualiza. La guerra es vista como algo fragmentario desde la perspectiva siempre parcial de la narradora.<sup>1</sup> La Historia puede reconstruirse a partir de una serie de pequeños acontecimientos cotidianos hilvanados por el discurso monocorde de la narradora.

Las narraciones de Riera también se construyen desde la primera persona. De los diecisiete cuentos que incluye el volumen en sólo dos casos no podemos afirmar que el protagonista sea un personaje femenino. Muchas veces, el protagonista coincide con el narrador que es quien, a su vez, está escribiendo la historia.

El texto, dividido en tres partes, está encabezado por dos epígrafes que funcionan como claves de lectura no sólo para los relatos aquí reunidos, sino también para la obra de Riera en conjunto. El primero es un fragmento del poema atribuido a Empédocles<sup>2</sup>:

Jo era a la vegada arbre i ocell,  
al·lot i al·lota, peix mut  
dins la mar.

[Yo era a la vez árbol y pájaro,  
muchacho y muchacha, pez mudo  
dentro del mar]

El segundo epígrafe está firmado con la frase “fragmento nunca escrito de Safo”:

... (“Escolliré per sempre més la teva  
absència, donzella,  
perquè el que de veritat estim  
no és el teu cos,  
ni el record del teu cos  
tan bell sota la lluna;  
el que de veritat estim  
és l’empremta que has deixat  
sobre l’arena”)...

Fragment mai no escrit de Safo.

[Elegiré por siempre tu  
ausencia, doncella,  
porque lo que de verdad estimo  
no es tu cuerpo,  
ni el recuerdo de tu cuerpo  
tan bello bajo la luna;  
lo que de verdad estimo  
es la huella que has dejado  
sobre la arena]

Fragmento nunca escrito de Safo.

172 173

En este fragmento escrito “a la manera de”, se instaura –a partir de la relación intertextual operada por reminiscencia– uno de los motivos o isotopías recurrentes en la obra de Riera: la evocación e invocación del ser amado. Mientras en ésta la búsqueda del objeto amado y perdido es una constante, en Riera es la ausencia misma lo que se constituye en objeto de deseo.

Hemos elegido el primero de los relatos, que a su vez da título al volumen, para un análisis más detenido. El texto se dispone siguiendo una estructura epistolar, como una larga carta que fluctúa entre un estilo elegíaco amoroso y un tono más coloquial y narrativo, especialmente en los momentos en los que se reproducen diálogos. La progresión de una historia-recuerdo organiza el relato de los hechos en retrospectiva hasta volver al momento del presente de la enunciación en el cual el relato se cierra.

Perdona'm. Anava a demanar - te si te'n recordes, pel gust que em diguis que sí, que tot sovint els ulls se t'amaren del blau encisador d'aquella mar nostra, i et perds entre una bafarada de records llunyans i un poc estantissos. (1992:19)

[Perdóname. Iba a preguntarte si te acuerdas, por el gusto de que me digas que sí, que a menudo los ojos se te empapan del azul encantador de aquel mar nuestro, y te pierdes entre una vaharada de recuerdos lejanos y un poco rancieros]

Sin encabezado ni firma, reconocemos que es una voz femenina la que asume la autoría de esta carta. Todo el texto se construye alrededor de un equívoco y recién hacia el final, en las últimas líneas, el lector descubre que el interlocutor de ese mensaje no es un hombre, como se pensó desde un principio, sino otra mujer. Cuando en catalán se emplea el pronombre personal de la primera persona del plural y se dice “nosaltres”, no se marca el género de los integrantes de esa pareja; la revelación surge sólo en el momento en que la escritora/narradora pronuncia el nombre del destinatario de su carta: María.<sup>3</sup>

Al igual que en la *La plaça...* la intimidad del relato queda marcada desde el uso

de la primera persona pero sobre todo por el registro coloquial, cotidiano del lenguaje. Sin embargo, mientras que Natalia narra los hechos como si estos desfilaran delante de sus ojos, como si ella misma fuese una espectadora de su vida, los personajes de Riera se definen por ejercer una fuerte actividad interpretativa sobre aquello que relatan. El lector es interpelado por un yo en un tono casi confesional. Es íntimo aquello que se cuenta y los modos de contarlo: cartas, diarios personales, mensajes.

Carmen Martín Gaité (1993), en un texto sobre el enfoque femenino en la literatura española, señala la ventana como condicionadora de un tipo de mirada: “mirar sin ser visto” y agrega que la diferencia entre el discurso masculino y femenino –sí es que existe alguna– radica precisamente en un enfoque particular, en una perspectiva que tiene que ver con la localización. De acuerdo con esto, la mirada femenina quedaría dirigida desde lo íntimo, desde el espacio de lo privado.

Esta oposición entre lo público y lo privado, el adentro y el afuera, es clave para leer los textos propuestos. Tanto en el caso de Rodoreda como en el de Riera, el problema parece centrarse en el hecho de que postulan un modo especial de mirar el mundo, construyendo un modelo basado en una estética de lo mínimo, que lee el mundo desde de lo particular.

La autorrevelación, el autorreconocimiento definen la escritura como vinculada siempre a un deseo, la narración asociada a una falta (en sentido psicoanalítico). Se escribe desde lo íntimo y se narra desde lo individual y privado para reconstruir lo colectivo, lo público. En la relación cuerpo-historia, el cuerpo queda delimitado como el espacio donde se textualiza lo social.

Es esta suerte de *decir oblicuo* sobre el mundo lo que parece definir eso que hemos llamado –al no contar aún con una definición más adecuada– “escritura femenina”. Una escritura que no se define por la mera oposición femenino/masculino y que por tanto, excede una distinción basada tanto en lo genérico como en lo sexual. En ese sentido, para redimensionar una vez más el problema cerramos este texto con el epígrafe de *La plaça del diamant*:

“My Dear, these things are life”.

<sup>1</sup> Jameson (1978) considera que la distinción lacaniana entre los órdenes Imaginario y Simbólico permite dar cuenta de la relación dialéctica existente entre lo privado y lo social o colectivo. Lo que mediatiza esos órdenes es, según el autor, lo Real en tanto la Historia misma.

<sup>2</sup> Las traducciones son nuestras.

<sup>3</sup> En su libro sobre la novela femenina contemporánea, Biruté Ciplijauskaitė (1988) se refiere a las novelas de autoras españolas que abordan el amor lésbico como temática y afirma al respecto:

“En las más interesantes, el tono no es de protesta explícita, sino más bien de una implicación lírica, y la experiencia sexual no pocas veces –¿será coincidencia?– va relacionada con la pasión por el mar”. (1988:173)

### Bibliografía

- RODORÉDA, M. (1982): *La plaza del diamante*, Barcelona, Pocket Edhasa, 2001.
- RIERA, C. (1975): *Te deix, amor, la mar com a penyora*, Barcelona, Planeta, 1992.
- MARTÍN GAITE, C. (1993): *Desde la ventana*, Madrid, Espasa Calpe.
- CIPLIJUSKAITÉ, B. (1988): *La novela femenina contemporánea (1970 - 1985) Hacia una tipología de la narración en primera persona*, Barcelona, Anthropos.
- VALLEJOS, OSCAR (2003): “Paradigmas literarios. Una indagación sobre problemas epistemológicos y ontológicos en literatura” en *El hilo de la fábula*, Vol II/III, Centro de Publicaciones, UNL.



## Quintiliano y Varrón: perspectivas lingüísticas comparadas

Jimena Morais

Universidad Nacional del Litoral

### Introducción

La propuesta para este breve trabajo es poder pensar desde una perspectiva *específicamente lingüística*, y en forma comparada a la vez, las producciones de Varrón y Quintiliano. Hacemos esta aclaración inicial ya que consideramos necesario, casi indispensable, poder atender a estas obras desde categorías y nociones propiamente lingüísticas; porque, si bien se puede encontrar fácilmente una vastísima producción crítica sobre estos autores, ésta es planteada desde campos que muchas veces olvidan, o no aprovechan, lo específico de la reflexión lingüística. Se trata de señalar y reconocer en estos autores una forma de pensamiento, que va mucho más allá de la simple intuición –y no sólo acerca del lenguaje–, capaz de sentar bases sólidas para posteriores desarrollos y de anticipar tradiciones y paradigmas.

176 177

Claro está que nuestro interés por realizar una reflexión que supere el –no meo válido– comentario filológico profesado históricamente sobre estos textos, no niega la imperiosa necesidad y la riqueza de una mirada interdisciplinaria –perspectiva ya propugnada por Quintiliano en su teoría sobre la pedagogía–. Tal es así que para poder considerar estas obras se nos hace indispensable el atender a todo su contexto de producción y circulación –a las influencias que las determinaron, los objetivos que perseguían, los modos de insertarse en otros discursos, las relaciones con el Estado, el mecenazgo, la situación en que se encontraba Roma para gestar y al mismo tiempo “leer” toda esta producción– pero sin desatender nuestro verdadero objeto de análisis.

Asimismo, es necesario aclarar que sólo nos abocaremos a señalar en estos autores los puntos que consideramos relevantes al respecto de nuestra hipótesis de trabajo, para su posterior puesta en común. Es decir que dejaremos aquí a un lado, entre otras nociones, los fundamentales aportes de Quintiliano a la teoría y descripción de la oratoria, su clasificación de los géneros retóricos, su “especie” de historia de la literatura<sup>1</sup>, su estudio detallado acerca del sistema de casos; para centrarnos específicamente en los puntos que guardan relación con Varrón. Con este objetivo revisaremos lo concerniente a sus concepciones sobre el lenguaje, nociones que determinan ciertas representaciones tanto sobre su origen –analogía/ anomalía–, sus funciones y niveles, su uso; así como también sobre la educación y la fuerte relación que ambos autores establecían precisamente entre el lenguaje –visto desde la gramática o la oratoria–, la formación del hombre y las “funciones políticas” de la educación.

## ***De lingua latina y De Institutionis Oratoriae***

El primer gramático latino importante del que se tienen noticias es Marco Terencio Varrón (116 - 27 a.C.). Su extensa producción lo sitúa como el primer gran enciclopedista latino, se calcula que llegó a escribir unos 490 libros, de los que sólo se han conservado 74. Fue nombrado por César director de la biblioteca de Roma para que la ordenara siguiendo el modelo de la de Alejandría.

Varrón trató de abarcar filológicamente en *De lingua latina* —obra en 25 libros, de los cuales sólo se guardan los textos comprendidos entre los Libros V y X, y fragmentos de los restantes<sup>2</sup>—, todo el conocimiento que consideraba debía contener “la vasta enciclopedia”, abocándose así casi por entero al estudio de todo el “cuerpo de la latinidad”.<sup>3</sup>

Una de las características más importantes en lo que a su pensamiento lingüístico refiere, es su trabajo de exposición y formalización de los puntos de vista representados por la controversia analogía/anomalía. Esta polémica sostenida por los alejandrinos vs. los aristotélicos, surge, entre otras razones, al intentar dar una respuesta acerca de los orígenes del lenguaje. Así es como nacen estos principios antitéticos: el *uso* en tanto norma —para los aristotélicos— y la *regularidad* de los hechos de la lengua —para los alejandrinos—; hecho que nos permitiría pensar en la existencia de dos gramáticas: una empírica y otra técnica. Varrón puso en duda la tajante dicotomía entre estas doctrinas, intentando acercarse a una tercera perspectiva que atendiese tanto los postulados de una como de otra escuela, conciliando así las premisas de la costumbre y la “razón”<sup>4</sup>. De esta forma establece un amplio repertorio de ejemplos, analizándolos detalladamente —fragmentos de los Libros XI, XII y XIII—, siempre en un nivel morfológico, para explicar los alcances de cada una. Este repertorio de casos le trajo no pocas críticas, ya que a menudo cae en especulaciones desacertadas, producidas, creemos, por la falta de un recorte histórico de su objeto, y por la confusión entre planos sincrónico —para pensar la derivación y flexión— y diacrónico —para la etimología histórica.

Como lo demuestra toda la experiencia lingüística latina, Varrón tampoco pudo abstraerse de la determinante influencia griega. Aunque es de destacar que no se dedicó simplemente a la aplicación del pensamiento griego a la lengua latina, sino que supo debatir con sus maestros —así su postura frente a la mencionada dicotomía analogía/anomalía.<sup>5</sup> Varrón, decíamos, fuertemente influenciado por el estoicismo, consideraba que eran cuatro las fuentes de la lengua latina: la analogía, la costumbre, la autoridad y la naturaleza —estas tres últimas en oposición a la primera—. La autoridad era evidentemente la de los escritores; la naturaleza, entendemos siguiendo a Riqui, estaba relacionada con la escritura fonética y la creación de palabras onomatopéyicas; y el uso era la *consuetudo*.

Esta influencia del estoicismo también puede comprobarse en su noción de la gramática en tanto conocimiento sistemático del *uso* lingüístico de la mayoría de los poetas, historiadores y oradores. Podemos señalar aquí cómo la noción de *uso* es fundamental para este autor: es un determinado uso —el del buen decir, normativizado por la analogía, y al mismo tiempo, respondiendo a las necesidades de una comunidad—<sup>6</sup> el que determina la lengua, aconsejando también que gradualmente deben corregirse e incorporarse ciertos usos.

Otro fragmento del citado Libro IX resulta revelador: “y es que una cosa es el habla de la gente en general y otra, el de las personas particulares, y, de estos, no es lo mismo la forma de hablar de un orador y la de un poeta, porque sus leyes no son las mismas”. No podemos dejar de señalar aquí la anticipadora diferenciación en-

tre lengua/habla, y la más que evidente relación entre *uso* y *género discursivo*.

Ya para concluir con lo referente a los estudios lingüísticos de Varrón, señalaremos simplemente que los dividió en: etimología, morfología y sintaxis –pero estos últimos libros se encuentran perdidos.

En lo que a educación respecta, Varrón distribuyó la cultura enciclopédica en nueve disciplinas, agregando la medicina y la arquitectura a las siete artes medievales del *trivio* y el *quatrivio* (gramática, dialéctica, retórica; geometría, aritmética, astrología y música). Consideraba que la educación debía ser *liberal*, digna del hombre libre<sup>7</sup>. Si bien el conocimiento era ya considerado por los griegos en tanto liberador del hombre, éstos aún no habían establecido el número preciso de las disciplinas que debían enseñarse, y tampoco las habían sistematizado ni ordenado. Esta organicidad que Varrón estableció, respondiendo a un claro valor didáctico, imprimió un impulso decididamente humanístico a la educación: se trataba de “educar al hombre romano, conduciéndole, por el saber desinteresado, a la verdadera *humanitas*”<sup>8</sup>. Según Rigui, es probable que San Agustín se haya inspirado en esta concepción varroniana.

178 179

La importancia de Varrón, además de los fundamentales aportes que mencionamos, radica en “su sentido histórico y cultural”, perspectiva que no supieron sostener los sabios romanos que lo sucedieron –entre quienes podemos mencionar a Verrio Flacco, Julio Higino, Palemón, Gnifón, Trifón, Ateio Pretextato–, que sólo se dedicaron a recopilar datos y simplemente llenar de erudición su período.

Si bien era abogado, a Marco Fabio Quintiliano (35 - 95 d.C.) se le reconoce por haber sido el primer profesor oficial de Retórica, con sueldo procedente de los fondos públicos en el marco de la enseñanza oficial creada por Vespasiano, por ser el gran organizador de la retórica y “el primer crítico profesional entre los latinos”.<sup>9</sup> Aquí realizaremos una breve referencia a su obra más importante: *De institutionis oratoriae*, propuesta pedagógica en doce libros basada en la enseñanza de la oratoria desde los primeros años de edad, y que responde, al igual que el resto de sus tratados, a una concepción ciceroniana de la retórica<sup>10</sup>. Esta obra ejerció una gran influencia sobre la teoría pedagógica que sustenta el humanismo y el Renacimiento.

Es necesario atender también al hecho de que, como reconocen Garnsey y Saller, el sistema imperial regido por Augusto impuso innumerables restricciones a la producción literaria –el mecenazgo fue llevado casi a los extremos de un contrato comercial, y los historiadores, siempre muy comprometidos políticamente, fueron los más censurados.<sup>11</sup> Esta situación política, al mismo tiempo que desfavoreció a los géneros clásicos de la literatura –la épica, la elegía, el drama, la sátira y la historia– provocó las condiciones necesarias, y más que óptimas, para el florecimiento de la *oratoria*. “El fomento de la retórica por los emperadores fue un aspecto del apoyo que prestaban a la educación en general, lo que era, a su vez, señal de su compromiso con la cultura literaria grecorromana: la retórica era la piedra angular del sistema educativo.”<sup>12</sup>

En relación a este punto, en el pensamiento de Quintiliano la figura del orador se encuentra estrechamente ligada a la del hombre civil perfecto. La retórica adquiere aquí la noción de “enciclopedia del saber”.<sup>13</sup> Así es desarrollada en su tratado no sólo como un “ciclo de conocimientos especiales y generales”, sino también “como cultura y como técnica”<sup>14</sup>; y si se trata del “arte del bien decir”, hay que recordar que para Quintiliano no hay bien decir sin bien pensar, ni bien pensar sin rectitud.<sup>15</sup>

En las primeras consideraciones de Quintiliano acerca de la gramática, eje central de la temprana educación del niño, ésta es expuesta no como un objeto claramente delimitado, sino que se encuentra confundida con el comentario filológico más general. Esta falta de delimitación con respecto a la exegética literaria, práctica en la cual tuvo su origen el comentario gramatical, permite que pueda entenderse por gramática tanto “el arte de hablar correctamente” como “el arte de explicar a los poetas”.

Es claro que Quintiliano no pretendió dar un sumario de gramática, sino una idea sobre su enseñanza y las problemáticas de ésta. Es decir que en su pensamiento, el lenguaje se encuentra “mediado” por la teoría de la pedagogía. Si bien a través de ésta y de su vastísima producción sobre la oratoria puede leerse y construirse una concepción acerca del lenguaje, éste no es el principal aporte de Quintiliano. Esta perspectiva pedagógica que domina sus intereses, lo lleva a reflexiones fuertemente normativizantes sobre la lengua. Lo que sí es necesario destacar, y esto es gracias a su preocupación por la enseñanza, son sus reflexiones acerca del proceso de escritura —una problemática casi insólita en esos tiempos—. De esta forma, por ejemplo, consideraba que las reglas de corrección se aplican al habla y a la escritura y se fundan en la *razón* (ésta en la analogía —aunque ahora sólo como mero auxilio, no ya como una concepción del origen del lenguaje— y la etimología), el *tiempo*, la *autoridad* (de los oradores e historiadores), y el *uso*. Al señalar que este último elemento es el que da *valor* a las expresiones, encontramos nuevamente nociones de una capital importancia.

Para finalizar, como reconoce Pereira, “en la preocupación de Quintiliano por la formación del orador se muestra, por tanto, una preocupación también eminentemente política”,<sup>16</sup> preocupación ésta que exige, ahora sí, una lectura que supere lo estrictamente lingüístico y abra el análisis hacia otros campos.

## Conclusiones

Si bien, por motivos de espacio, nos hemos visto obligados a realizar un recorrido más que rápido por estos autores y la “exposición” de sus producciones no nos dejó mucho margen para un comentario más detallado, queremos concluir aquí con algunos interrogantes que consideramos necesarios después de acercarnos a estas obras. Al mismo tiempo es preciso señalar que son muchas las cuestiones que quedan abiertas para seguir investigando, y que se trata de poder explotarlas desde nuevas miradas.

Nadie pondría en duda hoy, en Occidente, los “inicios clásicos” de la literatura, la filosofía, y hasta en Aristóteles se leen los comienzos de una teoría de la literatura; entonces ¿por qué no buscar en estas producciones también los fundamentos de la lingüística? Sólo la filosofía —y algunos escasos análisis desde la literatura— se ha abocado al estudio de estas concepciones acerca del lenguaje. La lingüística (cientificista, positivista) ha olvidado sistemáticamente lo revolucionario de estos pensamientos.

La *historia de la lingüística* como tal, más allá del comentario filológico, es un campo todavía en formación y al cual se tiene poco acceso en Hispanoamérica. Además se hace imperioso un trabajo interdisciplinario con la *epistemología de la lingüística*, para poder pensar, por ejemplo, estas producciones “en conjunto”, en tanto sistemas, con sus debilidades, con la opacidad de sus presupuestos y objetivos

—si es que verdaderamente éstos no están claros—, sus aporías, sus diferentes niveles.<sup>17</sup> Realizar también una “comparación” con las perspectivas actuales, considerar esos sistemas de ideas desde categorías nuevas y reconocer las influencias determinantes que aquellos textos ejercieron indudablemente sobre la totalidad del pensamiento lingüístico. Es por esto que, sin plantear tampoco una intempestiva “vuelta a los clásicos”, consideramos que corrientes como la pragmática, la sociolingüística, la filosofía del lenguaje, la lingüística textual podrían verse fuertemente enriquecidas si atendiesen a la *fertilidad* del pensamiento lingüístico de los autores clásicos.

<sup>1</sup> Carpeaux (1983) la reconoce como “única en su género”.

<sup>2</sup> Otros fragmentos de su obra, que también ponderó Cicerón (Acad. Post., I, 9), nos llegan a través de los comentarios de San Agustín.

<sup>3</sup> RIGUI, G. (1969): *Historia de la filología clásica*, Barcelona, Calabria, p. 67.

<sup>4</sup> Mientras que Cicerón y César, por ejemplo, siguieron el método analogista.

<sup>5</sup> Reyes encuentra en la labor que Roma ejerce sobre el comentario y recuperación de los textos griegos, los gérmenes latentes del comparatismo. Ese trabajo de confrontación entre el modelo y la copia se encontraría en la base de los futuros estudios comparados, aunque no debemos confundir tampoco esta perspectiva con el innegable plagio que a menudo se efectuó sobre las producciones helenas.

<sup>6</sup> Sus famosos ejemplos intentando justificar la falta de la diferenciación genérica para el sustantivo “cuervo” —no existe “corvus” y “corva”— mientras que sí es necesario, útil, distinguir entre “equus” (caballo) y “equa” (yegua). Libro IX.

<sup>7</sup> Una perspectiva opuesta sería, por ejemplo, la de Catón el Viejo, que consideraba que sólo se debían enseñar las materias que resultasen “útiles”.

<sup>8</sup> RIGUI, G. (1969): *Historia de la filología clásica*, Barcelona, Calabria, p. 67.

<sup>9</sup> REYES, A. (1942): *La antigua retórica*, México, Fondo de Cultura Económica, p. 142.

<sup>10</sup> En los dos primeros libros, Quintiliano trata la educación elemental tal y como se organizaba en la Roma de su tiempo y estudia los métodos para la formación básica en el campo de la Retórica. Dedicó los nueve libros siguientes a los fundamentos y técnicas de la Oratoria. El Libro X es el más conocido; en él aconseja la lectura como elemento fundamental en la formación de un orador y contiene un famoso estudio sobre las personas que escribieron en griego y latín. El último libro presenta el conjunto de cualidades que debe reunir quien se dedique a la Oratoria, tanto en lo referente al carácter como a la conducta.

<sup>11</sup> Así es como Tácito, en sus *Anales*, asegura que la historia contemporánea a partir de Augusto sólo era aceptada si era “adulatoria”.

<sup>12</sup> GARNSEY, P. Y SALLER, R. (1992): *El imperio Romano*, Barcelona, Crítica, p. 212.

<sup>13</sup> Noción ya considerada anteriormente por Cicerón.

<sup>14</sup> REYES, A. (1942): *La antigua retórica*, México, Fondo de Cultura Económica, p. 147.

<sup>15</sup> Con respecto a la politicidad de su teoría, mucho se ha dicho sobre sus “dependencias oficiales” y su trabajo para el emperador Domiciano, a las cuales se atribuye el hecho de que no haya señalado la tiranía entre las causas de la corrupción de la elocuencia (en *Diálogo de los Oradores*).

<sup>16</sup> PEREIRA, M. (2000): *Quintiliano gramático*, Sao Paulo, Colecao Letras Clássicas, USP. p. 34. (La traducción es nuestra.)

<sup>17</sup> Más allá de los niveles ontológico, metodológico, etc., pensar cómo, por ejemplo, se produjo el salto de la fase estrictamente morfológica a la sintáctica, y así sucesivamente, ¿se trata de un salto metodológico o implica también un cambio de objeto?

## Bibliografía

BARTHES, R. (1982): *Investigaciones retóricas I*, Buenos Aires, España.

CALVET, L. J. (1997): *Las políticas lingüísticas*, Buenos Aires, Edicial.

DILTHEY, W. (1952): *Historia de la pedagogía*, Buenos Aires, Losada.

GARNSEY, P. - SALLER, R. (1992): *El imperio Romano*, Barcelona, Crítica.

NEMES, M. H. M.: *A vertente grega na gramática tradicional*. Sin más datos bibliográficos.

PALACHI, C. M. (2003): “Las representaciones del lenguaje en el marco de la oratoria latina: Cicerón y Quintiliano en diálogo” en *El hilo de la fábula*, Vol. II/III, Publicación de la UNL.

PALMER, G. (2000): *Lingüística cultural*, Madrid, Alianza.

PEREIRA, M. (2000): *Quintiliano gramático*, Sao Paulo, Colecao Letras Clássicas, USP.

QUINTILIANO DE CALAHORRA (1999): *Obra completa. Institutionis oratoriae*, Salamanca, Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca. Traducción al español de A. Ortega Carmona.

REYES, A. (1942): *La antigua retórica*, México, Fondo de Cultura Económica.

RIGUI, G. (1969): *Historia de la filología clásica*, Barcelona, Calabria.

ROBINS, R. H. (1979): *Pequena história da lingüística*, Rio de Janeiro, Livros Técnico SA.

VARRO, M. T (1958): *On the latin language*, London, William Heinemann LTD. Traducción al inglés de Roland G. Kent.

## Normas de presentación

Los trabajos con pedido de publicación deben ser inéditos y observar en su presentación las siguientes recomendaciones:

1. Deben presentarse dos copias impresas y una en diskette.
2. La extensión de los trabajos será de 75.000 caracteres, como máximo, para artículos, avances de investigación, y de 25.000 para comentarios de libros.
3. Los trabajos deben ir acompañados de: a) un resumen de no más de 200 palabras, en castellano y en inglés; b) los principales descriptores o palabras clave, en no más de dos líneas; c) las referencias institucionales del autor, con la dirección postal, teléfono y correo electrónico.
4. Las notas al pie de página deben enumerarse correlativamente observando el siguiente orden: a) Nombres y apellido del autor (en minúscula); b) título de la obra (destacado en cursiva); en el caso de artículo, éste irá entre comillas destacándose la obra o revista que lo incluye; c) vol., Nº, etc.; d) lugar de edición; e) editorial; f) fecha de la publicación; g) p. o pp., si correspondiera.
5. Si se detalla Bibliografía, ésta se incluirá al final del trabajo, ordenada alfabéticamente por autor y observando el siguiente orden: a) Apellido y nombres del autor; b) fecha de edición de la obra (entre paréntesis); y los datos del trabajo atendiendo las indicaciones señaladas en el ítem anterior.
6. Para la aprobación de su publicación los trabajos serán sometidos a la consideración del Comité de Redacción.
7. La revista no se hace responsable por los trabajos no publicados ni se obliga a mantener correspondencia con los autores sobre las decisiones de selección.

Se diagramó y se compuso en ediciones  UNL

Impresión: GEAIMPRESIONES, Domingo Silva 3391. Santa Fe, República Argentina, Diciembre de 2004.

## Sumario

### **Uno, pasión intacta (un lugar para la teoría)**

Biagio D'Angelo (Universidad Católica Sedes Sapientiae / PUCP Lima, Perú)

Hugo Echagüe (Universidad Nacional del Litoral)

Anaía Gerbaudo (Universidad Nacional del Litoral)

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

Maria Luiza Berwanger da Silva (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)

Adriana Crolla y Jorgelina Garrote (Universidad Nacional del Litoral)

Ma. Ángeles Hermosilla Álvarez (Universidad de Córdoba, España)

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

M. A. García Peinado y M. Vella Ramírez (Universidad de Córdoba, España)

Diego Ribes (Universidad de Valencia, España)

### **Cuatro, escenas de la vida académica**

**(un lugar para el reencuentro con nuestros invitados)**

Epifanio Ajello (Università di Salerno, Italia)

María Angélica Hechim (Universidad Nacional del Litoral)

### **Cinco, memorias de la trastienda (escritores por escritores)**

Adriana Crolla

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

Claudia Neil

Alicia Napur

Gabriel Matharán

Oscar Vallejos

### **Siete, la letra estudiante (un espacio joven)**

Rafael Arce (Universidad Nacional del Litoral)

Mercedes Marcilese (Universidad Nacional del Litoral)

Jimena Morais (Universidad Nacional del Litoral)