

Año 4. 2005. Santa Fe. República Argentina.

ISSN 1667-7900

El hilo de la fábula



Cinco

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

Cinco

Año 4, 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

Editora Responsable de este número

Analía Gerbaudo

Comité Honorario

Ana María Barrenechea (Univ. de Bs. As. Argentina)

Jean Bessière (Univ. de la Sorbona. París)

Rolando Costa Picazo (Univ. de Belgrano, Univ. Nac.
de Córdoba, Univ. de Bs. As. Argentina)

Blanca Escudero de Arancibia (Univ. Nac. de Cuyo. Argentina)

† Tania Franco Carvalhal (UFRGS. Brasil)

Armando Gnisci (Univ. La Sapienza. Roma)

Vicente González Martín (Univ. de Salamanca. España)

María Kodama (Fundación Internacional Jorge Luis Borges)

David Lagmanovich (Univ. Nac. de Tucumán. Argentina)

Daniel Henry Pageaux (Univ. de la Sorbona. París)

Comité Científico

María Isabel Barranco (Univ. Nac. de Rosario)

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

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

María Rosa Lojo (CONICET, Univ. del Salvador)

Zulma Palermo (Univ. Nac. de Salta)

Susana Romano Sued (CONICET, Univ. Nac. de Córdoba)

Malvina Salerno (Univ. de Bs. As.)

Comité de Redacción

Silvia Calosso, Analía Gerbaudo, Oscar Vallejos.

Diseño interior y tapa

mzD música, zumba Desierto)

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 o analiafhucunl@gigared.com

Suscripciones:

Ediciones UNL

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

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

E-mail: editorial@unl.edu.ar

Venta on line:

www.unl.edu.ar/editorial

Sumario

Los estudios comparados en la discusión actual sobre la literatura, su investigación y su enseñanza (notas breves a modo de presentación), por Analía Gerbaudo _____	11
---	----

Uno, pasión intacta (un lugar para la teoría)

Pampa Arán (Universidad Nacional de Córdoba): Fundaciones teóricas: Bajtín y Lotman. Una revisión en perspectiva _____	21
Oscar Vallejos (Universidad Nacional del Litoral): El lenguaje de la fuerza: en torno a Harold Bloom _____	31
Cintia Carrió (CONICET, Universidad Nacional de Rosario, Universidad Nacional del Litoral): La información gramatical como codificación de la lógica de una cosmovisión o lo que implica decir que al extinguirse una lengua muere una cultura. Primeros estudios de la marcación del tiempo y el espacio en mocoví _____	41

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

Homenajes al *Quijote*

Nora González y Germán Prósperi (Universidad Nacional del Litoral): Tradición e inestabilidad en la crítica argentina sobre el <i>Quijote</i> _____	53
Luis Ballesteros (Universidad Nacional de Córdoba, Universidad Autónoma de Entre Ríos): Borges y el <i>Quijote</i> . Escritura de una lectura _____	61
Adriana Crolla (Universidad Nacional del Litoral, Universidad Autónoma de Entre Ríos): La verdad de Sancho Panza, “traductor” del <i>Quijote</i> _____	71

Tres, múltiples moradas (un lugar para los pasajes disursivos)

Denis Bachand (Universidad de Ottawa, Canadá): De la novela al CD-ROM. <i>El desierto malva</i> de Nicole Brossard (Traducción: Silvia Zenarruza) _____	79
Pietro Paolo Cannistraci (Università per Stranieri di Siena, Italia): <i>Imago Templi</i> : Identidad e imagen en el esoterismo: El Templo de San Galgano (Traducción: Roxana Mauri Nicastro) _____	89

Cuatro, después de Babel

(un lugar para la traducción y la traducción)

- María Luisa Miretti (Universidad Nacional de Rosario): El valor de la palabra según Pilar del Río _____ 99
- Susana Romano Sued (Universidad Nacional de Córdoba, CONICET): Cantos paralelos _____ 105

Cinco, memorias de la trastienda

(escritores por escritores)

- Carlos Fuentes en Santa Fe _____ 117

Seis, escenas de la vida académica

(un lugar para el reencuentro con nuestros invitados)

- Anna Laura Puliafito (Universidad de Basilea, Suiza): *Qual saldo, fermo e costante scoglio*. Biografía y praxis. Dedicatoria en algunas dedicatorias latinas y en lengua vulgar de Giordano Bruno (Traducción: María del Pilar Barengi) _____ 135
- Susana Romano Sued (Universidad Nacional de Córdoba, CONICET): Sobre *Bárbara dice*, de Susana Szwarc _____ 147

Siete, testimonios tangibles

(un lugar para el Convivio)

- “Homenaje a Blanca Escudero de Arancibia” por Adriana Crolla _____ 159
- Blanca Escudero de Arancibia (Universidad Nacional de Cuyo): Deslizamientos genéricos en la novela quebequense o ¿dice lo lírico algo más? _____ 161
- Blanca Escudero de Arancibia (Universidad Nacional de Cuyo): Nicole Brossard y la transferencia _____ 169

Ocho, glosa(s)

(un lugar para el comentario y la información)

- Santiago Venturini (Universidad Nacional del Litoral): Las lógicas del traspaso (la práctica de la traducción en la literatura argentina). Reseña de *La constelación del Sur* de Patricia Wilson _____ 175
- Pampa Arán (Universidad Nacional de Córdoba): Memoria ingrávida. Reseña de *Cuerpos de agua* de Silvia Barei _____ 179
- Silvia Calosso (Universidad Nacional del Litoral): Opulento y plural. Reseña de *Realidad y fantasía en las letras italianas. Cine, literatura, lengua y cultura* de Adriana Crolla (comp.). _____ 181

Adriana Crolla (Universidad Nacional del Litoral): “Tania Franco Carvalhal: elogio a la lucidez en los senderos del comparatismo”. Reseña de *Elogio da lucidez. A comparação literária em âmbito universal; textos em homenagem a Tania Franco Carvalhal* de Eduardo Coutinho, Lisa Block de Behar y Sara Viola Rodríguez (comp.) _____ 187

Anaía Gerbaudo (Universidad Nacional del Litoral): Los 90, su literatura y su crítica: una lectura. Reseña de *Los 90: otras indagaciones* de Susana Romano Sued y Pampa Arán (edits.) _____ 189

**Nueve, la letra estudiante
(un espacio joven)**

Natalia Sara (Universidad Nacional del Litoral): Josefina Ludmer *lee* a García Márquez: singularidades de una propuesta crítica _____ 193

Leandro Iparraguirre (Universidad Autónoma de Entre Ríos): Los Libros del Paraíso y del Infierno. Una lectura poética del periplo ultramundano de Dante Alighieri y Charles Baudelaire _____ 197

Convocatoria para publicación y normas de presentación _____ 205

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.

89

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

A Dina San Emeterio, in memoriam.

Los estudios comparados en la discusión actual sobre la literatura, su investigación y su enseñanza (notas breves a modo de presentación)

por Analía Gerbaudo

No sin correr ciertos riesgos, tal vez podría decirse que nuevamente es la voz de Nicolás Rosa¹ la que parece acertar en el diagnóstico respecto de las marcas actuales de los estudios comparados. Marcas que podríamos ubicar en una *zona de borde*, en una suerte de umbral de las temáticas, atravesamientos y problemas de la agenda clásica de los estudios comparados. Dice Nicolás: “Las relaciones paradójicas en la comparación pueden ser más productivas que las analógicas.” (Rosa, 2003: p. 68). Y continúa: “Sólo se puede comparar lo pertinente desplazando, quizá sin saberlo, la exaltación que provocaría comparar un paraguas y una máquina de coser en una mesa de vivisección... Las comparaciones no necesariamente pueden hacerse en función de las semejanzas o de las diferencias.” (Rosa, 2003: p. 69).

10 11

Polémico, provocativo, Rosa describe estas grietas del campo que llamamos en esta presentación *zona de borde* de los estudios comparados. Grietas que amplían la agenda clásica al incluir dentro del comparatismo, por ejemplo, no sólo su teoría de los ancestros textuales (cf. *Los fulgores del simulacro*, *El arte del olvido*) sino toda comparación que se plantee desde *lógicas-a-lógicas* o “lógicas alocadas”. Lógicas “desfocalizadas y deslocalizadas” de las formas más tradicionales de pensar la construcción del sentido y el diálogo entre los textos: “La organización de una lógica serial de la doble travesía permitiría establecer un nuevo sistema comparativo de lo desigual y no de lo semejante, de lógicas inciertas en su propia aplicación de mecanismos que destruyen la cohesión textual con entidades disímiles en su organización, heterogéneas en la constitución de enunciados y sólo comparables en su fuerte rizomatización.” (Rosa, 2003: p. 73).

Si se apuesta a un concepto de literatura como “discurso desorganizado” que impide la comparación de sus componentes puesto que está sometido, por su “propia facturación”, a la inestabilidad de los elementos que lo constituyen en diferentes cortes históricos y en diferentes cortes culturales, la idea del comparatismo necesita plantearse en términos menos coherentes y tal vez, menos “científicos” de los usuales. La apuesta a una comparación sustentada en los principios del sentido de-leuzianos supone correr el riesgo de realizar un trabajo más cercano a la literatura y a la *escritura* (en los términos de Barthes, Blanchot y De-rrida) que a la producción académico-científica. Ruptura de protocolos que apuesta a la creación de un nuevo programa para el comparatismo: “Las condiciones del imperialismo de la década del 50 y sus actuales modificaciones nos permiten asistir a una renovación de los conjuntos epistémicos con los que operamos desde nuestra perspectiva política... La transitividad y el nomadismo..., los nuevos condicionamientos de la visión telemática del mundo, las operaciones políticas de emergencia de nuevas minorías constituidas como sectores sociales visibles, exigen una modificación o una extinción de lo que pensamos como literaturas comparadas.” (Rosa, 2003: p. 80).

Si “dialectizar el comparatismo significa entrar de lleno en la historia de nuestro tiempo” (Rosa, 2003: p. 81), si “marcar la semejanza” es una apuesta implícita a la desemejanza, a las diferencias, a la disimilitud, a las “analogías de lo distinto en nue-

vas lógicas difractantes” (Rosa, 2003: p. 81), es posible decir que hay, desde la apuesta que realiza cada número de esta revista, un proyecto de trabajo en este sentido.

El conjunto de artículos que se reúnen en este nuevo número de *El hilo de la fábula* no presenta una propuesta consensuada de “comparatismo”. Por el contrario, cada uno de los autores que firman los escritos actúa en sus formulaciones formas de tramar este espacio de trabajo que muestran el carácter no monológico de la investigación producida desde este marco.

Carácter no monológico que supone una interpelación para quienes trabajan en el campo de la enseñanza ya que al desestabilizarse, no sólo la idea de un paradigma regulador de la interpretación de la literatura sino también los acuerdos en el seno de un mismo paradigma respecto de lo que supone investigar desde dicho marco, lo que se abren son múltiples caminos a la hora de pensar los lugares desde los cuales diseñar las propuestas de transferencia didáctica. Transferencias que, lejos de limitarse a “aplicar” un conjunto categorial o a “describir” el estado del campo, exigen articular desde un nuevo lugar las decisiones respecto del canon, respecto del modo de leer los textos, respecto de los modos de ponerlos en conexión, de hacerlos dialogar.

En el poco ortodoxo campo que configuran hoy los estudios comparados es posible encontrar un espacio para la creación. Espacio en el que además podríamos visualizar otro. Una suerte de umbral o *zona de borde* que parece diseñar perfiles insospechados. Zona de borde en la que se inscriben muchos de los artículos que aquí presentamos y que invitamos a compartir a través de la lectura.

Nota

¹ ROSA, N. (2003): “Vidas paralelas” en *Diálogos, ecos, pasajes. Actas de las V Jornadas Nacionales de Literaturas Comparadas*, Novográfica, Buenos Aires.

Curriculum Vitae

Autores

ARÁN, PAMPA OLGA

Es docente e investigadora en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la UNC (Universidad Nacional de Córdoba) y de la UCC (Universidad Católica de Córdoba). Sus trabajos se han orientado hacia la teoría y metodología de la investigación literaria desde una perspectiva sociocultural. Ha publicado: *Estilística de la novela en M. M. Bajtin* (1998); *El fantástico literario. Aportes teóricos* (1999); *Apuntes sobre géneros literarios* (2001); *Textos/ Memorial/ Cultura. El pensamiento de Iuri Lotman* (con S. Barei, 2002). Tiene en preparación un nuevo Diccionario sobre la teoría de Bajtin.

12 13

BACHAND, DENIS

Profesor titular y presidente de estudios superiores en el departamento de comunicación de la Universidad de Ottawa, del que ha sido director desde 1989 hasta 1997. De formación literaria, enseña principalmente en el campo de los estudios culturales. Ha sido miembro de grupos de investigación sobre *La recepción del cine de Québec en el extranjero* y sobre *El guión en Québec: literatura y cine*. Ha publicado artículos dedicados al discurso publicitario, a la televisión, a la estética de los multimedia y a la utilización de las nuevas tecnologías de información y de comunicación en la enseñanza. Ha co-dirigido una obra colectiva titulada *Hipertextos. Espacios virtuales de lectura y de escritura* (con C. Vandendope), editorial Nota Bene, Québec, 2002. Actualmente realiza una investigación sobre el encuentro de culturas en el cine del Québec. Página web: <http://www.uottawa.ca/academic/arts/communication/fra/bachand.html>

BALLESTEROS, LUIS ALEJANDRO

Licenciado en Lenguas Modernas y Literatura por la UNER (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 UADER (Universidad Autónoma de Entre Ríos). Cursa actualmente el Doctorado en Semiótica en la UNC. Se desempeña como profesor en la Facultad de Lenguas de la UNC y en la Facultad de Humanidades, Artes y Ciencias Sociales de la UADER. Cuenta con publicaciones en revistas y actas de congresos y jornadas sobre temas vinculados a los estudios de género, la Literatura Española del Siglo de Oro y cuestiones gramaticales del español y el portugués.

CANNISTRACI, PIETROPAOLO

Docente de Historia de la Arquitectura (anteriormente “Historia y métodos de análisis de la Arquitectura”) en la Universidad para Extranjeros de Siena. Graduado en Arquitectura en la Universidad *La Sapienza* de Roma en 1977. Su actividad profesional lo ha llevado a desempeñarse tanto en el campo del quehacer privado como público, en Italia y en el extranjero, así como a ocupar cargos relevantes en la Administración Pública: la diversidad de campos de actividad profesional le ha proporcionado un conocimiento directo de obras y lugares, de historia y de tradiciones. Esta rica experiencia profesional, sustentada por una fuerte atracción hacia las civilizaciones del pasado y por un natural sentido estético, ha conducido a for-

mular un innovador perfil histórico de los lenguajes artísticos y de la arquitectura, en particular del área euro-mediterránea, basado en la intencionalidad antrópica en relación con el Genius Loci.

CARRIÓ, CINTIA

Es Profesora y Licenciada en Letras por la FHUC (Facultad de Humanidades y Ciencias) de la UNL (Universidad Nacional del Litoral). Miembro del equipo de las cátedras Lingüística General y Didácticas de la lengua y de la literatura. Durante su carrera de grado llevó adelante investigaciones vinculadas con el área de las didácticas de la lengua y de la literatura gracias al apoyo de una beca de la Fundación Antorchas. Los resultados de dichos estudios fueron comunicados en su tesis de licenciatura titulada *Proyectos educativos "alternativos" al Sistema Educativo Oficial: Tensiones entre programáticas y operatividad* (inédita). En la actualidad es doctoranda de la UNC y becaria de CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas) con lugar de trabajo en la UNR (Universidad Nacional de Rosario). Sus estudios de postgrado están centrados en el área de lingüística teórica vinculada con lingüística aborigen.

CROLLA, ADRIANA

Profesora de Letras y de Italiano en la FHUC (UNL) y en la UADER. Especialista en Docencia Universitaria.

Vicepresidente de la AALC (Asoc. Arg. de Lit. Comparada). Fundadora y Directora del Centro de Estudios Comparados. Fundadora y Presidente por dos períodos consecutivos de la Asociación de Docentes de Italiano del Litoral. Co-fundadora de ADILLI (Asoc. De Docentes e Investig. de Lengua y Literatura Italiana).

Directora de la Revista del CEC: *El hilo de la fábula* (UNL), se ha especializado en el área de la italianística, la traducción y los estudios comparados. Publica en revistas y volúmenes colectivos de la Argentina, Brasil, España e Italia. Compiladora y traductora de: *La piel desnuda. Poetas italianas entre milenios* (2000) Laborde Ed. Rosario. Compiladora y responsable de edición de *Realidad y fantasía en las letras italianas*. (2005) Centro de Publicaciones UNL. Santa Fe.

Dos veces becaria Intercampus por el Gobierno de España y becaria MAE - Italia. Ha dictado cursos y conferencias como profesora invitada en las universidades de Salamanca, Complutense, Barcelona, Sevilla, Málaga, Córdoba y Valladolid (España) y en Macerata, Udine, Milán, Venecia, Bérgamo y Perugia (Italia).

DEL RÍO, PILAR

Periodista dedicada especialmente al trabajo en radio (La Voz del Guadalquivir, Radio Nacional), ha trabajado también en prensa y televisión. Traductora de la obra de José Saramago al español para el sello Alfaguara.

GONZÁLEZ, NORA

Profesora Titular Ordinaria de Literaturas Españolas I y II (UNL). Profesora Titular de los Seminarios del Profesorado y de la Licenciatura en Letras (Área Literatura en Lengua Española) en la mencionada Facultad.

Doctora en Letras por la UNR.

Docente-Investigadora. Directora de equipos de Investigación en el área de las literaturas en lengua española y en el marco del CAI+D de la UNL, dirige en la actualidad *Migraciones, filiaciones y trascendencia narrativa en las literaturas en lengua española de los s. XX y XXI*.

Autora de numerosas publicaciones en capítulos de libros y revistas en el país y en

el extranjero: República Argentina, Valparaíso (Chile), México, España.
Fundadora e Integrante del Comité de Dirección de la Revista *Texturas* (CESIL).
Integrante de la Comisión Directiva de la Asociación Argentina de Hispanistas,
miembro activo de AISO (Asociación Internacional de Siglo de Oro).

IPARRAGUIRRE, LEANDRO

Estudiante de la carrera del Profesorado de Lengua y Literatura (UADER). Ayudante alumno de la cátedra Literatura Francesa e Italiana de la carrera antes mencionada. Ha participado en el Congreso de Lengua y Literatura Italiana de ADILLI. Santa Fe, 2003. Ha publicado cuentos y relatos en las siguientes antologías: “Antología de Poesía y Cuento en Homenaje a Jorge Luis Borges” E. Pegaso, Rosario 2000; “Antorchas del Milenio” Editorial Delta 2001 y “Rumor de Letras” de Editorial Delta 2003. En el marco de la actividad de cátedra es autor de ensayos inéditos sobre James Joyce, Charles Baudelaire, Dante Alighieri y Marguerite Duras.

14 15

MIRETTI, MARÍA LUISA

Profesora y Licenciada en Letras por la UNL y por la UCSF (Universidad Católica de Santa Fe) especializada en Lengua y Literatura Española (ICI-Madrid). Magister en Enseñanza de la Lengua y la Literatura FHumyAr (Facultad de Humanidades y Artes) de la UNR. Doctoranda en el Doctorado en Humanidades con mención en Literatura, FHumyAr (UNR) por una beca de postgrado del PROFOR (Secretaría de Educación del Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología) y becaria 2004 del Fondo Nacional de las Artes por un trabajo de investigación sobre Tizón, Moyano, Di Benedetto, Hernández, con la dirección de la Dra. Susana Cella. Profesora de Literatura Europea II (2º año) y Lecturas críticas (3º año) en el Profesorado de EGB 3 y Polimodal de la Escuela Normal Superior “Gral. San Martín” de Santa Fe.

PRÓSPERI, GERMÁN

Profesor en Letras y Magister en Didácticas Específicas con mención en Letras por la FHUC (UNL). Profesor Adjunto Ordinario de la cátedra Literatura Española II (moderna y contemporánea) e integrante del equipo de las cátedras Literatura Española I, Seminario de Literatura Española e Introducción a los Estudios Literarios de las Carreras de Profesorado y Licenciatura en Letras en la FHUC (UNL). Docente investigador, actualmente codirige el proyecto CAI+D *Filiaciones, migraciones y trascendencia narrativa en las literaturas en lengua española en los s. XX y XXI*. Es Director de la Carrera de Letras en la FHUC (UNL).

PULLAFITO, ANNA LAURA

Es actualmente Lectora de Filología Italiana en la Universidad de Basilea, Suiza. Se ha desempeñado como investigadora en el Instituto Universitario Europeo (EUI) de Fiesole (Florenia) y colaboradora del Instituto Nacional de Estudios sobre el Renacimiento de Florenia (Italia). En particular se interesa en las discusiones del s. XVI en torno al concepto de “naturaleza” y “ciencia”. Ha publicado diversas colaboraciones en revistas y actas de congresos internacionales ocupándose en especial de los estudios sobre Francesco Patrizi da Cherso, la polémica Patrizi-Telesio, sobre Giordano Bruno, la Academia Veneciana de la Fama, la circulación de textos herméticos, etc. Responsable de la edición sobre las enmiendas a la Nova de Universis Philosophia del Patrizi (Firenze 1993) y de la reimpresión anastática de los Diálogos de la Retórica del mismo autor (Lecce 1994).

Desde 1998 se ocupa también de traducción de textos críticos.

ROMANO SUED, SUSANA

Doktor der Philosophie por las universidades de Heidelberg y Mannheim, de Alemania. Cursó estudios postdoctorales en las universidades alemanas de Göttingen, Frankfurt y Düsseldorf. Licenciada en Filosofía y Letras, y en Psicología, por la Facultad de Filosofía y Humanidades de la UNC. Estudiosa del Psicoanálisis, teórica de la literatura y la traducción literaria. Profesora titular de Estética y Crítica Literaria Moderna de la UNC e Investigadora Independiente del CONICET. Dirigió entre 1989 y 2000 la revista teórica *e.t.c.* (ensayo-teoría-crítica) y sus trabajos han sido publicados en ámbitos nacionales e internacionales. Actualmente dirige el proyecto de investigación “Los contemporáneos y sus relaciones con la tradición. Umbrales y catástrofes en la literatura argentina de la década de 1990”.

SARA, NATALIA

Profesora en Letras por la FHUC (UNL). Estudiante avanzada de la carrera Licenciatura en Letras de la misma institución. Adscripta de investigación en la cátedra Teoría Literaria I (FHUC-UNL). Auxiliar de investigación del CAI+D 2000 *Lo político y lo poético en el lenguaje de la crítica literaria*. Ha participado en diversos congresos y encuentros de la especialidad.

VALLEJOS, OSCAR

Licenciado en Letras por la FHUC (UNL). 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. Participa en proyectos de investigación donde contribuye a analizar los aspectos epistemológicos de la problemática. Su área de interés académico: Ciencia, Tecnología y Sociedad.

Traductores

BARENGUI, MARÍA DEL PILAR

Bibliotecóloga. Diplomada en Humanidades por la FHUC de la UNL. Estudiante de cuarto año de la Licenciatura en Filosofía FHUC. Ha realizado perfeccionamiento en idiomas inglés, italiano, francés y griego. Realiza traducciones del italiano de textos de su especialidad.

MAURI NICASTRO, ROXANA

Abogada, profesora en letras y narradora. Se desempeña como ayudante en la Cátedra de Análisis y Crítica II de la Esc. de Letras, FHUmyAr, UNR. Ha publicado relatos, artículos académicos y traducciones del italiano, del inglés y del francés. Nacida en Rosario, reside actualmente en la ciudad de Funes.

ZENARRUZA, SILVIA

Profesora de francés y licenciada en letras modernas y literatura. Se desempeña como profesora de civilización francesa de los s. XVI y XVII en el Instituto Superior del Profesorado N° 8 “Almirante Brown” (Santa Fe) y como ayudante de primera en la cátedra de Literaturas francesa e Italiana de las carreras de Profesorado y Licenciatura en Letras de la FHUC (UNL). Es profesora y directora de la Alianza Francesa de Santa Fe.

Autores de reseñas

CALOSSO, SILVIA

Profesora en Letras para la Enseñanza Media y Superior. Docente Titular Ordinaria en las Carreras de Letras y Filosofía de la UNL, en Literaturas Griega y Latina, Gramática del Español y Lengua Griega Clásica. Vicedirectora del Centro de Estudios Comparados de la FHUC (UNL). Autora de libros y artículos de su especialidad.

GERBAUDO, ANALÍA

Doctora en Letras Modernas por la Facultad de Filosofía y Humanidades de la UNC. Magister en Didácticas Específicas por la FHUC (UNL). Profesora Titular de Didácticas de la lengua y la literatura y Profesora adjunta a cargo de Teoría Literaria I en la FHUC (UNL). Codirectora de proyectos de investigación en el cruce de las áreas teoría literaria y didáctica (actualmente dirige un CAI+D 2005, UNL). Ha escrito en colaboración *Problemas de enseñanza de la literatura, Literatura para niños y jóvenes. Lectura crítica y enseñanza*, entre otros. Tiene en prensa su tesis de maestría por la UNL (*La literatura en el curriculum oficial y en los libros de texto para EGB3*) y su tesis doctoral por la UNC (*Derrida y la construcción de un nuevo canon crítico para las obras literarias*).

VENTURINI, SANTIAGO

Alumno del último año del Profesorado y de la Licenciatura en Letras en la FHUC (UNL). Fue Becario para cursar estudios en la Université Blaise Pascal (2003-2004). Adscripto de investigación en la cátedra Teoría Literaria I (FHUC) en cuyo marco estudia problemas de teoría de la traducción a partir del análisis de versiones de textos poéticos de Stéphane Mallarmé. Ha presentado avances de esta investigación en jornadas y congresos del campo.

Uno,
pasión intacta (un lugar para la teoría)

Fundaciones teóricas: Bajtín y Lotman. Una revisión en perspectiva

Pampa Arán

Universidad Nacional de Córdoba

No existe nada muerto de una manera absoluta: cada sentido tendrá su fiesta de resurrección. Problema del Gran Tiempo

Bajtín

(...) el sistema posee una memoria de los estados precedentes en un potencial “presentimiento” del futuro.

Lotman

20 21

Las polémicas acerca de la cientificidad del conocimiento en las ciencias humanas y sociales fueron siempre persistentes y los cambios operados en los consensos disciplinarios han alcanzado niveles críticos en las últimas décadas. Ello me ha sugerido la posibilidad de poner en intersección dos matrices teóricas de filiación dialéctica, la de Bajtín y la de Lotman, desde una tercera mirada que practique una interferencia, como acción destinada a producir un efecto de arrastre y superposición interpretativa, en lo que el semiólogo Verón llama “condiciones de reconocimiento” operación que resulta de una acción discursiva sobre textos que llamamos “fundadores” (1998: pp. 30-31).¹ Sabido es, como señala Mancuso, que:

Los primeros manifiestos de Tartu (de Lotman y otros autores) son de principios de los años sesenta. En 1969 Bachtín es rehabilitado oficialmente y en los setenta su obra empieza a ser publicada parcialmente. La Escuela de Tartu y la Universidad de Moscú son dos centros que retoman activamente el estudio de la obra de Bachtín. (Mancuso, 2005: p. 117)

Entre las condiciones de producción del pensamiento de Lotman no desconocemos las otras articulaciones con la tradición formalista y checa, así como, en los últimos años, el deslizamiento a los nuevos paradigmas de las ciencias, cuestiones que en algún momento hemos tratado de esclarecer (Arán-Barei, 2002). Pero la impronta bajtiniana en la obra de Lotman es algo más que coincidencias históricas o préstamos intertextuales. Ambas escrituras se resisten a ser explicadas en términos de evolución o de continuidad la una de la otra, sino que establecen una correspondencia en cuanto a la búsqueda de proyectos científicos transdisciplinarios, holísticos, que permitieran pensar la obra artística en un medio sógnico osmótico, buscando las formas de esos pasajes. Son también la expresión de una resistencia intelectual a los determinismos mecanicistas y a las dialécticas teleológicas para explicar los productos culturales y los procesos históricos. Creo que la gran lección que nos han dejado es que las ciencias humanas construyen sus objetos de estudio en un imaginario abierto y pleno de incertidumbres acerca del orden de lo real.

Hombre y Cultura

Los epígrafes que hemos seleccionado nos enfrentan con las dificultades y también con las oportunidades de construir un vínculo dialógico entre ambos pensadores que inician en el s. XX, con su obra, dos grandes paradigmas epistemológicos para dar cuenta del problema del lenguaje y de la cultura en su conjunto y de la función del arte en la trama cultural. En su enfoque intrínsecamente diverso, ambos convergen en una cuestión central: sentar las bases fundamentales del proceso de semiosis ilimitada y contradictoria que gobierna la cultura y desplegarla en direcciones sincrónicas y diacrónicas como variaciones de la memoria colectiva. No obstante, si hay vínculo dialógico sobre un campo común de problemas, no es un diálogo cordial y ameno, sino una tensa relación con desacuerdos y fricciones a partir de dos lógicas diferentes que sostienen, aún hoy, la producción intelectual en las ciencias humanas. Examinemos primero dos grandes nociones referidas a la dinámica cultural.

La idea que preside el constructo teórico de la semiosfera es la de un espacio políglota que tiende a semiotizar todo lo que cae en alguna de sus lenguas, a sabiendas del mundo no semiótico que queda fuera de las fronteras –siempre inestables y borrosas– de dicha semiosfera. Ese espacio volumétrico, atravesado también por fronteras internas, que Lotman describe casi como una galaxia cósmica, una guerra de mundos con velocidades diferentes que chocan, se superponen, se fragmentan o sufren procesos de explosión, es un medio modelizante plurilingüe pues afirma: “Nos hallamos inmersos en el espacio de la lengua” y una lengua es “código más historia” (1999: p. 16).

Cabe destacar que el diálogo bipolar es constante dentro de la semiosfera. Este diálogo bipolar (continuo/discreto; simetría/asimetría; semejanza/diferencia, etc.) otorga a la estructura en su conjunto su cualidad isomorfa bihemisférica con el cerebro humano. En tanto abstracción, este isomorfismo revelaría que, en todos los niveles y unidades de la semiosfera (“desde el nivel molecular genético hasta los más complejos procesos informacionales”, 1991: p. 22), se es, a la vez, todo y parte de una estructura mayor y de otra que a su vez la contiene, lo que, repetido al infinito, revelaría la misma estructura fractal de la naturaleza:

Puesto que todos los niveles de la semiosfera –desde la persona del hombre o del texto aislado hasta las unidades semióticas globales– representan semiosferas como si puestas una dentro de la otra, cada una de ellas es, a la vez, tanto un participante del diálogo (el todo de la semiosfera), cada una manifiesta la propiedad de ser derecha o ser izquierda y encierra en un nivel más bajo estructuras derechas e izquierdas. (Lotman, 1991: p. 21)

Toda la energía del sistema en cualquiera de sus niveles tiende a un permanente objetivo que es la producción y acumulación del conocimiento y la disputa social e histórica para controlarlo (Lotman, 2001: p. 28). La cultura es un mecanismo autosuficiente, el “Logos que crece por sí mismo” como le gustaba decir citando a Heráclito de Efeso.

Bajtín, que también ha pensado la cultura como un medio lingüístico altamente semiotizado dirá que “*en cada signo ideológico se cruzan los acentos de orientaciones diversas*. El signo llega a ser la arena de la lucha de clases” (Voloshinov, 1992: p. 49, cursiva en el texto) puesto que el proceso de generación lingüística se expresa socialmente como un discurso multiacentuado y dialógico que no existe en la abstracción del sistema de la lengua. Dará un concepto de cultura que derriba la idea de una espacialidad orgánica compartimentada, de un adentro o afuera, o de un

todo homogéneo intemporal, para quedarse con la cultura como construcción de sentido del hacer humano:

(...) no se debe representar la esfera de la cultura como un cierto todo espacial que tiene fronteras y también un territorio interno. La esfera de la cultura no posee ese territorio: está ubicada sobre fronteras que pasan por todas partes, a través de cada momento suyo, y la unidad sistemática de la cultura se extiende a los átomos de la vida cultural, reflejándose como un sol en cada una de sus partes. Todo acto cultural vive esencialmente sobre fronteras: en esto radica su seriedad y significación. Abstraído de éstas, pierde el terreno, se hace vacío, arrogante, degenera y muere. En este sentido podemos hablar de la sistematicidad concreta de cada fenómeno de la cultura, de cada acto cultural aislado, y de su participación autónoma y autonomía participante. Sólo en esta sistematicidad concreta, o sea en su situación y orientación directas en la unidad de la cultura, el fenómeno deja de ser simplemente un hecho real, desnudo, adquiere validez y sentido y deviene como una mónada que refleja en sí todo y se refleja en todo. (Bajtín, 1986: pp. 30-31)

22 23

Para Bajtín entonces, el medio cultural registra, a través de la palabra en acto, la dinámica por la imposición ideológica del sentido, si entendemos por ideología el efecto de verdad que crea una posición enunciativa (“evaluación social del enunciado”) que se arroga la totalidad; para Lotman en cambio, la lucha es por el control de la información, generación de conocimiento, modelización del mundo que permite intervenir en la realidad material.

La lucha por la información así entendida es la síntesis de la historia de la cultura, tanto de su construcción, como de su apropiación o destrucción. Puesto que la información es poder y control sobre el sistema, las luchas y conflictos, históricos, políticos, sociales o de clase han sido luchas por el monopolio y control de las múltiples y variadas formas o lenguajes en que la interacción semiótica se traduce en el incremento del conocimiento. Los grupos luchan por el monopolio de la información utilizando textos y códigos, de diversas clases y diversos grupos sociales, las lenguas “secretas” profesionales, religiosas, científicas, artísticas. Toda cultura se recorta sobre el fondo de aquello que define como Naturaleza o No cultura y desde el modelo histórico que produce, ejercita sus políticas sobre los individuos, las prácticas y las instituciones, tanto hacia el interior como hacia el exterior del propio colectivo.

De este modo la cultura, que para Bajtín es resultado histórico de fuerzas sociales y políticas, de una antagonica moral social que actúa enmascarada discursivamente, para Lotman se produce como necesidad de funcionamiento del propio sistema que se automodeliza. El ethos antropológico bajtiniano es desplazado hacia una antropología de la cognición. Lo cual nos coloca en otra intersección productiva de la semiosfera, la noción de texto y la espinosa cuestión del sujeto cultural.

El texto como objeto transdisciplinar

En un artículo escrito en 1981 Lotman destaca el considerable aumento del uso del término “texto” en tratados científicos y la consiguiente pérdida de la monosemia de dicha noción, lo cual “señala la actualidad de un problema, indica un dominio en el que nacen nuevas ideas” (1993: p. 117). De tal modo, insistirá en que la noción de texto es un concepto fundamental en ciencias humanas y tratará reiteradamente (en casi toda su obra), de precisar el alcance de dicha categoría en su edificio teórico.

En términos muy generales podríamos señalar la noción de texto como un dispositivo cuasi inteligente, programado e interactivo, así como la noción de pluricodificación del texto y su vínculo con los códigos de la cultura. El texto sería el objeto primario de estudio, un sistema finito, al que ingresan diferentes códigos y lenguajes en múltiples combinaciones, formando una unidad textual heterogénea y dinámica, cerrada desde el punto de vista formal, pero abierta en cuanto a los códigos de los lenguajes que la conforman. Si se quiere entender la movilidad de la cultura se deberán estudiar los textos y el uso que éstos hacen de los sistemas modelizantes. El texto ocuparía el lugar del signo como unidad cultural que “teje” la interacción de sistemas semióticos mediante una variada ti-pología de textos, con diferentes grados de organización, con exclusión o combinación de lenguajes.

No se puede menos que recordar a Bajtín, quien, hablando de este tema, se había manifestado críticamente por una noción de texto verbal que tiene dos polos, el repetible, codificado por la lengua y el que ejercita una transformación semántica. En el ensayo “El problema del texto en la lingüística, la filología y otras ciencias humanas. Ensayo de análisis filosófico” plantea con claridad el proyecto transdisciplinar cuya “realidad primaria” sea el texto entendido como totalidad única e irrepetible desde el punto de vista semántico, ideológico e histórico, al que llamará “enunciado”. Por ello, en clara referencia crítica apunta diferentes tendencias en el estudio de los textos que lo “cosifican” es decir, le quitan su cualidad específica humana que es la de ser “textos con voz”. Nos parece leer una alusión a las investigaciones de Lotman cuando dice telegráficamente:

La cibernética, la teoría de la información, la estadística y el problema del texto. El problema de la cosificación del texto. Los límites de esta cosificación. (1982: p. 298)

El imaginario (y por lo tanto el metalenguaje) de Bajtín “humaniza” los textos, los refiere como “textos con voz” o textos “polifónicos” porque, en definitiva, son resultante de una conciencia intersubjetiva. La conciencia articula el sujeto con lo real y se produce por interacción sógnica con el medio externo y con las palabras ajenas; se organiza como un signo de frontera ideológica entre yo-tú, interno-externo. Pero, fundamentalmente, es el lugar de la esfera moral que impulsa el acto y la responsabilidad del sujeto históricamente situado. Por eso el sujeto no puede ser concebido como una abstracción, cartesianamente, sino como una totalidad concreta en toda su dimensión ontológica:

La unicidad singular no puede ser concebida, sino que tan sólo puede ser vivida participativamente. Toda la razón teórica no es sino un momento de la razón práctica, es decir, de la razón que viene de la orientación moral de un sujeto en el acontecimiento singular de ser. (1997: p. 20)

Es importante señalar que los textos que Lotman privilegia para el estudio semiótico son los que cumplen una función activa en el mecanismo de la cultura, no son meros transmisores de significados, sino generadores de un modelo de mundo y se organizan en tanto “sistemas”: los rituales, las mitologías, las religiones, los juegos y, muy especialmente, los textos artísticos (verbales y no verbales) a los que dedica la mayor parte de sus estudios. En estos sistemas modelizantes secundarios, los objetos textuales se comportan como un “dispositivo”, unidad con estructuras muy variadas y a menudo internamente contradictorias, dotado de principios de autoorganización, que cumple ciertas funciones. Se notará inmediatamente en la extrapolación de tal metalenguaje la impronta de teorías de sistemas de información y sistemas cibernéticos tal como hará, años después, Umberto Eco.

Pero este dispositivo, es un “dispositivo pensante” (1993: p. 119) que no funciona solo. Para que un texto “trabaje” debe aceptar la inclusión de otro texto, otro mecanismo inteligente, ya sea en forma de lector, de investigador, de contexto

cultural. Como ocurre en la teoría de Peirce, la noción del interpretante que es connatural al signo, incorpora la noción de objeto dinámico y la producción de la semiosis. Muy cerca de Peirce quien sostenía que “el hombre es un signo”, Lotman propone considerar el texto como una “persona semiótica” o “conciencia semiótica” que aunque presenta complejidades en cuanto a su acepción, repone la idea de un mecanismo codificante dotado de autonomía, con duración temporal, con memoria, y una individualidad, cuestión que al tiempo que dificulta el trato lo hace intelectualmente fructífero. El texto trabaja siempre cuando se conecta con otro texto, otra conciencia semiótica que interactúa de muy diferentes formas, que puede ser o no homogénea con el texto y que puede “traducir” dicho texto.

Es preciso señalar aquí dos cuestiones: la una, que Lotman retoma la idea del dialogismo bajtiniano, la necesidad del interlocutor, de la otra conciencia para que un texto funcione semióticamente porque “El texto como generador del sentido, como dispositivo pensante, necesita, para ser puesto en acción, de un interlocutor” (1993: p. 124) y ese mecanismo multilingüe sería la fuerza impulsora de la transformación cultural y definiría el objeto disciplinar de las ciencias sociales y humanas que Lotman reformulará como semiótica de la cultura. Pero, mientras la situación de respuesta es dialógica en Bajtín (los llamará “textos con voz”) en la medida en que es una instancia sociopersonal, es sistémica en Lotman. El funcionamiento de los textos no está analizado por motivos de lucha de clases, o por motivos ideológicos, políticos, económicos, sino desde la tipología de las culturas que reinterpretan la estructura inmanente del texto original, según su propia capacidad de traducir los lenguajes.

La conciencia que entra al texto primario también sufre transformaciones que son de diversa índole, según la información que el texto vehiculiza, pero que siempre incrementa el conocimiento del interlocutor. Esta noción del “texto en el texto” es una ley de la dinámica cultural cuyo mecanismo es homeomorfo con procedimientos de la retórica textual por lo que el texto en su microestructura y funcionamiento es algo así como la célula madre (la unidad signica), que explica el funcionamiento de la cultura en su totalidad y de allí que toda la cultura pueda ser leída como un vastísimo texto.

Es notable que ambos investigadores reconozcan el texto como objeto transdisciplinar primario y como la unidad significante del tejido cultural. La gran diferencia, simplificada, es que en tanto Bajtín trata de recuperar la conciencia activa del hombre social e histórico que se expresa en los textos, Lotman se interesa por su funcionalidad en el interior de un sistema dinámico que hoy se asemejaría a lo que llamamos un “hipertexto”, con multiplicidad de textos interactivos que las tecnologías mediáticas han vuelto tangibles.

Lo que se pone en discusión entonces es la dimensión intersubjetiva y la misma noción de sujeto cultural. Lotman describe el texto como mecanismo semiótico modelizante; Bajtín como posición enunciativa particular, como conciencia en acto y de allí que prefiera el término de “enunciado”, que es lo único e irrepitible. No es poco, sin embargo, la coincidencia en reconocer que las ciencias sociales y humanas nunca acceden a una realidad que no esté mediada por textos y que los textos son una red sincrónica y diacrónica simultáneamente, al ser portadores de memoria.

Y éste es otro arduo problema para analizar que se liga a procesos de permanencia y cambio culturales y al concepto de Historia como memoria.

Memoria y cambio histórico

En Bajtín el concepto de memoria está unido a su visión de la vida concreta de la palabra y de las relaciones dialógicas que ella establece a través del tiempo. Siendo el hablante un hombre social, la historia del devenir de la palabra es en buena medida la historia del hombre. La memoria compleja y conflictiva de la cultura se aloja en la palabra, en sus usos y en sus sentidos colectivos que, como ya vimos, son siempre ideológicos y múltiples. Por eso las palabras no olvidan su origen: de clase, de época, de géneros discursivos, del cauce de la vida y de la esfera de actividad en que fueron creadas, así como de las fuerzas que unifican o dispersan la vida del lenguaje:

(...) Todas las palabras tienen el aroma de una profesión, de un género, de una corriente, de un partido, de una cierta obra, de una persona, de una generación, de una edad, de un día, de una hora. Cada palabra tiene el aroma del contexto y de los contextos en que ha vivido intensamente su vida desde el punto de vista social; todas las palabras y las formas están pobladas de intenciones (...). L p. en la novela, TEN, 1989: pp. 106-111

Por eso pensamos que la expresión “arcaísmo vivo”, que Bajtín aplica a los géneros literarios podría extenderse a toda la memoria cultural, representada por las entonaciones y acentuaciones del lenguaje verbal en constante renovación:

(...) El género es siempre el mismo y otro simultáneamente, siempre es viejo y nuevo, renace y se renueva en cada nueva etapa del desarrollo literario y en cada obra individual de un género determinado. En ello consiste la vida del género. (...) El género vive en el presente, pero siempre recuerda su pasado, sus inicios, es representante de la memoria creativa en el proceso del desarrollo literario y por eso es capaz de asegurar la unidad y continuidad de ese desarrollo. PPD, 1993: pp. 150-51

Es decir que palabra, memoria e Historia se anudan irremisiblemente y aunque la Historia, el Gran Tiempo como lo llamaba Bajtín, es un horizonte abierto, no hay sentido que se pierda y todo sentido se recupera y transforma, como reza el epígrafe que apuntamos, siempre lo hace en una dirección que intuimos como de perfeccionamiento moral y de resistencia al pensamiento hegemónico.

En Lotman, el tema es más complejo porque la memoria forma parte de la estructura de un sistema invariante que transmite información y crea programas de comportamiento. De allí que la primera definición sea la de una memoria no hereditaria y en consecuencia, sometida a diferentes mecanismos de completamiento o de destrucción total o parcial. La cultura se piensa como un lugar en el que se integra la información que se recibe del exterior –información nueva– con la que estaba almacenada. Esta información le permite a la cultura reconocer y dar sentido a lo nuevo o reinterpretar lo viejo. La memoria por lo tanto, no sólo retiene o evoca, sino que mediante una serie de operaciones puede olvidar el pasado, redistribuir los “hechos que han de ser recordados” y crear nuevos contenidos.

El pensamiento lotmaniano insiste en reflexionar acerca del trabajo de la memoria porque ella permite representar retrospectivamente el proceso de cambio, ya sea que éste se realice por continuidad (previsibilidad) o por explosión, por cambio brusco o violento de los sistemas culturales (imprevisibilidad). Los dos movimientos implican posibilidades de cambio –no hay culturas estáticas, sino en mayor o menor medida, dinámicas–, sólo que el primero es gradual y el otro, repentino. Ambos no se excluyen y hasta son interdependientes dentro de las esferas de las prácticas culturales de una semiosfera.

Interesa destacar que en la última época el “testamento de Lotman” (Segre, 1997: p. 87) muestra que la Historia es no sólo lo dicho como historiografía, sino

también lo que no se ha dicho pero puede llegar a decirse desde la generación de nuevos textos que recuperen el haz de variables equiprobables que rodean al acontecimiento efectivamente producido. Memoria histórica no solamente factual, no solamente como recuerdo o depósito, sino como construcción en el presente de lo que importa recuperar. Cada época construye su memoria con vistas al futuro. Es ese presentimiento del futuro que consignamos en el epígrafe y que lo aproxima a Bajtín sin confundirlo.

El movimiento intenso de la memoria en la semiosfera, la tendencia por una parte, a la simetría y el equilibrio, propios también del mundo natural y por la otra, la necesidad de crear textos nuevos que producen desequilibrios en los sistemas (y nuevo conocimiento) es lo propio de la ciencia y del arte, aunque por vías diferentes. En este caso, Lotman encuentra en el arte –de allí sus estudios sobre cine, pintura, teatro, literatura– el espacio experimental ideal para examinar el funcionamiento de tipos de lenguaje no discretos:

El arte representa un generador magníficamente organizado de lenguajes de un tipo particular, los cuales prestan a la humanidad un servicio insustituible, al abarcar uno de los aspectos más complejos y aun no del todo aclarados del conocimiento humano. (1978: p. 13)

La noción de texto artístico en el mecanismo de la cultura, para Bajtín es una refracción vital, una cronotopía, el modo en que el arte, a través de la conciencia creadora (interna a la obra y bivocal), asimila e interpreta las formas espaciales y temporales de la propia realidad. La obra de arte vive y tiene significación artística en una interdependencia tensa y activa con la realidad, identificada y valorada a través de la acción. Lo reelaborado, en virtud de esa tensión valorativa, no puede ser nunca la materia caótica, desorganizada y neutra, sino la realidad tal como fue prevista en los otros dominios de la cultura, de tal manera que la vida (“el flujo semántico de la vida”, Bajtín, 1989: p. 31) ingrese en la obra.

Para Lotman el arte funciona como un mecanismo de intelección poco conocido, vinculado con el sueño, el error, el azar; está situado en la frontera entre transmisión de información conocida y producción de nueva información. Tanto para Bajtín como para Lotman la obra artística es una modelización del mundo, que el primero define como “arquitectónica”, en vínculo con lo estético y lo político y el otro como sistema de modelización secundario cuya estructura cumple función primordial en el tejido cultural.

Si la Historia “no conoce repeticiones, sino que ama las rutas nuevas, imprevisibles” (Lotman, 1999: p. 229), el arte es un lugar privilegiado donde la memoria cultural sirve para crear un espacio de libertad explosiva es decir, creativa, ya que ambas nociones son equivalentes para Lotman:

Y así el arte alarga el espacio de lo imprevisible, el espacio de la información y, al mismo tiempo, crea un mundo convencional que experimenta este espacio y proclama su victoria sobre él. (1999: p. 168)

Pensamos que en lo que ambos investigadores han acordado por caminos diferentes es que el arte realiza en su bondad incesante la casi imposible tarea de transformar lo real de la cultura en un potencial excedente de sentido simbólico de consecuencias impredecibles.

Las dos fundaciones y la cultura contemporánea

Al inicio de nuestra exposición sostuvimos que los dos proyectos teóricos que hemos puesto en intersección se consideran,

en una operación de reconocimiento (Verón, 1998), como discursos “de fundación” epistemológica: Bajtín funda la teoría de la discursividad social y Lotman una semiótica cognitiva que intenta recuperar el vínculo naturaleza-cultura. Los supuestos de la propuesta sociolingüística de Bajtín son leídos por Lotman en otro marco teórico, fundamentalmente de la cibernética y la teoría de la información; los primeros se ejercitan en las condiciones pre y postrevolucionarias inmediatas y los segundos en una posición de resistencia a la vulgata oficial, sin tomar aquí en consideración los exilios biográficos de cada uno.

Los textos de Bajtín estaban comprometidos en la fundación ética de la acción colectiva y en el modo como el tejido social libra sus batallas de cultura oficial y contracultura. Su perspectiva es fenomenológica y su metodología se aproxima a lo que hoy denominamos un trabajo de campo como punto de partida para toda especulación cognoscitiva. Sus textos son una respuesta al problema de la acción personal en momentos en que como intelectual se sentía obligado a una participación responsable y a una comprensión del “yo para otro” y el “otro para mí”. Su matriz es filosófica e histórica y el examen de todas las disciplinas en construcción, en especial la lingüística, pasa por esa matriz, en el quiebre de las certidumbres positivistas que marcan el pasaje del s. XIX al s. XX, que Bajtín traslada hacia un humanismo con base materialista.

Estos textos son recibidos por Lotman dentro de un proyecto semiótico elaborado en un lugar de frontera geográfica y política y para el que las fronteras externas e internas a la cultura se vuelven objeto temático y categoría analítica. Su discurso funda una ciencia de los sistemas de signos desde una perspectiva funcional y pragmática. Su matriz es comunicacional, lógica y matemática, buscando una ciencia unificada que pueda elaborar modelos de cognición que lleguen a emular, nunca a suplantar, el modelo del cerebro de la especie humana. Esa matriz teórica es deudora de los grandes adelantos científicos y tecnológicos de la segunda mitad del s. XX que él transforma en una variante de la antropología estructural.

Creo que ambos paradigmas deben ser recuperados productivamente en nuestras condiciones actuales, en un estado del arte finisecular definido como posthistórico, un estado de la cultura definida como postmoderna y un estado de la geopolítica neutralmente definida en términos de globalización. Estas denominaciones, más allá del soporte ideológico que conllevan, transmiten el impacto de cambios explosivos y la percepción de una cultura en acelerada mutación, con nuevas fronteras étnicas, sexuales, morales, biológicas y nuevos sujetos culturales. El punto de inflexión histórica que marcó la caída del bloque soviético dio lugar a cambios en el mapa sociopolítico, a nuevas hegemonías y a una cultura con caracteres estructurales de enormes avances técnicos, científicos y económicos, protagonismos de minorías, flujos migratorios, superposición del tiempo-espacio real y virtual. Los múltiples estudios sobre la cultura enfatizan el llamado multiculturalismo, las nuevas identidades sociales y correlativamente, la interdisciplina y el abandono de la ortodoxia metodológica como modo de respuesta a la creciente complejidad.

Todo esto hace necesario recuperar en este nuevo contexto algunas advertencias de los paradigmas fundacionales analizados, los valores de ética y humanidad que responden por el “otro”, por el respeto de su memoria y por la distribución de la riqueza, así como los nuevos lenguajes informáticos y sus retóricas de verosimilización de lo real social, que se traducen en una impresionante concentración de poder y de saber en una semiosfera massmediatizada. En estas nuevas condicio-

nes, el diálogo entre culturas y la traducción son asimétricos y conflictivos y el problema de la comunicación y accesibilidad entre culturas y sujetos culturales diseña un mapa de tensiones y catástrofes. Nos gustaría pensar que en el arte contemporáneo se esconden los presentimientos de las rutas posibles, del complejo de potencialidades que deparan la libertad y la invención en momentos de “aumento de informatividad de todo el sistema” (Lotman, 1993: p. 28) y que el arte sigue resistiendo a la monoglosia, a la imposición de una lengua por otra, a la idea de la transparencia comunicativa, al rescate de la memoria, al puro valor de mercancía.

Al parecer, el intelectual ha abandonado definitivamente los grandes relatos (y aunque con final incierto, en los de Bajtín y Lotman hay coincidencia en las metas lejanas) para explicar la trama total de las determinaciones culturales, en un creciente contexto de pérdidas de certezas y de utopías diversas. Habrá que pensar quizás no en esquemas científicos o históricos omnicomprendidos, sino en relatos teóricos particularizados y minimalistas que puedan dar cuenta de trayectos acotados, creando nuevos objetos de estudio y quizás nuevas lógicas o retóricas discursivas para modelos epistémicos (con vocación transdisciplinar, interpretativa y crítica) que se apliquen al pensamiento situado de variables culturales, a los imaginarios sociales, a nuevos contextos y prácticas en una sociedad de trama fragmentada y a nuevas automodelizaciones culturales que imponen íconos y consumos masivos de identificación.

La filiación antropológica de los modelos de Bajtín y de Lotman nos invitan a confiar en su traslado productivo para describir sociedades como las nuestras, latinoamericanas, en acelerados procesos de transculturación y de diferenciación, con topografías de desigualdad en progreso, con memorias locales amenazadas. Sin duda las teorías de esos dos formidables pensadores contienen grandes claves y herramientas conceptuales para desplegar en diálogo con nuestra vivencia cotidiana del debilitamiento del sentido de pertenencia y grupalidad. Sus paradigmas son intrínsecamente dialécticos, abiertos, no clausurados y por eso siguen alimentando un potencial teórico dialógico que merece ser revisado.

Notas

¹ Conceptos de este trabajo son recogidos en una conferencia leída en San Pablo, en ocasión del *I Encontro Internacional para o estudo da Semiosfera*, que tuvo lugar en el Centro Universitário Belas Artes, del 22 al 27 de agosto de 2005.

Bibliografía específica

BAJTÍN, M.: (1989) “El problema del contenido, del material y de la forma en la creación artística verbal” en *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Madrid.

(1982) “El problema del texto en la lingüística, la filología y otras ciencias humanas. Ensayo de análisis filosófico” en *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI, Méjico, pp.294-323.

(1989) “La palabra en la novela” en *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Madrid.

- (1993) *Problemas de la poética de Dostoievsky*, F.C.E., México.
- (1997) *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*, Anthropos, Barcelona-Puerto Rico.
- LOTMAN, I.: (1978) "La estructura del texto artístico" en *Colec. Fundamentos* N° 58, Istmo, Madrid.
- (1991) "Acerca de la semiosfera" en *Criterios* N° 30, julio-dic. 1991, La Habana, pp. 3-22.
- (1993) "El texto en el texto" en *Criterios* N° especial UNAM-Casa de las Américas, julio, pp. 117-132.
- (1994) "Cerebro-Texto-Cultura-Inteligencia artificial" en *Criterios* N° 31, enero-junio 1994, La Habana, pp. 207-221.
- (1994) "La memoria a la luz de la culturología" en *Criterios* N° 31, enero-junio 1994, La Habana, pp. 223-228.
- (2001) "Introduzione" a Lotman-Uspenskij, *Tipologia della cultura*. Edic. a c. di Remo Faccani e Marzio Marzaduri. Ediz. Tascabile Bompiani, Milano, pp. 25-35.
- (1999) *Cultura y explosión*, Gedisa, Barcelona.
- VOLOSHINOV, V.; BAJTÍN, M.: (1992) *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, Alianza, Madrid.

Bibliografía complementaria

- ARÁN P. Y BAREI, S.: (2002) *Texto / Memoria / Cultura. El pensamiento de Iuri Lotman*, Univ. Nac. de Córdoba, Córdoba, Argentina.
- CÁCERES, M.: (1997) *En la esfera semiótica lotmaniana. Estudios en honor de Iuri Mijailovich Lotman*, Colecc. Eutopías, Episteme, Valencia, España.
- MANCUSO, H.: (2005) *La palabra viva. Teoría verbal y discursiva de Michail M. Bachtín*, Paidós, Buenos Aires.
- VERÓN, E.: (1998) *La semiosis social*, Gedisa, Barcelona.

El lenguaje de la fuerza: en torno a Harold Bloom

Oscar Vallejos

Universidad Nacional del Litoral

0.

La teoría literaria se presenta a sí misma expresando (y aun siendo resultado de) una peculiar conciencia de sí. Por eso es difícil de tratar, de estudiar y de exponer. Cualquier tratamiento crítico parece impelido a articularse a partir de ese impulso autoconsciente. Habría que preguntarse, retomando una expresión Paul de Man, si existe una estructura epistemológica característica de esta retórica de la autoconsciencia. A explorar esa posibilidad en los textos de Harold Bloom está dedicado este trabajo.

30 31

1.

La retórica de la autoconsciencia ofrece el teatro de articulación del trabajo crítico a partir del descubrimiento, o enfrentamiento, de lo que Paul de Man llama “conocimiento doloroso” o “autoconocimiento negativo”¹, o de la recepción de lo que Bloom llama “malas noticias”. No hay una forma directa de realizar un trabajo teórico a partir de estas malas noticias. Toda crítica se inscribe sobre un universo afirmativo, pero las malas noticias son justamente acerca de las condiciones (y posibilidades) de la afirmación. Quizá por ello los textos teóricos se traman en un lenguaje polémico, agónico, desaforado. Bloom ofrece un punto privilegiado de indagación de los problemas y recorridos de la teoría literaria de los últimos cuarenta años.

Durante el periodo analizado, la teoría literaria condensa y expresa las condiciones fundamentales atravesadas por las humanidades en su totalidad. Epistemología, estética, teoría política, teoría de las religiones, teoría del sujeto, teoría del lenguaje están tramadas en la teoría literaria actual; en otras palabras: la teoría literaria asumió el papel central de ofrecer una autocomprensión humana². No hay que olvidar pues, a qué nos enfrentamos cuando hacemos teoría literaria.

2.

No hay una única forma de presentar el engendramiento del cambio en los temas y problemas de la teoría literaria a partir de la década del sesenta. Este cambio, como diría Taylor, bebió de múltiples fuentes. Una de las fuentes decisivas fue la puesta en primer plano de lo que François Récanati, en clave semántica, llama reflexividad: el descubrimiento de que la actividad representacional (referidora) requiere de (algún grado de) autoreferencia; el contacto con el mundo (la referencia o representación) no es nunca directa (no es transparente) sino que acontece sobre un trasfondo de opacidad: representación-*cum*-reflexión. Dice Récanati: “el representante hace una reflexión sobre sí mismo al mismo tiempo que representa al representado” (Récanati, 1979: p. 18). Advertida esta condición, emerge el riesgo de que esta reflexividad corte el paso hacia al mundo: una opacidad referencial que haga de la representación “la única realidad”: la amenaza de “desaparición del mundo”. La puesta en primer plano de la reflexividad afecta la estructura de nuestra autocomprensión. Si, como sostiene, Taylor:

La separación en virtud de la cual yo me coloco frente al mundo quizá contribuya a prepararme para una ruptura más profunda en la cual yo ya no lo reconozco como matriz en cuyo seno se asientan los fines de mi vida. La postura de separación contribuye a vencer esa profunda sensación de estar incluido en el cosmos, esa ausencia de una frontera definida entre el yo y el mundo que las nociones premodernas del orden cósmico generaron y contribuyeron a sostener.

Y al mismo tiempo, la nueva autoconciencia sobre la representación de la realidad y la sensación de estar abriendo brecha refuerza la conciencia del papel de la poiesis humana y acrecienta su importancia. (Taylor, 1989: p. 218)

Tener un mundo “frente” instituye un tipo de subjetividad, una epistemología y una manera de práctica concomitantes. Pero por diferentes vías, bien como amenaza bien como posibilidad, el mundo está en desaparición. La constitución del yo acontecía por la posibilidad de tener un mundo frente hacia el que dirigirse (incluso al que dominar). Como plantea McDowell:

Para darle sentido a la idea de que un estado o un episodio mentales están dirigidos hacia el mundo, a la manera en que, digamos, una creencia o un juicio lo están, necesitamos poner ese estado o ese episodio en un contexto normativo. Una creencia o un juicio que las cosas son de tal y cual modo (una creencia o un juicio cuyo contenido –como se suele decir– es que las cosas son de tal y cual modo) debe ser una actitud o postura que se adopta correcta o incorrectamente en función de si las cosas son efectivamente de tal y cual modo... Tal relación entre la mente y el mundo es normativa, por lo tanto, en este sentido: en que el pensamiento que se dirige hacia un juicio o hacia la fijación de una creencia se hace responsable ante el mundo – ante cómo son las cosas– de si resulta o no correcto. (McDowell, 1996: pp. 15-16)

El término que utiliza McDowell es *answerable* y *answerability* que el traductor vierte al castellano con una larga explicación como “responsable” y “responsabilidad”. La traductora de *Lecciones de los maestros* de Steiner traduce *answerability* por “respuestabilidad” y aparece en el texto formando el siguiente par: “responsabilidad y respuesta (lo que yo llamaría ‘respuestabilidad’)” (Steiner, 2003: p. 26) Podríamos decir así: la responsabilidad de responder ante el mundo hace posible la corrección/incorrección y la autoridad (epistémica pero también política). Cuando desaparece el mundo la responsabilidad toma otra forma: la responsabilidad no ante el mundo sino por el mundo. Aprendimos a conocer esta manera de hablar de

los movimientos ecologistas; al responsabilizarse por el mundo se aplanan la diferencia entre política y epistemología, ética y estética. Incluso la esfera de lo político se ve enteramente reasignada. Como plantea Broncano, mirando el problema desde la epistemología:

[A] insertar la epistemología en las redes sociales de poder descubrimos cómo no siempre el desvelamiento de las redes de poder es útil, a menos que vaya acompañado de una reivindicación de la autoridad legítima. (Broncano, 2004: p. 253)

La obra de Bloom se trama de una manera impresionante a partir de estos problemas generados por el ascenso de la reflexividad y la amenaza concomitante de desaparición del mundo. Esto tiene dos efectos importantes. Uno lo advierte Paul de Man en la crítica a *La compañía visionaria*:

propone su libro como una lectura autorizada que se inscribe en el marco de una opinión formada, y no como un argumento a favor de esa opinión. (...) parece desentenderse absolutamente de todo valor expresivo que no sea la afirmación explícita. (De Man, 1962: p. 179)

Sobre los argumentos el mismo Bloom dice:

Una teoría de la poesía que se presenta a sí misma como un poema severo, apoyado en aforismos, apotegmas y un modelo mítico muy personal (aunque totalmente tradicional), puede ser considerada y puede exigir ser considerada como una argumentación. (Bloom 1973: p. 21)

La noticia o amenaza de desaparición del mundo afecta o trastoca las condiciones de afirmabilidad. Estos textos presentan una extrañeza porque la argumentación —si es que podemos concederle esa exigencia— no va dirigida a una racionalidad fina sino a usurpar la imaginación de su lector. Caemos así al otro efecto, el lenguaje de Bloom es el lenguaje de la fuerza y la usurpación; cabría decir de sus textos lo que él dice del Dr. Johnson:

Las obras de Johnson siempre son agresivas y la polémica nunca le es ajena... El genio de su crítica reside en su renuncia a la imparcialidad. (Bloom, 2002: p. 227)

Él mismo dice de la crítica y de la poesía:

La poesía fuerte es fuerte sólo en virtud de una especie de usurpación textual, análoga a aquella que el marxismo engloba como su usurpación social, o el psicoanálisis como usurpación psíquica. (Bloom, 1976: p. 22)

Este lenguaje de la fuerza y la usurpación es la posibilidad expresiva de quienes ya viven la relación con el mundo en desaparición. Retomando lo que dice Hobsbawm para los rebeldes primitivos, se está armando un lenguaje específico en el que expresar nuevas aspiraciones sobre el mundo (una vez desaparecido). Austin, más que Wittgenstein, se vuelve el paso obligado para las humanidades al rehabilitar el lenguaje de la “fuerza” para dar cuenta de los aspectos del lenguaje que no pueden ser ya tratados con el concepto de verdad; las condiciones de adecuación entre lenguaje y mundo deben ya ser valoradas como actos de lenguaje felices o infelices. Dice Bloom:

Tenemos que leer más arduamente y con mayor audacia. (Bloom, 1974: p. 83)

La inocencia o virtud primordial de la lectura es una última mistificación social, afín a la inocencia sexual de la infancia o de las mujeres. La lectura, si activa e interesante, no es menos agresiva que el deseo sexual, que la ambición social o la se de avance profesional...

Queremos vivir, pero confundimos vida con supervivencia. (Bloom, 1982: pp. 23-24)

Paul de Man tenía razón al llamar a Bloom “un crítico militante”.

3.

Poesía y represión comienza con una inversión de una pregunta de Derrida:

Jaques Derrida formula una pregunta fundamental: “¿Qué es un texto y qué cosa es la psiquis para que pueda ser representada por un texto?”. Mi interés más restringido por la poesía me lleva a la pregunta opuesta: “¿Qué es un psiquis, y qué debe ser un texto para que pueda ser representado por una psiquis?”. Tanto la pregunta de Derrida como la mía requieren una exploración de estos tres términos: “psiquis”, “texto”, “representación”. (Bloom, 1976: p. 15) Bloom ensaya una etimología irónica sobre esos términos. El resultado es esta (nueva) pregunta:

¿Qué es un aliento, y qué debe ser un tejido o una fabricación para volver a existir como aliento? (Bloom, 1976: p. 15)

Sabemos que en esta operación, Bloom vuelve el problema del sujeto, del yo, a un punto anterior al que lo habían dejado los movimientos antisicologistas³ de raíz logicista (semántica), fenomenológica, lingüística, incluso pragmática o retórica. Paul de Man señala en su reseña de *La angustia de las influencias*, que el regreso al psicologismo “en cierto modo... significa un paso atrás” (De Man: p. 308). Abrirse camino en este problema es ciertamente complejo. Por un lado, por el riesgo de caer preso en esta retórica de la superación (y retraso) con la que suele plantearse este problema. Por otro, porque la problematización de lo psicológico, del sujeto o del yo recorre el orbe completo de las humanidades y las ciencias sociales.

La década del sesenta protagoniza también una revolución en el discurso sobre lo mental que vuelve a poner en primer plano el problema de la intencionalidad. El antisicologismo cobra carta de ciudadanía con lo que Coffa llama “tradición semántica” (Coffa, 1991): Frege, Russell, Carnap fueron los nombres más sobresalientes. También participa Husserl, aunque sea discípulo de Brentano quien había llamado la atención sobre el aspecto irreductible de lo mental: la intencionalidad. Este antisicologismo se produce como una respuesta a problemas propios de la epistemología de la matemática o, como dice Coffa, para resolver el problema del *conocimiento a priori*. Desde Husserl, según la reconstrucción que hacen Jakobson y Kristeva, el antisicologismo pasa a la lingüística estructural y de aquí inunda toda la reflexión francesa vinculada con esa lingüística. Kristeva plantea, en el setenta y cuatro, que “en la distancia abierta –por la lingüística saussureana– entre significante y significado, que da lugar tanto a la estructura como a su juego, se dibuja *un sujeto de la enunciación* que la lingüística estructural dejará en blanco” (Kristeva, 1974: p. 253).

Hay varios caminos por los que se establece el antisicologismo y varios son los modos y lugares de rehabilitación del problema del sujeto o del yo. Aquella corriente o tradición vinculada a la lingüística o que hace foco en el lenguaje, como De Man y los lacanianos, por nombrar algunos, hace frente a este problema a partir de un modelo no psicológico: intentan hablar de la intencionalidad o de lo psicológico sin caer en el psicologismo. Pero la pregunta por el yo no es sólo de orden teórico sino también fundante de una experiencia social y estética que toma cuerpo en esa misma década. Como plantea Taylor (2002) hay una nueva revolución del individualismo que pone la ética de la autenticidad en el centro de la escena y, con ello, el yo queda en primer plano como condición ordinaria de existencia. Como afirmación, como negación, como limitación, como expansión, la teorización se encarga de esa experiencia histórica.

El llamado de atención de Bloom sobre su interés, reducido, puesto en la poesía no es desatendible. Bloom enfrenta una indagación sobre el yo que está motivado por diferentes contactos. La biografía del propio Bloom no parece estar fuera de esta zona de contacto pero en el trabajo crítico la poesía que le había estado intere-

sando era básicamente la poesía romántica inglesa y el contacto con la forma en que el yo toma cuerpo en los textos leídos está en el fondo de las preocupaciones de Bloom. La rehabilitación del trasfondo romántico significa un cambio importante en la escena intelectual a nivel internacional. Bloom es uno de los autores que con más originalidad y extensión ofrece una nueva mirada del tradicional tópico del romanticismo: la relación del yo con la naturaleza. También Bloom se enfrenta con la cuestión del yo a partir de su contacto con la tradición cabalista. Como dice Moshe Idel, la cábala parece moverse en un plano psicológico. La indagación cabalista abre la perspectiva psicológica tanto para dar cuenta de la creación de Dios, como de la experiencia del cabalista que lee: la cábala ofrece un “retrato directo de la mente cuando crea”. La relación de Bloom con la cábala parece ocurrir a partir de su concepción de la poética como un acto de revisión:

Las influencias poéticas, gracias al tiempo que las ha ido deslustrando, forman parte de un fenómeno más amplio: el revisionismo intelectual. Y el revisionismo, ya sea de índole política, psicológica, teológica, legal o poética, ha cambiado de naturaleza en nuestro tiempo. (Bloom, 1973: p. 39)

Las propias declaraciones de Bloom sitúan su encuentro con la cábala a partir de esta búsqueda de modelos revisionistas:

considero [el cabalismo luriánico] como el último modelo del revisionismo occidental del renacimiento al presente... (Bloom, 1975b: p. 4)

El revisionismo experimentado como angustia es el punto de indagación de Bloom. Bloom se embarca en el problema de la constitución del poeta como poeta. No es posible esa constitución sin un acto de revisión —que puede acontecer en seis cocientes— que opera sobre lo previo: la originalidad es construida sobre lo previo. Lo previo son “poemas, relatos, novelas, obras de teatro” (Bloom, 1994: p. 19). La revisión consiste “en actos de lectura e interpretación que son idénticos con las obras nuevas” (Bloom, 1994: p. 19) Pareciera que no hay necesidad de que la relación con lo previo sea de rivalidad, pero Bloom afirma:

Aunque casi todos los críticos se resisten a comprender el proceso de la influencia literaria o intentan idealizar ese proceso como algo completamente generoso y amable, las sombrías verdades de la competencia y la contaminación se hacen más fuertes a medida que la historia canónica se prolonga en el tiempo. (Bloom, 1994: p. 21)

No conciben ningún momento en que no fuera como ahora; autocreados, autoengendrados, su genio es sólo suyo. (Bloom, 1994: p. 17)

Bloom se enfrenta a dos problemas fundamentales. Uno es la naturaleza de los poemas, novelas, relatos, obras de teatro. Otro es la construcción del poeta como poeta: leemos como vivimos, pero esto parece diluir todo proyecto estético en las aguas sociales: históricas, políticas. Este es el paso que Bloom se niega a dar y se embarca en la rehabilitación de la antigua tradición gnóstica del yo. Cada uno de estos problemas se despliega en la obra de Bloom en modalidades específicas: la disolución del texto como entidad portadora de significados y el pasaje de un momento epistémico cognitivo a otro gnóstico.

4.

Bloom articula su trabajo crítico en el lenguaje de la fuerza y el poder. En esto se vuelve cercano a las teorías que insisten en que las condiciones de poder establecen las condiciones del mundo por lo que estudiarlo o es parte de la tarea central o es el

trasfondo sobre el que se recorta cualquier indagación específica. Bloom se escapa de este peligro de dos modos: restringiendo la esfera del poder al yo y defendiendo la existencia de un ámbito estético independiente. En *Los vasos rotos* Bloom dice:

Aquí, el intérprete es un gnóstico judío, un académico, pero que pertenece a un partido o a una secta de un solo miembro; igualmente descontento con los métodos de interpretación antiguos y modernos. (...)

El poder que busco obtener sobre el texto es lo que Satanás de Milton llamaba 'poder vivificador', la convicción de un autoengendramiento pragmático. Tal poder equivale al que cualquier poema sólido tiene sobre los poemas que fueron sus precursores. (Bloom, 1982: p. 3)

La declaración de gnosticismo da la pista importante toda vez que esta modalidad epistémica gestada en las formas de vida místicas está dirigida fundamentalmente al yo. Pero el yo debe reconocer un carácter increado, de ahí su peculiar carácter. Este carácter increado no hace que el yo se defina, como dice Borges de sus personajes y de los de Dante, "para siempre en un solo instante" (Borges, 1980: p. 216) Bloom dice casi citando a Borges⁴:

Los hombres y mujeres de Dante se revelan totalmente en lo que dicen y en lo que hacen, pero ni cambian ni pueden cambiar por lo que Dante les hace decir o hacer. (Bloom, 1989: p. 44)

Según Bloom, Shakespeare retoma una condición del yo como rasgo fundante de la modernidad: la posibilidad del cambio. "Los personajes de Dante no pueden desarrollarse más"; "el cambio –de fortuna, y en el tiempo– es el mayor lugar común de Shakespeare" (Bloom, 1998: pp. 722-723). La reunión de Bloom de Shakespeare y el gnosticismo se explicita en *Presagios del milenio*:

Se conoce el yo, primordialmente, conociéndose a sí mismo; conocer a otro ser humano es inmensamente difícil, quizá imposible, aunque cuando somos jóvenes, o incluso llegados a la edad madura, nos engañemos respecto a ello. Con todo, por eso leemos y escuchamos a Shakespeare: a fin de encontrarnos con otros yoes; ningún otro escritor puede hacer eso por nosotros... Pero, regresando al yo: podemos conocerlo principalmente a través de nuestra soledad, o podemos conocer a sus representantes, con más viveza en Shakespeare. (Bloom, 1996: p. 22)

5.

Poemas, relatos, novelas, obras de teatro son los actos de lectura e interpretación de textos precursores. Pero esa lectura no puede ser sino dislectura y esa interpretación no puede ser sino interpretación desplazada. Leer el texto que tenemos entre manos es leer un sistema de textos. La lectura se vuelve así muy exigente ("la cognición, en la crítica, depende de la memoria" (Bloom, 1994: p. 27)), por ello necesitamos ayudas para leer. Bloom lo dice magníficamente: lo que interesa es el enunciado dentro de una tradición de enunciación.

El sentido de la crítica práctica es justamente ésta: qué tanto (me) ayuda a leer; éste es en definitiva el criterio que permite decidir qué teoría o crítica literaria preferir. Bloom se compromete enteramente con la visión pragmatista: "sólo tomamos en consideración las diferencias que resultan significativas" (Bloom, 1996: p. 32). Las diferencias que resultan significativas son aquellas que permiten operar la lectura una vez desterrado el texto como autosuficiente:

Hay pocas nociones más difíciles de expulsar que ese “sentido común” que afirma que un texto poético es autosuficiente, que tiene un significado o significado que pueden establecerse sin referencia a otros textos poéticos. En casi todos los lectores hay algo que intenta decir: “aquí hay un poema y ahí hay un significado”, y tengo la razonable certeza de que ambos pueden unirse. (Bloom, 1976: p. 17)

El sentido común está lleno de sentido académico. Leer se convirtió en el tema de debate central para la teoría literaria y para las humanidades en general. Como dice Jonathan Culler en *El futuro de las humanidades*: “En resumen, las humanidades deberían enseñar a leer” (Culler, 1988: p. 155). El problema es que frente a la desaparición del mundo (“Un texto es un acontecimiento correlativo y no una substancia que ha de ser sometida a análisis.” (Bloom, 1975: p. 97)) desaparece la autoridad epistémica, en tanto deja de tener sentido que convoquemos al mundo para que nos haga frente (y limite nuestras pretensiones de ordenamiento y clasificación). Se arman tres opciones: o se entrega autoridad a las comunidades o se entrega autoridad (y poder en el sentido fuerte) al lenguaje o se entrega autoridad al yo. Stanley Fish, por ejemplo, desarrolla el concepto de “comunidades interpretativas”; Paul de Man entrega poder al lenguaje y Bloom restituye la autoridad al yo: no hay más método que el propio (Bloom, 2000: p. 13), por eso en su último libro llama al gnosticismo “La religión de la literatura”:

Hans Jonas, a quién considero el guía más incisivo del gnosticismo, dijo de los antiguos gnósticos que estos experimentaron ‘la intoxicación de lo primordial’. Recuerdo haberle dicho a Jonas... que él había descrito lo que los poetas tenaces siempre buscan: libertad para el yo creativo, para la expansión de la conciencia de sí misma que la mente tiene. (Bloom, 2002: p. 28)

Bloom sabe del peligro que esta restitución entraña (“Siempre ha sido peligroso institucionalizar la esperanza.” (Bloom, 1994: p. 27)). La restitución suele hacerse para preservar el yo de las presiones de la estructura social e institucional. Estudió la concepción de la mente de Chomsky en esta dirección. Allí puede verse que Chomsky preserva, frente al conductismo y al sociologismo, un espacio de creatividad en el yo. Las tradiciones enunciativas en las que los enunciados de Chomsky y Bloom resuenan son bien diferentes, pero el problema es el mismo. El anarquismo tiene una fuerte impronta de libertad del yo frente al Estado y la Iglesia. Chomsky plantea, en el debate con Foucault:

En realidad, yo diría que mi utilización del término creatividad es un poco idiosincrática,... Pero cuando yo hablo de creatividad, no estoy atribuyendo al concepto la noción de valor que es normal hablando de creatividad. (...)

Yo me estoy refiriendo a la clase de creatividad que cualquier niño demuestra cuando se enfrenta a una nueva situación: describiéndola apropiadamente, reaccionando apropiadamente a ella, diciéndole a uno algo sobre la misma pensando sobre el caso de una manera nueva, por su parte, y así sucesivamente. Creo que resulta apropiado calificar tales actos de creativos. (...)

En realidad, bien pudiera ser cierto que la creatividad en las artes o las ciencias, que vaya más allá de lo normal, puede realmente implicar propiedades de, bueno, yo diría también de la naturaleza humana, que quizá no exista plenamente desarrollada en la masa de la humanidad, y pue-de no constituir parte de la creatividad normal en la vida cotidiana. (Chomsky, 1974: p. 165)

Esta creatividad de la vida cotidiana es la que constituye una posibilidad de resguardo para el yo. Sobre la creatividad en el arte y la ciencia, Chomsky titubea pero al final dice que es una propiedad de la naturaleza humana y por lo tanto universalizable. Bloom enuncia una visión elitista explícita. Pero es posible que

esta posición sea irónica, una posición de crítica radical a lo que él llama “escuela del resentimiento” que no aprende a reconocer o a experimentar el valor estético. Hay una distancia entre aprender y enseñar, pero por lo pronto no hay por qué emprender la enseñanza si se sabe de antemano que el aprendizaje no será posible. Varias veces Bloom se reconoce como profesor: “aquí no quiero entablar polémicas: sólo quiero enseñar a leer” (Bloom, 2002: p. 15); “yo no soy un nihilista gozoso, puesto que mi trabajo es de profesor” (Bloom, 2004: p. 100). Si prestamos atención a sus últimos libros, hay una pretensión de enseñar a leer a todo a quién esté dispuesto a emprender la tarea de aprender aunque el mensaje explícito es que no todos estamos en condiciones de llegar a ser poetas o críticos o lectores fuertes, sólidos, usurpadores. El riesgo es siempre ser ocupado o inundado por Bloom. Aunque ¿en qué consiste sino el trabajo de profesor?

6.

El lenguaje de la fuerza y del poder es lenguaje específico en el que se expresan nuevas aspiraciones sobre el mundo (una vez desaparecido). La restitución de la autoridad al yo, que en cierta medida –como estudio en *Enconías del método*– forma parte de una tradición libertaria o liberadora, debe ejercerse bajo una operación de limitación. Bloom dice: “Siempre ha sido peligroso institucionalizar la esperanza” (Bloom, 1994: p. 27). Éste es el acto difícil de seguir en Bloom: la lectura de textos fuertes transforman al yo pero de un modo que no lo hace ni más moral, ni políticamente correctos. Bloom advierte los desastres que la institucionalización del impulso gnóstico (la chispa divina) hace en Estados Unidos y el mundo. Bloom restituye el poder y la autoridad al yo pero sólo en la esfera íntima, incluso en una reducida región de esa esfera íntima.

Leemos y reflexionamos porque tenemos hambre y sed de sabiduría. La verdad, según el poeta William Butler Yeats, no puede conocerse, pero puede encarnarse. De la sabiduría yo, personalmente, afirmo lo contrario: No podemos encarnarla, aunque podemos enseñar a conocer la sabiduría, la identifiquemos o no con la Verdad que podría hacernos libres. (Bloom, 2004: p. 259)

Las humanidades deben enseñar a leer, dice Culler. Bloom defiende una lectura estética de la literatura pero también advierte que no podemos tener esperanzas en eso. Esta afirmación arrasa con el proyecto pedagógico completo de las humanidades. Como en Borges, quizá esto sea un indicio de un escepticismo esencial sobre todo dirigido hacia los otros. La restitución de la libertad o de la autoridad al yo no es en verdad, como hubiéramos deseado, la buena noticia que Bloom trajo para nosotros.

Notas

¹ En este trabajo no me ocupo de Paul de Man de manera directa, pero es interesante ver cómo se articula el trabajo propio de la crítica con las condiciones de lo que sería su objeto: “siempre que se puede revelar por

medio del análisis este potencial autónomo del lenguaje, estamos tratando con la literariedad y, de hecho, con la literatura como el lugar donde se puede encontrar este conocimiento negativo sobre la fiabilidad de la enunciación lingüística” (De Man, 1982: p. 22)

² Como plantea Lindsay Waters sobre Paul de Man: “No es éste el lugar para exponer con todo detalle las líneas que conectan las fases primera y última de De Man; baste indicar tan sólo que en el conjunto de su obra de madurez hay una continuidad considerable y que esa continuidad tiene que ver con su interés por la estructura de la autocomprensión y de la autorepresentación.” (Waters, 1988: p. 36)

³ Estudio este problema en Vallejos, 2003. El problema de la interioridad genera dificultades importantes para la tradición analítica. Austin analiza *Hipólito* de Eurípides como el lugar donde se teatraliza el problema de la interioridad en la falsa promesa y la posibilidad de desbaratar el mundo social.

⁴ Análisis con más detalle este problema en Vallejos, 2002.

Bibliografía

BLOOM, H.: (1973) *La angustia de las influencias*, Monte Ávila, Caracas, 1991. Traducción de Francisco Rivera.

(1975) *La cábala y la crítica*, Monte Ávila, Caracas, 1985. Traducción de Edison Simons.

(1975b) *A map of misreading*, Oxford University Press.

(1976) *Poesía y represión. De William Blake a Wallace Stevens*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2000. Traducción de Carlos Gamarro. Traducción de poemas: Edgardo Russo y Pablo Gianera.

(1982) *Los vasos rotos*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986. Traducción de Federico Patán.

(1989) *Poesía y creencia*, Cátedra, Madrid, 1991. Traducción de Luis Cremades, revisada por Isabel García. Traducción de *Ruin the sacred Truths. Poetry and Belief from the Bible to the Present*.

(1992) *La religión en los Estados Unidos. El surgimiento de la nación poscristiana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993. Traducción de María Teresa Macías.

(1994) *El canon occidental*, Anagrama, Barcelona, 1995. Traducción de Damián Alou.

(1996) *Presagios del milenio*, Anagrama, Barcelona, 1997. Traducción de Damián Alou.

(1998) *Shakespeare. La invención de lo humano*, Norma, Bogotá, 2001. Traducción de Tomás Segovia.

(2000) *Cómo leer y por qué*, Anagrama, Barcelona, 2000. Traducción de Marcelo Cohen.

(2002) *Genios*, Norma, Bogotá, 2005. Traducción de Margarita Valencia.

(2004) *¿Dónde se encuentra la sabiduría?*, Taurus, Buenos Aires, 2005. Traducción de Damián Alou.

BRONCANO, F.: (2003) *Saber en condiciones. Epistemología para escépticos y materialistas*, Antonio Machado, Madrid.

- CHOMSKY, N.: (1974) “La naturaleza humana: justicia contra poder” Diálogo entre Noam Chomsky y Michel Foucault, en ELDERS, F.: (1974) *La filosofía y los problemas actuales*, Fundamentos, Madrid, 1981. Traducción de Agustín Gil Lasierra.
- COFFA, A.: (1991) *The semantic tradition from Kant to Carnap. To the Vienna Station*, Cambridge University Press. Editado por Linda Wessels.
- CULLER, J.: (1988) “El futuro de las humanidades” en SULLA, E.: (comp.) *El canon literario*, Arco, Madrid, 1988. Traducción de Adriana Steve Miranda.
- DE MAN, P.: (1962) “Un nuevo vitalismo: Harold Bloom” en *Ensayos críticos (1953-1978)*, Visor, Madrid, 1996. Traducción de Javier Yagüe Bosch.
- (1973) “Reseña de *The Anxiety of Influence* de Harold Bloom” en *Visión y Ceguera*, Río Piedras, Universidad de Puerto Rico, 1991. Edición y traducción de Hugo Rodríguez Vecchini y Jacques Lezra.
- (1982) “La resistencia a la teoría” en *La resistencia a la teoría*, Visor, Madrid, 1990. Traducción de Elena Elorriaga y Oriol Francés. Edición de Wlad Godzich (1986).
- KRISTEVA, J.: (1974) “El tema en cuestión: el lenguaje literario” en LEVY-STRAUSS, C.: (Dir.) (1977) *La Identidad. Seminario interdisciplinar*, Petrel, Barcelona, 1981. Traducción de Beatriz Dorriots.
- MCDOWELL, J.: (1994) *Mente y mundo*, Sígueme, Salamanca, 2003. Traducción de Miguel Ángel Quintana.
- RÉCANATI, F.: (1979) *La transparencia y la enunciación. Introducción a la Pragmática*, Hachette, Buenos Aires. Traducción de Cecilia Hidalgo.
- STEINER, G.: (2003) *Lecciones de los maestros*, Fondo de Cultura Económica, México, 2004. Traducción de María Condor.
- TAYLOR, R.: (1989) *Fuentes del yo. La construcción de la identidad moderna*, Paidós, Barcelona, 1996. Traducción de Ana Lizón.
- (2002) *Las variedades de la religión hoy*, Paidós, Buenos Aires, 2004. Traducción de Ramon Vilà Vernis.
- VALLEJOS, O.: (2002) “Canon y originalidad en la escena literaria del siglo XX. Una introducción de la obra de Harold Bloom” en *Miradas reflexivas sobre la literarura en la segunda mitad del siglo XX*, Red Multicampus UNL, Santa Fe, 2002.
- (2002b) “Enconías del método” en *Dina y las letras. Homenaje a la Profesora Dina San Emeterio*, Centro de Publicaciones de la UNL, Santa Fe.
- (2003) “La palabra empeña. Austin y el obrar del lenguaje” en *Texturas*, UNL, Santa Fe, Año 3, N° 3.
- WATERS, L.: (1998) “Paul de Man: Vida y obra”, Introducción a DE MAN, P.: *Ensayos críticos (1953-1978)*, Visor, Madrid, 1996. Traducción de Javier Yagüe Bosch.

La información gramatical como codificación de la lógica de una cosmovisión o lo que implica decir que al extinguirse una lengua muere una cultura. Primeros estudios de la marcación del tiempo y el espacio en mocoví¹

Cintia Carrió

CONICET

Universidad Nacional de Rosario

Universidad Nacional del Litoral

Un pueblo, una cultura. Inicio de una pérdida

40 41

Los pueblos aborígenes mocovíes están atravesando, desde hace ya un tiempo considerable (y con mayor ímpetu en la zona de Santa Fe), fuertes procesos de des-culturalización, acción esta que se ve reflejada entre otras tantas dimensiones por la pérdida progresiva de la lengua.

Estas cuestiones se conjugan con la implementación, en diferente grado, de distintas políticas de invisibilización que atentan contra la lengua y, por lo tanto, contra el poder simbólico del lenguaje como indicador de las identidades étnicas. Estas políticas incluso se han llegado a generar desde el seno mismo de las comunidades.

En relación con lo mencionado anteriormente, puede hacerse alusión a un caso detectado en una de las comunidades santafesinas en las que se realizó trabajo de campo. En ella, hace un par de años se llevó a cabo un proyecto implícito de exterminio de la lengua que consistía en prohibir a los niños hablar en mocoví para, de ese modo, ocultar un rasgo fundamental de su identidad y evitar la no-integración a la sociedad “global”. Los agentes-autores de dicho proyecto fueron los abuelos de los niños en actual edad escolar, quienes basaban su accionar en el supuesto de que la lengua se presentaba como un obstáculo para la integración social de sus hijos.

La des-territorialización cultural, el borramiento de los límites o derribamiento de las fronteras, abarca toda la esfera de lo social. A su vez, toda des-territorialización supone una re-territorialización. García Canclini (1995) entiende por des-territorialización a la pérdida de la relación “natural” de la cultura con los territorios no sólo geográficos sino sociales. El riesgo al que se enfrentan estos pueblos va más allá de un borramiento de límites, aquí el riesgo radica en el potencial borramiento de las raíces.

El contacto entre las lenguas española y mocoví genera situaciones conflictivas que se traducen en el desplazamiento de la segunda, es decir, en el avance de la lengua española por sobre su dominada, la lengua mocoví.

Esta problemática se ve fuertemente agudizada por la falta de documentación de la lengua y el escaso desarrollo de estudios lingüísticos sistemáticos que apunten a la recuperación y preservación de la lengua en peligro. Con la pérdida de una cultura muere la identidad de un pueblo. Veamos pues qué papel juega la lengua en este proceso.

Una lengua, una cultura, un pueblo.

Continuación de las pérdidas

Claro está que la cultura de un pueblo no se reduce sólo a su lengua. De hecho, el pueblo mocoví (en el caso de la comunidad estudiada) presenta un alto grado de avance en la pérdida definitiva de la lengua, lo que se traduce en el relegamiento del mocoví a espacios cada vez más cerrados y reducidos. Sin embargo, esto no implica decir que el avance de la lengua española haya arrasado también con las creencias del pueblo.

Nuestro trabajo de campo intenta además tratar de recoger testimonios orales que den cuenta de la/s H/historia/s de este pueblo. En una oportunidad, cuando indagamos acerca de las creencias religiosas, nuestro informante nos presentó el siguiente relato²:

Kotaá o Kotaiolé era el Dios verdadero, pero además había otros dioses. (...) Porque antes la educación era otra cosa. (...) Verai era el dueño de los arroyos, y no se veía. Entonces nos decían que no había que molestar cuando los chicos estaban mucho tiempo bañándose, decían que no había que molestar porque el dueño del agua se iba a enojar y lo agarraba de los pies y lo tiraba para abajo y no salía más, y no sé, eso nos decían y no sé si habrá sido. Y tenía un sótano en el río, porque nosotros le decíamos cómo nos va a llevar, si se lleva a la gente la gente se ahoga, le decíamos nosotros, entonces nos decían que tenía un sótano ahí debajo del agua y que él estaba en lo seco...

Volviendo al tema de la lengua, nos interesa destacar que el mocoví es una lengua que no presenta marcación morfológica de los tiempos verbales. Por tales motivos, esta función es llevada a cabo por otras categorías funcionales y no funcionales. Los mecanismos de marcación temporal de las lenguas son un reflejo de cómo un pueblo ve, concibe y organiza su mundo. Por esta razón, información que puede no ser necesario marcar lingüísticamente para un pueblo puede ser fundamental para la organización de otros. La lengua permite codificar y organizar el mundo de acuerdo a cómo se perciben las cosas y las relaciones entre esas cosas y los sujetos que las aprehenden. Evidentemente, el tiempo no es concebido de la misma manera en las diferentes culturas y este caso constituye una muestra de ello si se pone en relación con la cultura hispana³.

Al igual que muchas lenguas aborígenes y, fundamentalmente las demás lenguas guaycurúes, el mocoví no presenta categorías gramaticales para expresar el tiempo (presente, pasado, futuro). No obstante esto, de acuerdo con Gualdieri (1998) pueden reconocerse tres partículas que aparecen en las subordinadas temporales y permiten marcar la diferencia contrastiva entre las distintas temporalidades de los eventos que aparecen en las cláusulas. Las partículas *ma?* (futuro) y *na?* (pasado) encabezan las oraciones dependientes en correlación con *ka?*, la partícula temporal sin especificación deíctica en la oración principal. Pero, qué sucede en las oraciones sin subordinación, cabe preguntarse mediante qué mecanismo se marca la temporalidad.

El tiempo verbal presente, también llamado por algunos el no-tiempo está marcado en mocoví por el aspecto progresivo. El mocoví no presenta la categoría Tiempo morfológicamente marcada en el verbo pero la categoría de Aspecto sí lo está⁴. Aquí nos interesa la marcación aspectual presente en el verbo ya que resulta muy productiva al momento de lograr las diferenciaciones temporales en esta lengua⁵.

Según Comrie (1976), el Aspecto es la manera de ver la organización interna de una situación. El Aspecto parece ser una propiedad universal de las lenguas que se expresa de modo diferente en las distintas lenguas, de modo tal que puede manifestarse tanto mediante formas gramaticales de realización morfológica, como a través

de información aportada por el ítem léxico. Esto último corresponde a lo que se conoce como *Aktionsart*.⁶ Aquí proponemos sólo como muestra de esta cuestión, la marca de temporalidad presente aportada por la aspectualidad progresiva (cfr. (1)):

(1)	na	ʔa ¹ lo	rebosetak	nai
	na	ʔa ¹ lo	ʔrebosetak	nai
	CL	mujer	3suj.-cocinar-Asp.Prog.	pescado
	la	mujer	está cocinando	pescado

Hay que tener en cuenta además que no sólo el verbo es portador de aspectualidad. También pueden encontrarse marcas aspectuales en los adjetivos (Demonte: 1991; Bosque: 1990), los participios (Demonte: 1991; Bosque: 1990) y los adverbios (Cinque: 1999).

El caso de los adverbios de tiempo constituye un recurso que permite la diferenciación de las temporalidades. En mocoví se reconocen adverbios aspectualizadores (Gualdieri: 1998; Grondona: 1998). Así por ejemplo, la partícula *šam* (*casí*) le otorga sentido incoativo a algunos verbos activos. Asimismo, es posible encontrar adverbios deícticos tales como *neteʔe* (*mañana*), *kabit* (*ayer*), *nagi* (*hoy*, *ahora*); que permiten anclar temporalmente el discurso, es decir, enunciar las acciones en relación con el momento del habla. La presencia de los adverbios hacen posible localizar temporalmente los hechos en relación con el momento del habla o en relación con otros hechos (cfr. (2) y (3) como contrapartida de lo propuesto en (1)):

42 43

(2)	nagi	na	ʔa ¹ lo	rebosetak	nai
	nagi	na	ʔa ¹ lo	ʔrebosetak	nai
	Adv.Tpo	CL	mujer	3suj.-cocinar-Asp.Prog.	pescado
	la	mujer	está cocinando	pescado	ahora

(3)	kabit	na	ʔa ¹ lo	rebosetak	nai
	kabit	na	ʔa ¹ lo	ʔrebosetak	nai
	Adv.Tpo	CL	mujer	3suj.-cocinar-Asp.Prog.	pescado
	la	mujer	estaba cocinando	pescado	ayer

Un procedimiento de marcación muy productivo para la lengua mocoví está constituido por su sistema de clasificadores (CL). Cabe aclarar, entonces, que si bien esto no sucede en la lengua española, existen otras lenguas, y entre ellas las guaycurúes⁷, que presentan en su gramática ciertas partículas, más específicamente, ciertos elementos lexicales cuya función gramatical es la de introducir N. A estos elementos se los denomina ‘clasificadores’ (CL). Este sistema de CL es semánticamente muy relevante por la significación que conllevan⁸.

Entre los dominios semánticos que estos CL suponen, se encuentra el de la forma, el cual incluye tanto las características inherentes como las temporales. En el caso del mocoví, a través del sistema de CL es posible organizar el mundo en tres dimensiones que refieren a la forma y a la locación (ubicación). Ahora bien, como se mencionaba anteriormente, esta ubicación no está reducida sólo a una cuestión espacial sino que estas partículas pueden extender su significación para hacer referencia a la locación temporal de los sucesos. A esto hace referencia el planteo de Gualdieri (1998) acerca del hecho de que en mocoví el sistema de los CL se organiza semánticamente basándose en parámetros tanto referenciales (CL configuracionales) como deícticos (CL deícticos). Por esto es muy importante la posibilidad de estos CL de co-ocurrir junto a predicados.

Uno de nuestros intereses consiste en indagar los CL configuracionales, cuyas propiedades semánticas indican forma y locación. Desde este parámetro, se conciben las propiedades de las entidades como inherentes a ellas, según la forma que presentan los miembros de la clase. En la lengua mocoví, estas partículas tienen un alto contenido de significación locativa pero, como ya se dijo, su significado no se reduce sólo a ello.

En lo que respecta a los rasgos de forma entonces, los CL en mocoví indican, según Gualdieri (1998), si las entidades presentan aspectos unidimensionales, bidimensionales o tridimensionales⁹. Bien, qué quiere decir esto. Esto quiere decir que este tipo de CL acompañan N cuyos referentes [± animados] cuentan entre sus características las de ser extendidos, planos o con volumen. No obstante esto, la forma no es el único rasgo tenido en cuenta.

Tal como se adelantó, ese rasgo interactúa con el de locación, es decir, con el indicador de la posición específica en la que está la entidad. Con esto se hace referencia a si la entidad se encuentra en posición extendida o no-extendida. Al considerar estos dos nuevos parámetros, para Gualdieri (1998) es posible encontrar en la lengua las siguientes combinaciones: extendido vertical-unidimensional (da); extendido horizontal-bidimensional (ʃi); no-extendido, tridimensional (li). Es trascendental recordar en este punto que la Dra. Gualdieri analiza la variación mocoví-chaqueña, mientras que nuestro trabajo de campo se basa en los datos de la variación mocoví-santafesina. En nuestro caso entonces, hasta el momento de la investigación¹⁰, sólo pueden registrarse dos CL configuracionales fonológicamente diferenciables.

El CL da correspondiente al parámetro extendido vertical-unidimensional (en este caso se evidencia coincidencia de las dos variaciones registradas) y el CL ni correspondiente a los parámetros extendido horizontal-bidimensional (ʃi) en la variación chaqueña); no-extendido, tridimensional (li en la variación chaqueña).

Para los hispanohablantes lo hasta aquí planteado puede resultar confuso o al menos poco claro. Trataremos de mostrar el hilo de la reflexión. Para ello necesitamos plantearnos ciertos interrogantes, es necesario que pensemos: ¿por qué puede resultar importante un sistema de CL de una lengua particular al momento de pensar a la Lengua como codificación de la cosmovisión de un pueblo?

Miremos los datos presentados a continuación:

Los seres humanos, al igual que los árboles se conciben naturalmente como ‘de pié’, razón por la cual aparecen en contextos lingüísticos precedidos por el CL correspondiente al parámetro ‘extendido-vertical’:

- (4) da iale iakaia
 da iale īakaia
 CL hombre 1Pos.-?-hermano
 ese hombre (que está parado) es mi hermano¹¹

Esto quiere decir que cuando se hace referencia a un sujeto que está de pié aparecerá entonces precediendo al N (iale en el caso (4)) el CL da, o, lo que es lo mismo, cada vez que se quiere indicar que el sujeto del cual se está hablando se encuentra de pié, se seleccionará el CL da. Este caso puede resultar poco claro porque, justamente, es el caso no-marcado. Pero veamos qué sucede en los demás.

El CL ni (en nuestros datos; ʃi) /tʃi¹²/ en los de Gualdieri (1998) es indicador del parámetro “extendido-horizontal, bidimensional”. Mediante él se alude a los objetos cuya superficie es plana, pero además aparecen los siguientes datos:

- (5) *sapo?lek* *ni* *iakaia*
ʃapo?lek *ni* *ɨ̃akaia*
Isuj-tapar-Asp. *CL* *mi hermano*
tapo a mi hermano (que está acostado)

En este caso, la funcionalidad del CL está dada por el hecho de que al preceder a un N [+ animado], indica que la posición del mismo es horizontal, es decir que indica que el sujeto se encuentra acostado.

Esto mismo sucede en el caso del CL [i /|i/ que propone Gualdieri (1998), con la diferencia de que éste marcará aquellos casos en que las entidades presenten una forma “no-extendida, tridimensional”. En este caso entonces al preceder a un N [+ humano] indicará que el mismo se encuentra sentado. Cabe aclarar que esta conclusión no se desprende directamente de nuestros datos, ya que según nuestras elicitaciones esta significación también estaría aportada por el CL *ni* (antes mencionado).

44 45

- (6)¹³ *ñige?* *ka* *le:nagat* *añi* *?a:lo*
nege? *ka* *ɨ̃e:nagat* *ɨ̃ni* *?a:lo*
Int *CL* *3Pos.-nombre* *f-CL* *mujer*
qual é o nome dessa mulher (ela sentada)?
¿cuál es el nombre de la mujer (que está sentada)?¹⁴

Los sistemas de CL de las lenguas son un reflejo de cómo un pueblo ve, concibe y organiza su mundo. Por esta razón, información que puede no ser necesaria marcar lingüísticamente para un pueblo puede ser fundamental para la organización de otros.

La lengua entonces permite codificar y organizar el mundo de acuerdo a qué se percibe, a cómo se percibe ello y a las relaciones que se establecen y se perciben entre aquello que se percibe y entre lo percibido y los sujetos que lo perciben.

Hasta este punto se intento discutir y mostrar cómo las diferencias entre las culturas consisten en el modo en que las sociedades piensan y conciben el establecimiento de las distintas relaciones entre sus miembros, con los miembros de otras sociedades, con la naturaleza y con lo sobrenatural (Garreta, 2001), con el espacio y con el tiempo. A la vez que, la lengua se presenta como la encargada de poner de manifiesto estas diferentes relaciones en la medida en que las mismas sean fundamentalmente relevantes para esa sociedad.

Agradecimientos

Queremos expresar un profundo agradecimiento a nuestros informantes mocovíes, ellos son en gran parte los coautores de este trabajo y, sin lugar a dudas, el mismo no hubiese sido posible sin ellos.

Referencias

Adv. Tpo.: adverbio de tiempo

Asp: aspecto

CL: clasificador

f: femenino

Int: interrogación

N: nombre

Pos: posesivo

SN: sintagma nominal

SV: sintagma verbal

Suj: sujeto

SVO: sujeto-verbo-objeto

Notas

¹ Se agradece a la Dra. Gualdieri el permiso para acceder a la lectura de su tesis y a los datos allí contenidos y analizados. Asimismo se agradece su apoyo desinteresado y sus consejos de trabajo. Cabe destacar que “GUALDIERI, B.: 1998 *Mocovi (Guaycuru) Fonología e morfossintaxe*, Tese de Doutorado, Universidade Estadual de Campinas, Brasil, (ms.)” es uno de los pocos escritos que contribuyen de manera fehaciente al estudio y conservación de la lengua en cuestión.

Los datos presentados a continuación se corresponden con los recopilados en sucesivos trabajos de campo, para aquellos casos en que los datos no sean propios se especificará la fuente.

² Fragmentado por cuestiones de espacio.

³ Para profundizar sobre las problemática temporales se sugiere CARRIÓ, 2005.

⁴ Esto mismo sucede en el caso de la lengua Toba (KLEIN Y MESSINEO, 2003).

⁵ Si bien aquí no se presenta un detalle minucioso de las diferentes aspectualidad marcadas morfológicamente en el SV de la lengua mocoví, se encuentra en preparación un trabajo detallado sobre esta cuestión (Sobre la aspectualidad de la lengua mocoví, detalle de los nodos funcionales de acuerdo a la propuesta de Cinque (1999) - (Carrió, 2005 etapa de corroboración de hipótesis)).

⁶ Aquí asumiremos que el aspecto concierne al tiempo interno del evento y no a su localización en relación con el momento del habla; éste es el caso de la categoría tiempo.

⁷ Los mocovíes son un pueblo de origen guaycurú. Junto a ellos se encuentran otros pueblos como el Toba, Pilagá, Kadiwéu, Payaguá Mbayá y Abipón. Las lenguas de los dos últimos ya se han extinguido.

⁸ Aquí nos referimos a los CL nominales, no se analiza el caso de los clasificadores verbales. Estas partículas brindan distintas conceptualizaciones de ámbitos de la realidad como son la “orientación espacial”, los “numerales”, la “posesión”, la “comparación”, etc. Estos CL se organizan según ciertas características y cubren una gran variedad de dominios semánticos que muchas veces suponen también extensiones metafóricas.

⁹ Al hablar de *tridimensional* se hace alusión a la posición por la cual el referente se percibe como extendido en forma proporcional en el espacio sobre los tres ejes: alto, largo y ancho.

¹⁰ Esto quiere decir que el patrón mostrado aquí puede ser modificado con la recolección de nuevos datos cruciales para la clasificación. Es de destacar que el carácter provisional de las clasificaciones se debe a la escasa documentación de la lengua.

¹¹ Las construcciones parentéticas deben entenderse como la traducción no literal del sintagma, es decir, como el agregado necesario para comprender lo expresado por el CL.

¹² De acuerdo al IPA (International Phonetic Alphabet).

¹³ Dato tomado de Gualdieri, 1998: 185 (e).

¹⁴ La traducción del portugués al español es nuestra.

Bibliografía

AIKHENVALD, A.: (2000) "Verbal Classifier" en *Classifier. A typology of noun categorization devices*, Oxford University Press, Oxford.

BOSQUE, I. Y OTROS: (1990), *Tiempo y aspecto en español*, Editorial Cátedra, Madrid.

CARRIÓ, C.: (2005) *Aproximaciones al estudio de la información aspectual del ítem léxico. Análisis de un caso comparado: mocoví-español*, presentado en X Congreso de Lingüística - Sociedad Argentina de Lingüística (ms).

CASTAÑO, J.M.: (1995) "Estructura conceptual y aspecto en el español" en *Estructura, significado y categorías. Signo y Señal*, Revista del Instituto de Lingüística, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Buenos Aires.

CINQUE, G.: (1999), *Adverbs and Functional Heads*, Oxford University Press, New York.

COMRIE, B.: (1976) *Aspect*, CUP, Cambridge.

DEMONTE, V.: (1991) *Detrás de las palabras*, Editorial Alianza, Madrid.

DI TULLIO, A.: (2005) *Manual de Gramática del Español*, Ediciones La isla de la Luna, Buenos Aires, [1997].

GARCÍA CANCLINI, N.: (1995) *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Sudamericana, Buenos Aires.

GARRETA, M. Y BELLELLI, C. (comp.): (2001) *La trama cultural*, Caligraf, Buenos Aires.

GRONDONA, V.: (1998) *A Grammar of Mocoví*, University of Pittsburgh.

GUALDIERI, B.: (1998), *Mocoví (Gaycuru) Fonología e morfossintaxe*, Tese de Doutorado, Universidade Estadual de Campinas, Brasil, (ms.).

KLEIN, H. Y MESSINEO, C.: (2003), "Coherencia temporal en toba. Su continuidad en el contacto con el español" en *Memorias del Congreso de Idiomas Indígenas de Latinoamérica-I*, University of Texas at Austin.

MÚGICA, N.: (2003), *Léxico. Cuestiones de forma y de significado*, Editorial Juglaría, Rosario.

ROJO, G.: "Relaciones entre Temporalidad y Aspecto en el verbo en Español" en BOSQUE, I. y otros: (1990), *Tiempo y aspecto en español*, Editorial Cátedra, Madrid.

Dos,

paseos por los bosques narrativos

(un lugar para la ficción)

Homenajes al
Quijote

Tradición e inestabilidad en la crítica argentina sobre el *Quijote*

Nora González y Germán Prósperi
Universidad Nacional del Litoral

Resumen

52 53

En este trabajo abordamos la manera en que algunos textos críticos de novelistas argentinos se inscriben en la tradición del cervantismo nacional. Muchas de sus intervenciones críticas postulan que el *Quijote* es metáfora de lectura, pero al mismo tiempo colocan *su* lectura en un punto inestable que no alcanzan a definir. Este espacio puede caracterizarse como la referencia a cuestiones que proyectan el texto cervantino hacia categorías propias de la didáctica o de los modos en que una lectura también puede enseñar o ser enseñada. De este modo la crítica entra en diálogo con una dimensión que el hispanismo argentino tardó en advertir pero que tenía en la obra de autores españoles una presencia reconocible.

1.

En un texto poco conocido, Juan José Saer (1999) plantea cierta incomodidad en relación con la crítica acerca del *Quijote*, sobre la que dice que está prioritariamente orientada a buscar sentidos ocultos en el texto, práctica que él condena por considerar que Cervantes escribió un texto plagado de evidencias, las que no pueden agostarse en infinitas lecturas. Ante la crítica preocupada por ver lo oculto, Saer propone rastrear las pistas que claramente invaden la escritura sin opacar la interpretación.

Este protocolo que la crítica de Saer propone puede reconstruirse si pensamos en algunos de los modos en que la crítica argentina se ha referido al texto de Cervantes, operación que encuentran su antecedente en algunos modelos peninsulares. Una difícil reconstrucción del cervantismo en Argentina puede reconocer nombres y modalidades de lectura diversos de lo que Juan Diego Vila denomina “una pasión nacional”¹. Más allá de diferencias y modulaciones, es posible advertir una tradición iniciada a principios del s. XX a través de la escuela filológica española y que todavía encuentra proyecciones en los recorridos teóricos de numerosos investigadores nacionales. Proyectos de investigación, tesis doctorales, cursos de posgrado, cuya enumeración excede el carácter de este escrito, dan cuenta de la vigencia de un texto que permite delinear los modos de producir conocimiento en el ámbito del

hispanismo nacional y trazar los alcances políticos de las elecciones que la crítica realiza en sus recorridos. Como sostiene Juan Diego Vila:

Leer el *Quijote*, trabajar críticamente con esta obra, fueron actividades que, durante muchos años, se sintieron propias de un colectivo intelectual hartado difuso, el de los hispanistas. Conjunto de voluntades que, con claridad, trazaba de continuo de uno a otro lado del Atlántico los vínculos, continuidades y rupturas entre lo que fue la metrópoli y sus colonias, núcleo intelectual que también, justo es reconocerlo, intentó el prodigio de superar determinismos nacionales y edificar, paso a paso, una historia crítica que no por centrarse en un objeto de estudio foráneo debería ser percibida como menos propia. (Vila, 2005, p.16)

Es nuestra intención indagar en la manera en que en esa historia crítica se inscriben los trabajos de algunos productores de ficción que también son reconocidos en el campo de la crítica. Muchas de sus intervenciones críticas postulan que el *Quijote* es metáfora de lectura, pero al mismo tiempo colocan su lectura en un punto inestable que no alcanzan a definir. Este espacio puede caracterizarse como la referencia a cuestiones que proyectan el texto cervantino hacia categorías propias de la didáctica o de los modos en que una lectura también puede enseñar o ser enseñada. De este modo la crítica entra en diálogo con una dimensión que el hispanismo argentino tardó en reconocer pero que tenía en la obra de autores españoles una presencia constatable. Es en algunos textos de Juan Goytisolo en los que advertimos estas proyecciones que la propia voz autoral se empeña en silenciar.

2. Goytisolo o el contagio conmovedor

Juan Goytisolo se ha referido en numerosas oportunidades al *Quijote*. En 1991, postula a la escritura de Cervantes como una contrateoría de las poéticas de la novela, las que según Goytisolo no pueden existir. En relación con Cervantes, escribe:

Su aventura novelesca, calificada por él de proeza y rara invención no cabía en escuelas ni archivos de modelos. Como pregunta con razón Américo Castro, '¿Hubiera podido el autor del *Quijote* componer un Arte Nuevo de hacer comedias?' A todas luces, no. Porque sencillamente no hay talleres poéticos ni novelescos ni de obras literarias de alta calidad pese a su proliferación lucrativa conforme al ejemplo de las universidades norteamericanas. La creación nace, al contrario, a partir de una rebeldía: el proceso incoado por el escritor a las reglas del juego. (Goytisolo, 1991[1995], p. 250)

Si la novela de Cervantes es rebeldía, Goytisolo expone su propia poética de la escritura novelística y ensayística en esta serie en la que Cervantes es también, como él, un disidente. Novela sin teoría, género sin poética, escritura sin protocolo. Sólo la lectura como encadenamiento y la escritura como continuación. En esta argumentación, el *Quijote* ocupa el lugar de un buen texto sólo por el hecho de que permite ser releído, condición única de la excepcionalidad a la que la novela debe apuntar. En esta misma línea se encuentra la tesis de Milan Kundera (1987), quien se pregunta acerca del estatuto de la figura del escritor en tanto continuador de Cervantes. Kundera se refiere al futuro de la novela europea y advierte acerca de una serie que denomina "la desprestigiada herencia de Cervantes", serie de la que él se excluye en tanto figura de autor que se reconoce en la herencia cervantina, recompensa que extraña aún más cuando pensamos que Kundera escribe en una lengua que no es la del *Quijote*.

Goytisolo trabaja también con la representación del escritor como relector, figura altamente selectiva de los materiales que revisita: *El Libro de Buen Amor*, *La*

Celestina, *La lozana andaluza*, San Juan de La Cruz, las *Soledades* de Góngora y, por supuesto, el *Quijote*. El canon personal goytisoliano confunde la categoría de autor y la de obra: *La Celestina* y San Juan, *El Libro de Buen Amor* y sólo las *Soledades* de Góngora, el *Quijote* pero no toda la obra de Cervantes. Las razones de esta selección se fundan en la necesidad de que ser escritor es también un modo de establecer diálogos con el lector. En esa declaración de principios, la poética combativa de Goytisoló se desvanece ante la muestra de una necesidad y un de-seo, escribir para ser leído, con la demostración de una profunda confianza en que la literatura puede modificar radicalmente una escritura pero también una vida.

En 1993, Goytisoló vuelve a exponer su propuesta escrituraria entendida en términos de un aprendizaje y un contagio, marca que sugiere ciertas derivaciones para ver el modo en que los textos provocan su condición de ejemplares, su posibilidad de enseñar y ser enseñados. Ante el avance del inminente fin de siglo, Goytisoló propone volver a la lectura del *Quijote* en tanto arma contra la tiranía del racionalismo. Pero su apuesta nos advierte de un afán por colocar el texto en tanto portador de un sentido que podríamos llamar didáctico, categoría que Goytisoló soslaya:

¡Ojalá alcanzaran mis obras a contagiar a alguno de ustedes como las de los autores que admiro me han contagiado a mí! ¿A qué cosa mejor podría aspirar un autor-relector como yo que a esta pequeña pero conmovedora recompensa? (Goytisoló, 1993 [1995], p. 214)

Es extraño recuperar en el vocabulario de un crítico disidente, las marcas de la lectura como contagio y la conmovedora operación que la lectura sostiene, gestos que tal vez encuentren su justificación en otra dimensión de análisis.

3. Saer: la lectura difícil

Es posible advertir también en la lectura que Juan José Saer realiza del *Quijote* una necesidad por diferenciarse de lo hecho, ese borramiento de un decir crítico que permite el advenimiento de la novedad, de la lectura propia. Saer funda su lectura del *Quijote* en el reconocimiento de algunos grandes problemas que la escritura del libro desarrolla. El desmantelamiento de la epopeya, el tema de la lectura como transfiguración del mundo y transformación de la persona y las complejas relaciones entre ficción y realidad. En este último punto, Saer hipotetiza acerca de la fundación por parte del *Quijote* de la tradición simbólica, del pacto a través del cual podemos volver a creer en la ficción, única condición de cualquier lectura:

Don Quijote, como todos nosotros, salió a los caminos tratando de escapar, no al canto hechicero y prometedor, sino al silencio de las sirenas. También nosotros quisiéramos encontrar algo que vaya más allá de ese silencio, pero es evidente que hemos olvidado, quizá para siempre, la capacidad de forjar el pacto simbólico que nos permita romper ese silencio que es universal, aunque algunos, con el pretexto de haber oído el canto, que en verdad ya sólo es leyenda, hagan de ese supuesto conocimiento la justificación, inverificable desde todo punto de vista, de su intento de dominio. De ahora en adelante, por lo que duren el mar, el aire y las estrellas, seguiremos viviendo en el silencio de las sirenas, debatiéndonos en la realidad material bruta, y chapaleando en el pantano de lo empírico. Nuestra única lucidez posible consiste en reconocer que, como el personaje de Kafka, simbólicamente hemos perdido. En cambio, Don Quijote, él, ganó. (Saer, 1999, pp. 53-54)

Esta batalla ganada en lo simbólico tiene que ver para Saer con otro de los te-

mas que el libro explicita, el t3pico del avance o la progresi3n dif3cil. As3 como don Quijote avanza lentamente y a diferencia de los h3roes 3picos, el lector tambi3n puede aspirar a un plus de sentido que el texto puede darle si se acepta el desaf3o de la conmoci3n. Esta dimensi3n de la dificultad se relaciona con una categor3a que la did3ctica de la literatura retoma insistentemente a partir de la formulaci3n de Harold Bloom (2000) acerca de que la lectura es ante todo la b3squeda de un placer dif3cil. Este cruce entre escritura y lectura puede plantearse si recuperamos el espacio del corrimiento que Saer produce en sus argumentaciones, movimientos que ponen al *Quijote* m3s cerca de una ense1anza y m3s lejos de los ritos de la lectura.

4. Federico Jeanmaire: escribir la lectura

El recorrido cr3tico de Federico Jeanmaire (2004) parece no tener desv3os en relaci3n con un plan perfectamente trazado. En la estela de Goytisolo, Jeanmaire parece decir que porque ha le3do puede escribir, especie de lecci3n inaugural de un modo de escribir cr3tica m3s cercano a Barthes que a los autores que fundaron el campo del hispanismo. Jeanmaire cuenta una lectura, escribe su manera de leer y la particulariza, su lectura es “una lectura” del *Quijote*.

La pregunta que el texto de Jeanmaire genera es si ese modo de leer comporta adem3s una propuesta generalizable, si es posible encontrar una metodolog3a que pueda operar en la entrada a cualquier texto. La propuesta es muy clara en este punto al advertir acerca de la excepcionalidad del texto cervantino. S3lo el *Quijote* permite esa raz3n de la lectura cr3tica, fundada en la dificultad, s3lo temporal, que conlleva su lectura. Por este motivo, Jeanmaire define su trabajo como un intento por facilitar un poco m3s el trabajo del lector.

Esta confianza tiene que ver tambi3n con las marcas que venimos describiendo. 3De d3nde proviene ese modo de leer? 3Qu3 o qui3n lo posibilita? La respuesta est3 tambi3n en el cruce con el reconocimiento de la dimensi3n did3ctica que el texto arrastra, que no tiene que ver con el modelo medieval sino con el hecho de que el *Quijote* no ense1a a leer, sino a escribir esa lectura, incluida la dificultad. Al ser un libro sobre los libros, el *Quijote* funda tambi3n la escritura cr3tica en la modernidad en la sucesi3n de lecturas, continuidad que se interrumpe con el lector, pero que el texto conduce sin vacilaciones:

El Primer *Quijote* se escribe en contra de la lectura vulgar de los libros de caballer3as, de la lectura como verdad de esas ficciones, y los personajes que en lo sucesivo lo ir3n habitando, se ocupar3n de escribir, constantemente, sus muy particulares lecturas de los mismos. El Primer *Quijote*, entonces, ser3 un libro que habla de otros libros. Pero no lo har3 de cualquier modo. No. Lo har3 en el mismo sentido en que lo hace el pr3logo. A trav3s de la voz de sus personajes y no a trav3s de la voz de los narradores. Lo cual implica una absoluta modernidad pedag3gica: las voces contar3n sus lecturas, chocar3n entre ellas, discutir3n o callar3n, pero no habr3 una postura autoritaria de parte de los narradores o del autor; el lector, libremente, ser3 quien deber3 tomar partido, a cada instante, por unas o por otras. Solo, el lector. Librado a su suerte. (Jeanmaire, 2004, pp. 16-17)

De este modo, Jeanmaire eval3a la excepcionalidad del texto cervantino en la recuperaci3n de las condiciones que una did3ctica de la lectura puede ofrecer. Lo que el autor argentino llama modernidad pedag3gica permite trazar las coordenadas de un deseo que no siempre advertimos los que ense1amos, eso que puede

intuirse más allá del festivo choque de voces y silencios. Sólo que Jeanmaire no lo aprendió sólo de Cervantes y allí está la clave de su texto.

5. Ricardo Piglia: las últimas lecciones

También Ricardo Piglia (2005) intenta abordar la escritura de una lectura o el modo en que puede reconstruirse una posición de lectura. En *El último lector*, Piglia busca una serie de ejemplos que le permitan rastrear el modo en que está representada la figura del lector en la literatura:

Buscamos, entonces, las figuraciones del lector en la literatura; esto es, las representaciones imaginarias del arte de leer en la ficción. Intentamos una historia imaginaria de los lectores y no una historia de la lectura. No nos preguntaremos tanto qué es leer, sino quién es el que lee (dónde está leyendo, para qué, en qué condiciones, cuál es su historia). Llamaría a este tipo de representación una lección de lectura, si se me permite variar el título del texto clásico de Lévi-Strauss e imaginar la posición del antropólogo que recibe la descripción de un informante sobre una cultura que desconoce. Esas escenas serían, entonces, como pequeños informes del estado de una sociedad imaginaria –la sociedad de los lectores– que siempre parece a punto de entrar en extinción o cuya extinción, en todo caso, se anuncia desde siempre. (Piglia, 2005, pp. 24-25)

Las escenas que Piglia recupera pertenecen a textos de diversa índole como *Una excursión a los indios ranqueles*, *Hamlet*, *Anna Karenina*, cartas de Kafka, textos de Poe, diarios del Che, el *Ulises*. El *Quijote* no ocupa ningún capítulo en particular, sólo es recuperado para potenciar los argumentos que el resto de los textos genera en la lectura. Creemos advertir en esta posición una cierta marca de la escritura de la crítica en Argentina para quien la literatura española es sólo ejemplo del ejemplo. Los textos objeto de análisis pertenecen al campo argentino o latinoamericano, pero siempre hay espacio para que el *Quijote* ejemplifique los modos de la ficción o *El Conde Lucanor* brinde las claves de la narración fragmentada, pero siempre desde el margen, el borde que ilumina pero que no puede ser explicado². Piglia admite y refuerza esta posición cuando se refiere al *Quijote* en su texto al reconocer que no vuelve a él por la sencilla razón de que las escenas que busca son escasas en el texto. En efecto, Piglia nos hace notar que a pesar de ser un libro sobre los libros y la lectura, don Quijote no ostenta su caudal libresco. El lector sabe desde el capítulo VI de la primera parte que los libros de Quijano son muchos, “entraron dentro todos, y la ama con ellos, y hallaron más de cien cuerpos de libros grandes, muy bien encuadernados, y otros pequeños” (I, 5, p.58)³, pero sólo lo vemos leer una vez:

En toda la novela nunca vemos a don Quijote leer libros de caballería (salvo en la breve y maravillosa escena en la que hojea el falso Quijote de Avellaneda donde se cuentan las aventuras que él nunca ha vivido. II, 59). Ya ha leído todo y vive lo que ha leído y en un punto se ha convertido en el último lector del género. Hay un anacronismo esencial en don Quijote que define su modo de leer. Y a la vez su vida surge de la distorsión de esa lectura. Es el que llega tarde, el último caballero andante. (Piglia, 2005, p. 189)

Vemos entonces cómo en el final de su texto, Piglia encuentra al que ha estado en los bordes, el que ha podido enhebrar los argumentos que los textos que se analizan en los diversos capítulos no pueden sostener. No olvidemos que ha buscado en esas escenas una lección de lectura, enunciado que conlleva la especificación por una enseñanza que la crítica insistió en dejar en los márgenes pero que no puede silenciarse.

El *Quijote* como texto para ser enseñado, el *Quijote* como texto que enseña, el *Quijote* como texto que desborda el espacio del ejemplo y permite que la crítica ingrese en los espacios de la confrontación. El contagio con el que Goytisoló se refiere a la escritura, la dificultad en la lectura que Saer reconoce, la modernidad pedagógica de Jeanmaire, las lecciones de lectura de Piglia, son la constatación de una práctica sostenida.

Entre las dimensiones centrales que permitieron configurar el campo de la didáctica de la literatura en nuestro país se encuentra la tesis de Jorge Panesi (2000) acerca de la imposibilidad de enseñar literatura, práctica que sólo se fundaría en lo que Panesi llama una hipótesis del fervor que llama al entusiasmo y que puede compartirse.

Este compartir tal vez tenga que ver con el modo en que la crítica y sus autores reconocen una deuda difícil, aquella que va más allá de la conmoción producida por un texto y que vuelve sobre un hacer cuestionado. En la dedicatoria del libro de Federico Jeanmaire leemos: “A Melchora Romanos, por su facilidad para contagiar la pasión”. En esa breve declaración hay una clave, la que nos dice que el *Quijote* nos enseñó a leer la dificultad y que los maestros supieron convertirla en lecciones de entusiasmo.

Notas

¹ JUAN DIEGO VILA “La forja del cervantismo argentino: escuelas, maestros y discípulos de una pasión nacional” en *Olivar 6*, Revista de Literatura y Cultura Española, Dunken, 2005, La Plata, pp. 15-20.

² En el ámbito del hispanismo, la obra de Hugo Cowes puede ser caracterizada como excepcional en este estado de la cuestión. En efecto, el trabajo de Cowes inscribe al *Quijote* en las preocupaciones de la teoría literaria, la que encuentra otros modos de posibilidad habilitados por el texto cervantino. Véase al respecto CHIARI, MIRIAM “Hugo Cowes, devoto esencialmente de Borges, que engendró a Pierre Menard, que engendró a Don Quijote”, *Olivar 6*, 2005, pp. 75-89.

³ Citamos por la edición anotada por CELINA SABOR DE CORTAZAR E ISAÍAS LERNER, EUDEBA, 2005.

Bibliografía

BLOOM, H.: (2000) *Cómo leer y por qué*, Norma, Bogotá.

CERVANTES SAAVEDRA, M. DE: *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha*, edición y notas de CELINA SABOR DE CORTAZAR E ISAÍAS LERNER, Eudeba, 2005, Buenos Aires.

CHIARI, M.: (2005) “Hugo Cowes, devoto esencialmente de Borges, que engendró a Pierre Menard, que engendró a Don Quijote” en *Olivar 6*, Revista de Literatura y Cultura Española, Dunken, La Plata, pp. 75-89.

GOYTISOLO, J.: (1991) “El ceremonial del vacío” en *El bosque de las letras*, Alfaguara, 1995, Madrid, pp. 245-254.

(1993) “Lectura y relectura”, ob cit., pp. 205-215.

JEANMAIRE, F.: (2004) *Una lectura del Quijote*, Seix Barral, Buenos Aires.

- KUNDERA, M.: (1987) "La desprestigiada herencia de Cervantes" en *El arte de la novela*, Tusquets, Barcelona, pp. 13-30.
- PANESI, J.: (2000) "Enrique Pezzoni: profesor de literatura" en *Críticas*, Norma, Buenos Aires.
- PIGLIA, R.: (2005) *El último lector*, Anagrama, Barcelona.
- SAER, J.J.: (1999) "Líneas del *Quijote*" en *La narración-objeto*, Seix Barral, Buenos Aires, pp. 33-54.
- VILA, J.D.: (2005) "La forja del cervantismo argentino: escuelas, maestros y discípulos de una pasión nacional" en *Olivar 6*, Revista de Literatura y Cultura Española, Dunken, La Plata, pp. 15-20.

Borges y el *Quijote*. Escritura de una lectura

Luis Ballesteros

Universidad Nacional de Córdoba

Universidad Autónoma de Entre Ríos

Puede considerarse que toda lectura es una elección y una selección, y que todo lector es, en consecuencia, un elector y un selector. En efecto, de las distintas posibilidades de lectura que ofrece un texto, o un grupo de textos, el lector cada vez elige y selecciona –es decir, lee– una diferente, o un punto de cruce de varias de ellas. En ejercicio de esa lectura-elección-selección, el lector-elector-selector realiza cortes en el cuerpo textual, releva, destaca, suprime, injerta y ensambla fragmentos que devienen una antología, nunca idéntica.

60 61

En estas páginas elijo consignar una lectura de la obra de Jorge Luis Borges en relación con el *Quijote* de Cervantes. Esta elección implica una antología de la producción borgeana que pretende poner en contacto los puntos de concentración de un sentido que sugiere una afinidad. Esta lectura-elección-selección se da en el marco del comparatismo.

Entiendo por comparatismo una manera de interrogar los textos focalizando su relación con otros textos, y también como una forma y un espacio de acercamiento, de diálogo y de afecto, ya que, como escribe Lisa Block de Behar (1992: p. 11), “(...) querer comparar no es diferente de querer conocer que es, desde los orígenes, una forma de querer (...)”. El comparatismo se identifica así con un querer que no es muy diferente del amor a los textos al que apunta Gérard Genette cuando afirma que “(...) si se aman de verdad los textos, se debe desear de vez en cuando, amar (al menos) dos a la vez” (Genette: 1989: p. 495).

Esta práctica comparatista que propongo a propósito de Borges y Cervantes tiene lugar en el cruce de dos literaturas nacionales, la argentina y la española, cuyas relaciones son a menudo contradictorias y no resultan fáciles de establecer.

Si desde un punto de vista estrictamente histórico puede llegar a pensarse que España es una suerte de *madre patria* de la Argentina, dado que fueron los conquistadores españoles los que comenzaron a configurar –se podría decir *a soñar*, en el sentido borgeano del sueño– lo que es hoy la Argentina, no se puede pensar lo mismo desde una perspectiva cultural y, más puntualmente, literaria, al menos no con evidencia y facilidad, a pesar del legado de la lengua española.

Durante la época de la colonia, la literatura rioplatense sigue en alguna medida una cierta filiación con la literatura española, pero en las décadas posteriores a la Independencia los intelectuales argentinos procuran que a la autonomía política la acompañe la autonomía cultural. Esto se evidencia en la generación romántica y en la generación del 80.

Es recién con la generación del Centenario que se manifiesta un intento de recuperar la tradición hispánica, junto con la revalorización del gaucho y de la

literatura gauchesca. La razón de esa vuelta a la tradición –podría pensarse borgeanamente en la creación o invención de esa tradición– está en gran medida en la llegada masiva de inmigrantes, que motivó la necesidad de configurar una tradición como rasgo diferenciador frente a un otro, y de integrar luego a ese otro a una identidad nacional.

En esa recuperación de lo hispánico es clave la labor de Ricardo Rojas y de Leopoldo Lugones. La tarea de otros intelectuales, de los cuales quizá Enrique Larreta es el más representativo, exacerba luego esa valorización.

La generación vanguardista argentina, a la cual se integra Jorge Luis Borges tras su regreso de Europa en 1921, reacciona frente a la recuperación de lo hispánico y su consecuente purismo lingüístico, así como contra la glorificación de lo gauchesco y la estética costumbrista y mimética a ella asociada. En este sentido, la presencia de lo hispánico en la obra de Borges se entrelaza con su reescritura –su lectura– de la gauchesca. Borges descubre que no necesita esforzarse en ser argentino, porque ya lo es, y con naturalidad, y que no necesita cultivar ningún purismo hispánico, porque el español está ya en él, modificado en la tradición rioplatense, y es la lengua en la que ineludiblemente ha de producir su literatura desde su condición de escritor argentino.

En varios de los textos más programáticos de la revista “Martín Fierro” se advierte el reconocimiento de la herencia hispánica y la voluntad de continuación respecto de ella, pero únicamente en lo relativo a la lengua, no en lo que respecta a la hispanidad estructurada como un sistema de valores. La aceptación de esa herencia lingüística, además, no significa ni calco ni adopción del español peninsular como modelo de corrección, como norma, como prescripción, como pauta de un deber ser. Por el contrario, es una herencia que se ha transformado en el signo de un ser, del ser argentino. El español, con una fonética propia del Río de la Plata que “Martín Fierro” reivindica, es un signo de los *argentinos sin esfuerzo*.

En un texto de 1924 firmado por *la redacción* de “Martín Fierro” se lee que “(...) todos somos argentinos sin esfuerzo, porque no tenemos que disimular ninguna *pronunzia* exótica...” (Prieto: 1968: p. 50).

El fragmento transcrito se enmarca en la polémica entre Florida y Boedo, más puntualmente; es una defensa de los martinfierristas ante la acusación, formulada por Roberto Mariani, de no mostrar en sus obras la realidad argentina. Dos líneas fundamentales de lectura de la obra de Jorge Luis Borges pueden derivarse de esta cita de “Martín Fierro”: la de su relación con la literatura gauchesca y la de su práctica literaria en lengua española.

La primera de esas líneas pone de relieve el cuestionamiento borgeano de las posibilidades y los límites estéticos de la mimesis, una de cuyas máximas formulaciones se encuentra en el cuento titulado “El Evangelio según Marcos”, incluido en *El informe de Brodie* (1970), que contrapone el efecto estético de *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes con el suscitado por el relato evangélico; la segunda, apunta a la cuestión del *idioma de los argentinos*, del *escritor argentino y la tradición*, y del reconocimiento de la argentinidad en un cierto tono peculiar de la lengua española. Esta segunda cuestión, junto con muchísimas otras, está planteada, por ejemplo, en *El Aleph* (1949), en la ironía del narrador frente a la escritura de Carlos Argentino Daneri, cuyo nombre constituye un oxímoron por el contraste entre la nacionalidad ostentada en el nombre *Argentino* y la argentinidad reciente inocultable en el apellido *Daneri*. Observa el narrador respecto de este personaje: “(...) A dos generaciones de distancia, la ese italiana y la copiosa gesticulación italiana sobreviven en él (...)” (O.C.: p. 618).

En la ficción borgeana, Carlos Argentino Daneri es representativo de los escri-

tores que no pueden disimular la “*pronunzia* exótica” y que no pueden ser “argentinos sin esfuerzo”.

En el texto conocido como “El Manifiesto de ‘Martín Fierro’” se lee que la revista se planta frente “(...) a la afición al *anacronismo* y al *mimetismo* (...)” y también “(...) frente a la ridícula necesidad de fundamentar nuestro nacionalismo intelectual (...)” (Prieto: ob. cit.: p. 13). Está también presente el afán de independencia e innovación de “Martín Fierro”, pero “(...) sin que esto le impida poseer – como las mejores familias– un álbum de retratos, que hojea, de vez en cuando (...)” (Prieto: id.: p. 14).

El “Manifiesto...” es de 1924. Jorge Luis Borges había publicado su primer libro, *Fervor de Buenos Aires*, en 1923. Desde él y hasta el último, *Los Conjurados*, publicado en 1985, Borges hojea, de vez en cuando, su álbum de retratos. Más bien cabría decir quizá, que Borges hojea insistentemente, y no sólo de vez en cuando, sus álbumes –en plural– de retratos: el de los Borges, los Acevedo, los Suárez, los Laprida, los Haedo, los Lafinur y demás apellidos de su linaje; el de la historia argentina, imbricada con el pasado de su familia; el de la biblioteca de su padre, con sus *ilimitados libros ingleses*; los de la literatura universal.

Al hojear el álbum de la literatura española, Borges detiene recurrentemente su atención en dos retratos, vale decir, en dos cuerpos discursivos, dos registros, dos escandidos, dos voces, dos tonos de la lengua española: uno, Cervantes con su *Quijote*; el otro, Quevedo. De los dos, Cervantes es quien más captura su interés. A las posibles razones de ese interés quiero dedicar unas líneas.

En la reversibilidad entre lectura y escritura, los textos de Borges en los que aparecen Cervantes y el *Quijote* son su lectura del *Quijote*. ¿Qué lee Borges en el *Quijote*? ¿Qué afinidades encuentra en él?

Enumero los ejes que desde mi lectura considero relevantes en la relación Borges-Cervantes para proponer luego un breve acercamiento a cada uno de ellos. Esos ejes son: la *naturalidad* en el uso del idioma; el pliegue o los cordones; el valor, en el sentido de coraje; la lectura.

La naturalidad

La palabra *naturalidad* es conflictiva, porque la literatura pone en evidencia el modo de operar del lenguaje como producción de sentido y no como enunciación de algo exterior a él, y porque esa producción está inserta en una tradición que rescribe y a la vez funda y que establece mediaciones que impiden calificar de *natural* a un hecho discursivo. No obstante, utilizo el término *naturalidad* aquí para significar un modo de escritura en lengua española que procura soslayar el barroquismo que frecuentemente se ha considerado, a veces como virtud y a veces como defecto, inherente a este idioma. Se trata de una naturalidad –que por cierto no es nada natural, sino convencional y construida– semejante a la que en el Renacimiento español se caracterizó como *escribir como se habla* y que encontró una formulación metadiscursiva explícita en el *Diálogo de la lengua* de Juan de Valdés. Significo, entonces, con la palabra *naturalidad* un tipo de escritura que adopta el tono de una conversación.

Es precisamente el tono conversacional uno de los aspectos que Borges resalta en el *Quijote*.

El texto en el que Borges trabaja con detalle esta cuestión respecto del *Quijote* es un ensayo titulado *La supersticiosa ética del lector* (1930), incluido en *Discusión* (1932). En él Borges plantea la *superstición del estilo*, cuando se entienden por estilo “(...) las habilidades aparentes del escritor: sus comparaciones, su acústica, los episodios de su puntuación y de su sintaxis (...)” (O.C.: p. 202). Señala que esta *superstición del estilo* hace que “(...) ya no vayan quedando lectores, en el sentido ingenuo de la palabra, sino que todos son críticos potenciales” (O.C.: loc.cit.).

Borges encuentra en el *Quijote* un texto que escapa a la *superstición del estilo*: “(...) basta revisar unos párrafos del *Quijote* para sentir que Cervantes no era un estilista (a lo menos en la presente acepción acústico decorativa de la palabra) (...)” (O.C.: loc.cit.). Para Borges ese rasgo es uno de los valores del *Quijote*, y se opone por ello a Leopoldo Lugones, para quien el estilo es la debilidad de Cervantes, y a Paul Groussac, que califica al *Quijote* de *prosa de sobremesa*, en forma peyorativa. Afirma Borges: “(...) Prosa de sobremesa, prosa conversada y no declamada es la de Cervantes, y otra no le hace falta (...)” (O.C.: p. 203). En ese tono conversacional ve Borges una de las razones de la inmortalidad del *Quijote*.

Prosa de sobremesa, prosa conversada, ausencia de énfasis son los rasgos del tono lingüístico que Borges encuentra en el *Quijote*. Son también quizá los que él mismo se propone lograr en sus textos, y los que el lector percibe en ellos.

Harold Bloom observa que:

(...) En Borges encontramos la anomalía de un escritor español que primero leyó Don Quijote en su traducción inglesa, y cuya cultura literaria, aunque universal, siguió siendo inglesa y norteamericana en su más profunda sensibilidad (...). (Bloom: 1997: p. 474)

Esa anomalía destacada por Bloom forma parte de lo que Borges, en el “Epílogo” que escribe –en tercera persona y en el estilo de un artículo de enciclopedia– para la edición de sus *Obras Completas* en 1974 llama “la discordia íntima de su suerte”. Pero si Borges nace a la literatura envuelto en la lengua inglesa, como escritor argentino le está destinada la lengua española, y esa lengua implica una tradición, en la que Borges reconoce en Cervantes una afinidad.

En el *Prólogo* escrito por Borges en 1974 para *El otro, el mismo* (1964) se lee:

Los idiomas del hombre son tradiciones que entrañan algo de fatal. Los experimentos individuales son, de hecho, mínimos, salvo cuando el innovador se resigna a labrar un espécimen de museo, un juego destinado a la discusión de los historiadores de la literatura o al mero escándalo, como el *Finnegans Wake* o las *Soledades* (...). (O.C.: p. 857)

Para Borges el *Quijote* representa lo contrario del *especimen de museo*, y es una de las pocas obras de la literatura española, y una de las pocas novelas, que reconocía que le gustaban. En el “Epílogo” (1974) ya mencionado es posible leer:

(...) No acabó nunca de gustar de las letras hispánicas, pese al hábito de Quevedo. Fue partidario de la tesis de su amigo Luis Rosales, que argüía que el autor de los inexplicables Trabajos de Persiles y Segismunda no pudo haber escrito el Quijote. Esta novela, por lo demás, fue una de las pocas que merecieron la indulgencia de Borges (...). (O.C.: 1143)

El tono conversacional del *Quijote*, su aparente simplicidad, lo llevan a preferirlo sobre el *Persiles* y a plantear otro de sus puntos de contacto con Cervantes: la laberíntica visión de la literatura como una (con-)fusión de identidades creadoras.

El pliegue o los cordones

El concepto de *pliegue* procede de Gilles Deleuze (*El pliegue: Leibniz y el barroco*). Beatriz Sarlo (1993) lo lleva a la obra de Borges y lo hace operar en su lectura de la misma en relación con la cuestión de las orillas.

El pliegue une separando y separa uniendo en una línea de frontera aquello que no puede coexistir; es un lugar de peligro entre dos superficies, dos dimensiones distintas e incompatibles, que en determinado punto se cruzan, se confunden, y posibilitan el paso de una a la otra. Sarlo analiza el pliegue en dos cuentos de Borges, “El Sur” e “Historia del guerrero y la cautiva”, en los que lee la condición americana de vivir en la orilla y la frontera de dos culturas. En cada uno de estos dos cuentos hay un personaje que decide abandonar el lado del pliegue al que pertenece y entrar en el otro lado, impulsado por un otro a la vez incomprensible y fascinante.

Este procedimiento del pliegue está presente en buena parte de la obra poética y narrativa de Borges en diversas formas, la más básica de las cuales es el pliegue – frontera y fusión– de ficción y realidad, o bien de dos ficciones: la que asumimos como tal, y la que compartidamente llamamos realidad. El mismo procedimiento está presente en el *Quijote* de Cervantes, y estimo que ésta es otra de las razones de la atracción de Borges por esta novela.

Son diversos los pasajes del *Quijote* en los que la realidad y la ficción entablan una relación de pliegue, o en los que la ficción se pliega en una ficción por lo menos doble. El más significativo de los pliegues del *Quijote* es el que se presenta en los capítulos VIII y IX de la Primera Parte, cuando el narrador interrumpe el relato de la aventura de Don Quijote con el vizcaíno y declara haberse quedado sin los manuscritos, obra de un historiador, que venía siguiendo. Se trata de un episodio de extrañamiento en el que la ficción narrada y el proceso de narrarla se pliegan: a la vez se distancian y se interpenetran. Se trata también de una puesta en abismo, en la que la ficción se muestra como ficción y destruye –cuestiona– el ilusionismo de la mimesis. El acto de narrar es narrado, y el narrador se introduce en la ficción desde una exterioridad que insiste en remarcar.

Este procedimiento ha sido denominado “cordones” por Lisa Block de Behar (1984). Los cordones son procedimientos de intermediación entre el universo artístico, que es artificial y virtual, y el universo espectativo, que es el del espectador históricamente situado. Los cordones unen y separan al mismo tiempo, aparecen uniendo-oponiendo realidad y ficción.

Con la introducción explícita del narrador en el capítulo VIII de la Primera parte del *Quijote*, Cervantes produce una fractura narrativa por la que escapa la ficción y la realidad se introduce en el texto por un entrecruzamiento de cordones. Además, a partir de ese punto de su novela Cervantes inicia un juego de escondidas y mediaciones: el lector se entera de que el narrador se encuentra en la misma situación que él, sin saber cómo continúa el relato, y de que lo que ha venido leyendo, y lo que seguirá leyendo una vez que la narración de las aventuras de don Quijote se reanude, es la versión de un narrador, basada a su vez en la traducción del árabe al castellano, hecha por un moro aljamiado, de la historia de don Quijote escrita por un historiador árabe, Cide Hamete Benengeli. Este procedimiento de mediaciones produce un distanciamiento entre la narración y su objeto, al alejar al narrador de la referencialidad de su relato, porque pone en duda el conocimiento que el narrador tiene respecto de lo que narra. De esta manera, lo narrado se vuelve posible versión de lo que pudo haber sido; se vuelve, en términos borgeanos, *conjetural*, y evidencia el carácter de construcción lingüística de todo relato.

En la ficción de un hipotexto, que introduce la cuestión de la literatura como

plagio, y como un único texto plural escrito y reescrito a lo largo del tiempo por distintos autores, que pierden así su condición de tales como individuos y devienen un cruce de textos, considero que se halla otra de las razones de la predilección de Borges por Cervantes.

El valor

El valor, el coraje, el duelo, el código del honor son motivos recurrentes en los textos de Borges. Estimo que es posible encontrar en ello otra de las claves de la afinidad de Borges con Cervantes.

Don Quijote tiene un pasado militar en su linaje. Cuando decide rehabilitar la caballería andante limpia y acondiciona piezas de armadura que habían sido de sus bisabuelos y se viste con ellas. Desde su primera salida, el valor es uno de los tópicos de su discurso; se trata de un valor individual, cifrado en la persona del caballero, pero que se sustenta en un sistema de valores sociales que tienen como centro la honra que constituye la materia de la mayor parte del teatro barroco español.

Bloom (ob.cit.) postula en Borges una frustrada vocación militar que, sostiene, encuentra su compensación en la huida hacia la biblioteca y en la práctica literaria. En su “Epílogo” (1974) ya citado Borges escribe: “(...) Era de estirpe militar y sintió la nostalgia del destino épico de sus mayores (...)” (O.C.: p. 1144). En la tensión entre el “destino épico de sus mayores” y la biblioteca de su padre está la clave de lo que Borges denomina, en el mismo “Epílogo”, “discordia íntima de su suerte”.

¿Es posible leer en Borges una versión del tópico de las armas y las letras? ¿Es posible leer en la atracción de Borges por sus antepasados militares, por los duelos de gauchos y de orilleros y su códigos de honor, un eco del valor hispánico?

Considero que la respuesta a las dos preguntas es afirmativa. Respecto de la primera, la prueba está en la construcción literaria realizada por Borges de las dos tradiciones de su linaje, que pueden ser leídas en términos de novela familiar. Respecto de la segunda, un posible argumento puede hallarse en dos textos de Borges casi idénticos en lo central de sus formulaciones respecto del tema que aquí me interesa. Esos dos textos son un párrafo de *Evaristo Carriego* (1930) titulado “Un misterio parcial”, y un ensayo incluido en *Otras Inquisiciones* (1952), que lleva por título “Nuestro pobre individualismo” y está fechado en 1946.

En ambos textos Borges plantea que el argentino no se identifica con el Estado, ni tampoco con el pasado militar de la patria; sostiene que el argentino no es un ciudadano sino un individuo, que para pensarse valiente se identifica con el gaucho y el compadre. En apoyo de su postura cita una líneas del capítulo XXII de la Primera Parte del *Quijote*, y propone la existencia de una afinidad entre la Argentina y España en lo que respecta al individualismo, al valor individual, y a la desconfianza hacia el Estado.

Escribe Borges:

(...) El argentino (...) siente con don Quijote que *allá se lo haya cada uno con su pecado* y que *no es bien que los hombres honrados sean verdugos de los otros hombres, no yéndoles nada en ello* (*Quijote*, I, XXII). Más de una vez, ante las vanas simetrías del estilo español, he sospechado que diferimos insalvablemente de España; estas dos líneas del *Quijote* han bastado para convencerme del error; son como el símbolo tranquilo y secreto de una afinidad. Profundamente lo confirma una noche de la literatura argentina: esa desesperada noche en la que un sargento de la policía rural gritó que no iba a consentir el delito de que se matara a un valiente y se puso a pelear contra sus soldados, junto al desertor Martín Fierro. (O.C.: p. 163)

El capítulo XXII de la Primera Parte al que Borges se refiere es aquel en el que Don Quijote libera a los galeotes, entre los cuales se encuentra Ginés de Pasamonte. Puede leerse que Borges está proponiendo, en cierto sentido, una analogía entre los galeotes y Martín Fierro, y entre don Quijote y Cruz. Lo que separa a Ginés de Pasamonte de don Quijote, a Fierro de Cruz y, por qué no, al Quijote del Martín Fierro, y al español del argentino, es, en cada caso, un pliegue; los cordones se cruzan y, por un momento, las diferencias se desdibujan. El valor es el pliegue que une separando y separa uniendo. El valor del gaucho y del compadre, la honra del caballero: pliegue de dos culturas, la argentina y la española.

El mismo “símbolo tranquilo y secreto de una afinidad” está presente en el poema “España”, de *El otro, el mismo* (1964):

Más allá de los símbolos,
(.....)
estás, España silenciosa, en nosotros.
(.....)
España del inútil coraje,
podemos profesar otros amores,
podemos olvidarte
como olvidamos nuestro propio pasado,
porque inseparablemente estás en nosotros,
en los íntimos hábitos de la sangre,
en los Acevedo y los Suárez de mi linaje,
España,
madre de ríos y de espadas y de multiplicadas generaciones,
incesante y fatal.
(O.C.: pp. 931-932)

66 67

La lectura

La lectura, la biblioteca y el sueño se entrelazan en la fascinación de Borges por el *Quijote*. En más de una oportunidad el *Quijote* le sirve a Borges para desarrollar una teoría de la lectura. El texto más conocido y más comentado respecto de este punto es “Pierre Menard, autor del *Quijote*” (1939), incluido en *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941) y en *Ficciones* (1944). En él plantea Borges una parábola de la lectura como reversibilidad lectura-escritura: lugar máximo del pliegue y los cordones, en el que ficción y realidad, universo artístico y universo expectativo, horizonte de lectura y horizonte de escritura, autor y lector, al diferenciarse se confunden, al distanciarse eliminan distancias y se fusionan en el hecho estético.

En “Lectores”, poema incluido en *El otro, el mismo* (1964) aparece un don Quijote soñado: es el sueño de un hidalgo que nunca salió de su biblioteca y cuya serie de aventuras es una crónica de sueños. En los seis últimos versos del poema la biblioteca y la lectura del hidalgo se entrecruzan con otra biblioteca y otra lectura: la biblioteca del pasado en la que el niño Borges lee la historia del hidalgo.

En el “Epílogo” a *Historia de la noche* (1977) Borges escribe:

(...) Como ciertas ciudades, como ciertas personas, una parte muy grata de mi destino fueron los libros. ¿Me será permitido repetir que la biblioteca de mi padre ha sido el hecho capital de

mi vida? La verdad es que nunca he salido de ella, como no salió nunca de la suya Alonso Quijano. (O.C.: p. 202)

En otro poema, “Sueña Alonso Quijano”, de *El oro de los tigres* (1972), el cruce de cordones incluye el tema del soñador soñado: Cervantes sueña a Alonso Quijano; Alonso Quijano sueña a Don Quijote. El sueño doble se confunde y ambos sueñan la batalla de Lepanto.

En “Parábola de Cervantes y Quijote” (1955), de *El hacedor* (1960), el juego de cordones se presenta como constitutivo del hecho literario y hacedor de mitos: Cervantes, “harto de sus tierras de España”, se refugia en “las vastas geografías” de la literatura; Alonso Quijano, por su parte, busca “proezas y encantamientos en lugares prosaicos”. Cervantes y Quijano representan así, cada uno, la oposición de dos mundos: el de la literatura y el de la realidad. Al cabo de los años, la literatura, con su cruce de cordones, lima la discordia, y La Mancha y Montiel, lugares en un principio prosaicos, entran a formar parte de las *vastas geografías* de la literatura: “(...) Porque en el principio de la literatura está el mito, y asimismo en el fin” (O.C.: p. 799).

La parábola de Cervantes y don Quijote es la parábola de la literatura, la parábola que va de la lectura a la escritura y de la escritura a la lectura, recorrido del hacer narrativo que enseña la verdad del hecho estético: del mito leído a la voluntad de crear mito en la escritura, que acaba por crear mito al ser leído, en un movimiento sin fin.

En el “Epílogo” de 1974 a sus *Obras Completas* Borges escribe: “(...) Su secreto y acaso inconsciente afán fue tramar la mitología de un Buenos Aires que nunca existió (...)” (O.C.: p. 1144). Proyecto estético, es posible agregar, que se enlaza, en sus diferencias, con el de Manuel Mujica Lainez en su saga porteña:

Manuel Mujica Lainez alguna vez tuvimos

Una patria –¿recuerdas?– y los dos la perdimos.

(“A Manuel Mujica Lainez”, en *La moneda de hierro*, O.C. II: p. 133)

La parábola de Cervantes y don Quijote es la parábola de Borges; es la parábola de toda la literatura, que crea su propia referencialidad: un mito.

En “Magias parciales del Quijote”, ensayo que forma parte de *Otras Inquisiciones* (1952), Borges plantea que a Cervantes “(...) la forma del *Quijote* le hizo contraponer a un mundo imaginario poético, un mundo real prosaico (...)”; agrega que “(...) para Cervantes son antinomias lo real y lo poético. A las vastas y vagas geografías del Amadís opone los polvorientos caminos y los sórdidos mesones de Castilla (...)” (O.C.: p. 667). Si hoy esa Castilla resulta poética, señala Borges, es por efecto del *Quijote*: la literatura, con la colaboración y la complicidad de la lectura, ha creado el mito.

También en “Magias parciales del Quijote” observa Borges que “(...) Cervantes se complace en confundir lo objetivo y lo subjetivo, el mundo real del lector y el mundo del libro (...)” (O.C.: loc. cit.). Da ejemplos de esa confusión: el barbero juzga a Cervantes escritor de *La Galatea*; la ficción de un hipotexto que tiene a Cide Hamete Benengeli como autor y a un moro aljamiado como traductor; los protagonistas de la Segunda Parte del *Quijote* son lectores de la Primera Parte.

Esa confusión de mundos posibles por medio de pliegues y cordones es frecuentemente usada por Borges en sus textos como uno de los procedimientos para lograr lo que Ana María Barrenechea llama “expresión de la irrealidad”: el ataque a la convicción de la existencia de un mundo objetivo, estable, inteligible y susceptible de nominación y de convertirse en referencialidad del discurso.

Señala Borges, una vez más en “Magias parciales del Quijote”:

(...) ¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del *Quijote*, y *Hamlet*, espectador de *Hamlet*? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios (...). (O.C.: p. 669)

Esta auto-referencialidad de la literatura, unida con la reversibilidad realidad-ficción, es otro punto de encuentro entre Borges y Cervantes. También tienen en común el saqueo y la reescritura de toda la literatura precedente, y la reflexión sobre la literatura desde dentro de la literatura.

La obra de Borges y el *Quijote* de Cervantes: literatura que vive de la literatura; literatura que lee y rescribe la literatura; literatura que es a la vez práctica y conceptualización de la literatura. Precisamente en relación con estos aspectos, destaca Juan Goytisolo, en *El bosque de las letras*, que los escritores que dejan huella no se circunscriben a un canon de cultura nacional, a un autor concreto ni a un molde único, sino que “(...) como Cervantes o Borges, ambicionarán saquear la totalidad del acervo cultural de su tiempo” y “(...) su obra será así crítica y creación, literatura y discurso sobre la literatura” (Goytisolo: 1995: pp. 161-162).

Un saqueo, una crítica y una creación que potencian el juego infinito de lecturas, ya que, como escribe Borges en su “Nota sobre (hacia) Bernard Shaw” (1951), de *Otras inquisiciones* (1952):

(...) Un libro es más que una estructura verbal, o que una serie de estructuras verbales; es el diálogo que entabla con su lector y la entonación que impone a su voz y las cambiantes y durables imágenes que deja en su memoria. Ese diálogo es infinito (...) La literatura no es agotable, por la suficiente y simple razón de que un solo libro no lo es. El libro no es un ente incomunicado: es una relación, es un eje de innumerables relaciones (...). (O.C.: p. 247)

Una relación, un eje de relaciones, un diálogo infinito es lo que revela la lectura comparatista Borges-Cervantes. De Borges a Cervantes, de Cervantes a Borges, de una lectura a otra lectura, un paseo por el bosque de las letras, un extraviarse y un encontrarse en el laberinto de la literatura, una participación en un diálogo infinito, de la lectura de la escritura a la escritura de la lectura; recorridos, opciones y desafíos que los textos ofrecen. Está también esa “lectura en silencio, síntoma venturoso”, esa “capacidad sigilosa”, que Borges encarece y contrapone a la “superstición del estilo”. Quizá llegue en algún momento para Borges, como para Cervantes, el lector ideal: un Pierre Menard que repita literalmente, resignificándolos, sus textos.

Bibliografía

1. Textos

BORGES, J.L.: (1974) *Obras Completas* [1923-1972], Emecé, Buenos Aires. (En el texto se cita O.C.).

(1989) *Obras Completas* [1975-1985]. Emecé, Buenos Aires, (En el texto se cita O.C. II).

CERVANTES SAAVEDRA, M. DE.: (1984) *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de La Mancha*, Castalia, Madrid, (Edición de L. A. Murillo).

2. Teoría y crítica

ALAZRAKI, J.: (1983) *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, Gredos, Madrid.

BARRENECHEA, A.M.: (1957) *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires.

- BLOCK DE BEHAR, L.: (1984) *Una retórica del silencio*, Siglo XXI, México.
(1992) “Los estudios literarios entre historias y teorías”, en *Actas del seminario internacional de literatura comparada*, Academia Nacional de Letras, Montevideo.
- BLOOM, H.: (1997) *El canon occidental*, Anagrama, Barcelona.
- GENETTE, G.: (1989) *Palimpsestos*, Taurus, Barcelona.
- GOYTISOLO, J.: (1995) *El bosque de las letras*, Alfaguara, Madrid.
- PRIETO, A.: (ed.) (1968) *El Periódico “Martín Fierro”*, Galerna, Buenos Aires.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, E.: (1976) *Borges: hacia una interpretación*, Labor, Madrid.
- SARLO, B.: (1993) *Borges, un escritor en las orillas*, Ariel, Buenos Aires.

La verdad de Sancho Panza, “traductor” del Quijote

Adriana Crolla

Universidad Nacional del Litoral

Universidad Autónoma de Entre Ríos

Afirma Vargas Llosa en el prólogo a la edición por el IV Centenario de la aparición del Quijote:

El gran tema de “Don Quijote de la Mancha” es la ficción, su razón de ser, la manera como ella, al infiltrarse en la vida, la va modelando, transformando. Así, lo que parece a muchos lectores modernos el tema “borgiano” por antonomasia –el de “Tlon, Uqbar, Orbis, Tertius”– es en verdad, un tema cervantino que, siglos después, Borges resucitó, imprimiéndole un sello personal.¹

El imperio de la ficción y los juegos de la metaficción en los andariveles de la lectura, y de la traducción como forma especialísima de leer, son temas relevantes de la teoría literaria actual, e insoslayables desde Borges. Y en las ecuaciones de la lectura, un dilema: ¿Cervantes “precursor” de Borges? ¿Borges invento del *Quijote*? ¿Sancho Panza autor del Quijote?

Los lectores postborgianos, determinados por su paradigma cognoscitivo, “miramos”, leemos con nuevas lentes que nos obligan a cambiar definitivamente el modo y el ángulo de la operación interpretativa. Como en los experimentos gestálticos de las figuras “anómalas”, el conejo y el pato coexisten ahora ante nuestros ojos. La copa y los dos perfiles enfrentados no sólo se definen e intercambian alternativamente sino que somos ya fatalmente conscientes (y esto es lo nuevo) del pasaje que nuestra mirada recorre y construye y de las consecuencias del entramado (*entredós* o *in between*) que se teje en el proceso.

Por ello Vargas Llosa lee al *Quijote* desde la teoría borgeana del universo como una biblioteca total y de la ficción como única realidad proyectada *ad infinitum*. Idea precursora a su vez de teorías lingüísticas y literarias contemporáneas que el paradigma borgeano hizo visible, pero que, como bien lo reconoce Milan Kundera, es un fenómeno cuyo inicio es datable históricamente y gracias al salto paradigmático operado por una novela.

En el preciso instante en que Dios abandonó su lugar de regidor entre el bien y el mal y cada cosa dejó de tener un sentido absoluto en relación con esa taxonomía, dice Kundera, Don Quijote (el hombre) salió al mundo y ya no tuvo capacidad para reconocerlo. Cervantes certificó con su obra el comienzo de la “sabiduría de lo incierto” y el imperio de lo ficcional, acompañando al Quijote en el trazado de una nueva cartografía: la de la novela moderna. Mapa de una aventura que todavía hoy nos interpela y representa.

El camino de la novela se dibuja como una historia paralela de la Edad Moderna. Si me giro para abarcarlo con la mirada, se me antoja extrañamente corto y cerrado. ¿No es el propio don Quijote quien, después de tres siglos de viaje, vuelve a su aldea transformado en agrimensor?²

Es nuestra intención ofrecer un breve y personal mapa de lecturas comparadas entre la obra cervantina y dos de sus más excelsos *leedores* del s. XX quienes, con

relevancia, han cifrado en su apellido la sensibilidad que define las formas cognitivas de pensar la contemporaneidad: kafkiano-borgeano. Y su relación con la traducción como metáfora actual de los juegos que se espejan en el binomio escritura-lectura en la *mise en abyme* que instaura la realidad de la ficción de la ficción.

Borges, en “Magias parciales del Quijote” publicado en *Otras Inquisiciones* en 1952, destaca el procedimiento de *mise en abyme* utilizado por Cervantes y Shakespeare, como la clave para comprender el problema metafísico de lo real y la imposibilidad de encontrar verdades cognoscibles más que en los intersticios de la ficción:

¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del Quijote y Hamlet espectador de Hamlet?

Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios.

En 1833, Carlyle observó que la historia universal es un infinito libro sagrado que todos los hombres escriben y leen y tratan de entender, y en el que también los escriben. (ob. cit., p. 669)

Del mismo modo podemos pensar a la traducción, desde Babel a nuestros días, como un libro infinito de *imposibles posibilidades* de contacto y *trans-fusiones* entre lenguas, textos, contextos, semiosis y sentidos. Inconmensurable y lúdico laberinto donde, desde los orígenes, los hombres nos *di-vertimos* y *con-fundimos* mientras escribimos-leemos y nos leen-escriben.

Uno de los más maravillosos inventos cervantinos fue el de construir un juego de espejos y de reminiscencias textuales basado en la operación traductiva como trasvasamiento de lecturas. En especial en una época en que todavía era imperceptible el lento viraje que el concepto de traducción (y en particular el de la traducción literaria) estaba sufriendo. Desde una idea clásica, con fuerte predominio de las lenguas griega y latina, basada en la *imitatio* de la retórica clásica o como recurso pedagógico, hacia modernas operaciones de subversión de las relaciones de dependencia y jerarquía entre autor(ía) y traductor(-ción), original y versiones.

Escuchemos las palabras de Quijote cuando dialoga con un traductor del toscano en la imprenta de la ciudad de Don Antonio Moreno:

... me parece que el traductor de una lengua en otra, como no sea de las reinas de las lenguas, griega y latina, es como quien mira los tapices flamencos por el revés, que aunque se ven las figuras, son llenas de hilos que las oscurecen y no se ven con la lisura y la tez de la haz; y el traducir de lenguas fáciles ni arguye ingenio ni elocución, como no le arguye el que traslada ni el que copia un papel en otro papel. Y no por esto quiero inferir que no sea loable este ejercicio del traducir, porque en otras cosas peores se podría ocupar el hombre y que menos provecho le trujesen. Fuera de esta cuenta van los dos famosos traductores: el uno el doctor Cristóbal de Figueroa, en su “Pastor Fido” y el otro don Juan de Jáuregui, en su “Aminta”. Donde *felizmente ponen en duda cuál es la traducción o cuál el original*³

En este contexto, y por influencia del paradigma “manierista” de fuerte tensionalidad filosófico-lingüística, la misma entidad de autor y la presencia omnimoda de un “original” empiezan a ser puestas en tela de juicio; y los procedimientos palimpsésticos de las voces narrantes que habitan el *Quijote* y los trasvasamientos de roles de los personaje a críticos de sus propias instancias ficcionales (cf. el inicio de la segunda parte y el episodio de los Condes) son su ejemplo más notable.

George Steiner, en su canónico ensayo sobre Babel, afirma que el texto de Borges sobre la “traducción” del Quijote hecha por Menard es el más agudo “comentario sobre la traducción”. Y agrega que las lecturas, ensayos, borradores y traducciones de Menard, por exacta duplicación “demuestran que era consciente (y Borges con él) del parentesco que hay entre la preocupación del s. XVII por encontrar una inter-lingua o lengua común para el discurso filosófico y el “universalismo” de las lógicas modernas, simbólica y matemática” (p. 92).

Visión universalista que se corresponde con el sentido omnimodo, si no de *ars*

universalis al menos de experiencia *universalis* que los estudios sobre la traducción otorgan hoy al término.

Volviendo al texto cervantino, es necesario destacar que la remisión a otros textos anteriores era también un recurso tradicional en el género parodiado por Cervantes: las novelas de caballería. Comúnmente se partía de un relato más o menos ficticio como copia o versión de un manuscrito hasta ese momento desconocido y recientemente encontrado o descubierto, escrito en una lengua extraña y exótica que remitía a los mundos y circunstancias de la materia épica que sirvió de hipotexto a esas producciones.

Pero Cervantes lo dispone explícitamente bajo el dispositivo de la traducción y de sucesivas reminiscencias de voces narrantes: del árabe al español de un comentarista-editor (*alter ego* de Cervantes) que hace traducir por un morisco bilingüe (quien en muchos casos sub-vierte u omite el original de acuerdo a sus propias intenciones y criterios escriturales) un presunto original árabe encontrado por partes (lo que provoca golpes de efecto de lectura que colaboran en la generación del *suspense*) de una historia escrita por un misterioso moro llamado Cide Hamete Benengeli (traducido por Sancho como *berenjena*).

Dispositivo que se manifiesta como una de las estrategias de escritura más genialmente concebidas de la literatura mundial. Y en este sentido, declarado precursor de Borges.

Lectura a lo Borges que nos permite descubrir una escritura fatalmente diferente a la original (si es que existe) de un “otro” que se nombra “historiador arábigo” Benengeli-Berenjena. Misterioso “étranger” (extranjero y extraño a un tiempo y por ello di-vertido ya en el nombre), a causa no sólo de la traducción real del árabe al español sino de la extensa cadena de remisiones “original” y “versiones”, en la que también juegan un papel esencial la “traducción o interpretación” de la traducción. Instancia de extrañamiento que permite a Cervantes reconocer lo otro (la presencia del mundo moro en España) y, en ese juego de espejos enfrentados, mirar mejor lo propio escudado en la distancia de la voz autoral y en la del traductor morisco que la intermedia.

Veamos el caso en la digresión metatextual con que se inicia el cap. XLIV de la II parte en la que el traductor pelea con un autor que, desdoblándose, discute también con su propia escritura y con las decisiones compositivas asumidas en la I y II parte, y donde, además, en el juego abismático de voces ficticias y apócrifas, el lector se pierde en un laberinto de remisiones autorales:

“*Dicen* que en el propio *original* de esta historia se lee que llegando *Cide Hamete* a escribir este capítulo no le tradujo su *intérprete* como él le había escrito, que fue un modo de queja que tuvo *el moro (el autor)* de sí mismo por haber tomado entre manos una historia tan seca y limitada como esta de don Quijote...” (p. 877. Las cursivas son nuestras)

Pero si el paradigma borgeano brinda estrategias para el análisis de la escritura y sus múltiples determinaciones, por lógica reduplicación también nos provee claves de lectura para descubrir las operaciones de recepción que debemos realizar.

Dis-locando tropológicamente la sintaxis textual, Cervantes está ya delineando un tipo moderno de lector modelo: activo, inteligente y colaborador, que no puede ni debe extraviarse entre las bromas y parodias que el texto le propone por doquier, pero que debe aprender a transitar las digresiones, a llenar vacíos y a asumir posturas decididamente críticas.

Un claro ejemplo es el inicio del cap. XXIV de la II parte. El traductor abandona el universo de la ficción para consignar las opiniones que Cide Hamete escribió en los márgenes del manuscrito pretendiendo defenderse de futuras críticas por la veracidad de la historia. La apelación al lector no deja margen de escapatoria ante

una *mise en abyme* de identidades ficcionales, metaficcionales y contraficcionales, disparada al absurdo:

...y si esta aventura parece apócrifa yo no tengo la culpa, y, así, sin afirmarla por falsa o verdadera, la escribo. Tú lector, pues eres prudente, juzga lo que te pareciere que yo no debo ni puedo más, puesto que se tiene por cierto que al tiempo de su fin y muerte dicen que se retractó de ella y dijo que él la había inventado, por parecerle que convenía y cuadraba bien con las aventuras que había leído en sus historias. (ob. cit. p. 734)

Borges y Kafka, en una época tan afín a la de Cervantes en cuanto a experiencias disolutorias y crisis de la identidad, así como en la búsqueda de una lógica que pueda, si no explicar, al menos “decirse”, también jugarán a di-vertir a sus lectores para convertirlos, extrañándolos, en sagaces pesquisas de la materia conjetural de lo real.

Proponiendo un hilo de Ariadna, definitivamente perdido para recorrer el laberinto de la vida como afirmará Borges,⁴ pero quizás alcanzable en las ilusorias y parciales utopías verbales. Un espacio que propone como única certeza su propia hermenéusis y los modos plurales y privilegiados de su recepción pero sin dejar de subrayar la imposible posibilidad de la escritura.

Ahora bien, aunque cada obra contiene y organiza su propia poética, algunos de esos hilos salvadores deben esperar siglos para ser finalmente activados por “lectores privilegiados” (en la mayor parte de los casos, escritores enamorados de sus lecturas) que los reinventan como precursores de su propia escritura.⁵

Y es lo que Borges hace inventando un Pierre Menard que “lee” un nuevo Quijote reescribiéndolo: es decir escribiendo su traducción desde el paradigma de sus lecturas. Inventando este tipo particular de lectura-traducción, Borges nos ayuda a hacer visible la similitud que existe con la postura del “lector” editor y comentarista que en la obra cervantina “traduce” la traducción del texto de Cide Hamete.

Por exacta correspondencia, el editor-comentarista del Quijote, que descubrimos en el capítulo IX de la Primera parte, luego de leer a Borges, se nos define como un invento de la “traducción” Menard-Borges⁶ en la que no se pretende traducir todo el *Quijote* sino unas cuantas páginas que coincidieran palabra por palabras y línea por línea con las de Miguel de Cervantes. Sabemos que Menard elige el capítulo noveno y trigésimo octavo de la Primera parte y un fragmento del capítulo veintidós. ¿Qué sustenta esa selección? El que el capítulo IX relata las circunstancias de la traducción, que el capítulo XXXVIII contiene un laberinto y el capítulo XXII juega con la Cábala. Temas basilares de la poética borgeana.

Impulsados a la relectura del capítulo noveno, nos topamos con un narrador-comentador-lector, muy entusiasta, que no sólo se afana por encontrar los manuscritos perdidos para seguir la historia, sino incluso por comprender en qué forma se entrama la historia con su propia contemporaneidad. Y con la memoria colectiva donde se cincelan y atesoran las lábiles imágenes de la historia:

Por otra parte me parecía que, pues entre sus libros se habían hallado tan modernos como “Desengaño de celos” y “Ninfas y pastores de Henares”, que también su historia debía de ser moderna y que, ya que no estuviese escrita, estaría en la memoria de la gente de su aldea y de las de ellas circunvecinas.

Habiendo encontrado por casualidad los cartapacios, y sabedor también de los peligros de la intermediación, recurre a un traductor al que mantiene encerrado en su casa durante el mes y medio que dura la faena para evitar cualquier contaminación. El “morisco aljamiado” que elige es tan avezado que lo primero que “lee” son las anotaciones marginales donde se “descubre” la relación que existe entre Dulcinea y los puercos de la Mancha:

Preguntéle yo de qué se reía y respondiome que de una cosa que tenía aquél libro escrita en el margen por anotación. Díjele que me la dijese y él, sin dejar la risa dijo:

Está, como he dicho, aquí en el margen escrito esto: “Esta Dulcinea del Toboso, tantas veces en esta historia referida, dicen que tuvo la mejor mano para salar puercos que otra mujer de toda la Mancha” (p. 86)

La contundencia del nombre se impone pero la relación realidad-ficción se nos complica pues la ecuación *Dulcinea-puercos-mujer* (en vez del nombre de Aldonza Lorenzo) no es la que se espera, aunque el sujeto narrante no se sorprende ante tamaña vulgarización, movido por el contento de poder continuar con la lectura de su Quijote.

La incongruencia, sin embargo, nos habilita a asociar esta afirmación con el nombre de Sancho, palabra que en Aragón y la Mancha significa *chancho* o *puerco*. Y en nuestra personal cadena de reminiscencias, vamos en busca de la sorpresa del traductor ante la sorpresiva sabiduría y competencia verbal que manifiesta Sancho en el cap. V de la II parte, lo que hasta le hace dudar de la misma entidad autoral:

Llegando a escribir el traductor de esta historia este quinto capítulo, dice que le tiene por apócrifo, porque en él habla Sancho Panza con otro estilo del que se puede prometer a su corto ingenio y dice cosas tan sutiles, que no tiene por posible que él las pudiese, pero que no quiso dejar de traducirlo, por cumplir con lo que a su oficio debía y así prosiguió diciendo. (p. 581)

Y de allí a preguntarse sobre el autor de esa inclusión apócrifa hay un paso.

Luego de tantos traslados interpretativos y desde nuestro propio paradigma, por qué no imaginar que la burda fachada del escudero es una máscara autoral más que esconde; o “ilumina” la última y más verdadera de las verdades: la de Cervantes soñado por sus propios personajes. Cervantes como un invento más de Sancho Panza. Sancho Panza, traductor-autor, di-virtiéndose como cualquier lector que se precie, con su personal Quijote, su magistral y fatal demonio.

Kafka, así nos lo “traduce” en este magnífico microrelato:

Sancho Panza –que por lo demás, nunca se jactó de ello– en el transcurso de los años logró, componiendo una gran cantidad de novelas de caballería y de bandoleros, en horas del atardecer y de la noche, apartar de tal manera de sí a su demonio (al que después dio el nombre de Don Quijote) que entonces éste, incontenible, llevó a cabo las más grandes locuras, las cuales, empero, por falta de un objeto predeterminado, que debía precisamente ser Sancho Panza, no perjudicaron a nadie.

Sancho Panza, un hombre libre, quizá por un sentido de cierta responsabilidad, siguió a ese Don Quijote en sus andanzas, de lo cual obtuvo un grande y útil esparcimiento hasta su fin.⁷

Notas

¹ Miguel de Cervantes: (2004) *Don Quijote de la Mancha*. Real Academia Española, Madrid, p.XV. Toda mención a la obra se relaciona con esta edición.

² Remito al magnífico ensayo del escritor checoslovaco: *El arte de la novela* Tusquets, 1986, en donde, asumiendo la *confesión de un practicante*, realiza un riquísimo análisis de la idea de la novela que ha forjado desde sus lecturas y en las que la novela de Cervantes ocupa el rol inaugural.

³ Ob. cit. cap. L XII, II, p. 1032. El subrayado es nuestro.

⁴ “El hilo que la mano de Ariadna dejó en la mano de Teseo (en la otra estaba la espada) para que éste se ahondara en el laberinto y descubriera el centro, el hombre con cabeza de toro o, como quiere Dante, el toro con cabeza de hombre, y le diera muerte y pudiera, ejecutada la proeza, desteter 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” BORGES, J.L: (1995) “El hilo de la fábula” en *Los conjurados*. Obras Completas, volumen 3, Emecé, Buenos Aires.

⁵ Me remito a Borges y su revelador ensayo: “Kafka y sus precursores”.

⁶ No olvidemos la clave autobiográficamente borgeana en la caligrafía que el narrador recuerda haber visto en los papeles voluntariamente borrados por Menard.

⁷ FRANZ KAFKA: “La verdad de Sancho Panza” en *Relatos completos*, vol. II. Losada, Buenos Aires, p.149.

Tres,

múltiples moradas

(un lugar para los pasajes discursivos)

De la novela al CD-ROM. *El desierto malva* de Nicole Brossard¹

Denis Bachand

Universidad de Ottawa, Canadá

Traducción del francés: Silvia Zenarruza

78 79

La literatura siempre ha mantenido relaciones particulares con los diferentes medios que han aparecido en el fragor de las innovaciones tecnológicas. Desde la invención de la imprenta hasta la aparición de la prensa de grandes tiradas, a la radio y la televisión y pasando por el cine que se inspira ampliamente de él, el campo literario aparece como un reservorio inagotable de personajes, intrigas, leyendas y mitos aptos para estimular el imaginario de los creadores de contenidos de los nuevos medios.

Los juegos electrónicos rebosan igualmente de referencias a ciertos relatos canónicos de la literatura confirmando esta alianza fundada en imperativos económicos y culturales. Las editoriales han comprendido rápidamente la importancia de los nuevos hábitos de lectura suscitados por el advenimiento de la tecnología digital. Es por esto que se han dedicado a los productos multimedia adaptando algunos “valores seguros” y varios títulos han aparecido ya en el mercado: *El principito* de Saint-Exupéry (Gallimard, 1997), *El mundo de Sophia* de Jostein Gaarder (Seuil, 1997), *Robinson Crusoe* de William Defoe (Flammarion, 1997), *Los viajes extraordinarios* de Julio Verne (Hachette, 1998), *Los ciento un poemas* de Paul Eluard (Arte Éditions / Softissimo, 1995), *Shéhérazade* (Arborescente, 1996), *Pilgrim* de Coello y Moëbius (Infogrammes/Artxel Tribe, 1997). Sin embargo, hasta ahora, pocas obras de Québec han sido objeto de tal operación. Que sepamos, la primera novela que haya sido transportada sobre CD-ROM es *Le désert mauve* (*El desierto malva*) de Nicole Brossard (L'Hexagone, 1987) por la artista californiana Adriene Jenik².

Esta obra servirá de anclaje a nuestra reflexión sobre la adaptación de lo escrito al multimedia. Deseamos así extraer las particularidades de esta nueva forma de escritura emergente que se construye en la tensión entre lo que toma prestado de prácticas artísticas emparentadas y su necesidad de autonomización.³

El caso de *Mauve Desert* tiene la particularidad de que invita explícitamente a reflexionar tanto sobre la narración (de las anécdotas) de la novela de origen como sobre la puesta en abismo formalizada en la producción propiamente dicha del CD-ROM. Este encabalgamiento respeta la estructura especular del hipotexto y permite reflexionar al mismo tiempo sobre el plano del significante y el del significado a través de las redes de las que la traductora intenta, como lo sugiere Christine Klein-Lataud, “[...] extraer la poética de la autora a fin de adoptar el mismo procedimiento creativo. Imitar no el texto sino el acto de escritura tal como se lo reconstituye (o se cree reconstituir) a través del texto”⁴. Por lo tanto, un segmento de la narración de origen convoca a su reinterpretación a través de resonancias biográficas en la obra del artista multimedia, confirmando que la adaptación constituye aquí una verdadera crítica de identificación hipermediática.

En un sentido, la estructura de la novela de Nicole Brossard prefigura doblemente su tratamiento hipertextual⁵. Por una parte, el tema de la traducción que es central allí es retomado en forma paratextual en el subtítulo para circunscribir el pacto genérico: "...a CD-ROM translation of *Le désert mauve*". La multimediación del texto primero redobla de alguna manera el proceso de traducción intradiegética propuesto por la novela misma. Esta última está en efecto constituida por tres secciones principales: la novela original firmada Laure Angstelle que da su título epónimo al conjunto de la obra de Nicole Brossard (*Le désert Mauve*), el trabajo de traducción de Maude Laues (*Un libro para traducir*, y *Un libro para traducir* [continuación]), y finalmente la versión traducida del primer texto (*Mauve, l'horizon*). Por otro lado, cada una de estas partes está igualmente constituida por un cierto número de sub-secciones compuestas por bloques textuales intercalados que se prestan a un recorrido de lectura no lineal de tipo hipertextual en el sentido informático del término. Por otra parte, la autora nos informa en el epígrafe, citando a Italo Calvino –al que muchos identifican con Queneau, Carroll, Pérec y Borges como autores "preelectrónicos"⁶– que: "Leer, es ir al encuentro de algo que va a existir pero de lo que nadie sabe todavía lo que será..." La pista constructivista de tipo hipertextual queda así trazada. Y los paseos en auto de Melanie por el desierto se impondrán como un modo de pasaje privilegiado hacia el multimedia. Al receptor no le queda más que ocupar una postura de lectura en focalización interna que le acuerda su inscripción metafórica "en el asiento del conductor" (como lo sugiere una nota del aparato paratextual a guisa de modo de empleo), para ir al encuentro de esa *cosa* (el recorrido del sentido a través del sentido del recorrido) que progresivamente se construye en el juego de las idas y venidas entre los diferentes segmentos del texto multimediático.

La metáfora de navegación funciona como un pacto de lectura que determina la posición del receptor conativamente interpelado por el dispositivo que lo impulsa a activar los botones que permiten migrar de un bloque audio-scripto-visual a otro, de una lexía a otra. ¿Cuál es la naturaleza de este nuevo dispositivo de lectura y expectación –la del cine, del juego video, de la literatura? ¿Qué estrategias dirigen esta interfaz de pantalla que es sensible a la intencionalidad de la búsqueda de sentido por parte de un *inter-actor*? El pasaje de lo escrito a un medio electrónico ¿contribuye al enriquecimiento de la obra? ¿De qué maneras? ¿Cómo esas nuevas modalidades de apropiación de la obra reconfiguran la instancia de la recepción? En suma, ¿de qué manera la adaptación multimediática, en tanto que manifestación de un recorrido de lectura específico, se ha adaptado a los códigos de una nueva tecnología que, a su vez, le ha prestado nuevas dimensiones estéticas, hermenéuticas y críticas?

Presentada en la contratapa como una primera novela "posmoderna" del Québec, *Le désert mauve* funciona sobre la autoreferencialidad señalada por la muestra de los códigos, típicos de las obras que pertenecen al movimiento del *Nouveau Roman* que deseó quebrar las convenciones del realismo ficcional. Nicole Brossard ha construido la novela de la estructuración de su novela tematizando el proceso genésico y genérico de conversión de una obra en otra. La autora juega allí de hecho como traductora de su propia creación produciendo las variantes de su propio texto. Primera novela (doblemente pre/texto) que se presenta como el libro de una ilustre desconocida, Laure Angstelle, descubierta en una librería por Maude Laues quien, constatando su fascinación, no tiene más alternativa que traducir su contenido para apropiárselo y domesticarlo, operando así una crítica de identificación por la vía del pastiche a la manera de Proust para quien leer "...es tratar de imitar en el fondo de sí el gesto creador que el libro nos revela y nos incita a imitar"⁷. Así pasará

varios meses anotando el texto que relata las peripecias fogosas de la joven Mélanie, su vida en medio del desierto entre su madre (Kathy Kerouac) y la amante de esta última (Lorna Myer), su búsqueda de felicidad junto a Angela Parking quien será asesinada bailando en sus brazos.

Las dos figuras de escritoras ficticias actúan como verdaderos *avatares* de la autora Nicole Brossard, e intervienen según voces narrativas diferentes como lo ha demostrado Lucie Hotte⁸. Laure Angstelle ocupa sucesivamente dos posiciones enunciativas. Se disimula detrás del personaje principal de Mélanie quien le presta su visión mediante la cual se produce una focalización interna, y adopta una focalización cero cuando relata los episodios del hombre largo, los que no tienen ningún lazo aparente con el relato principal. Maude Laures, por el contrario, emplea el pronombre personal *yo* en la sección *Un livre à traduire* (*Un libro para traducir*): “desde que releo este libro, estoy anclada en un punto cero...” (p. 147), aunque reproduce las voces narrativas concordantes del texto de Laura Angstelle en su traducción *Mauve, l’horizon. Le désert mauve* tematiza así la desterritorialización, el desplazamiento, la descontextualización y la errancia, tanto en su contenido como en su forma. La novela alcanza todo su sentido y su originalidad en la parte media del tríptico, la que brinda una oportunidad a la instancia autoral (Brossard), primero por medio del punto de vista narrativo omnisciente de Maude Laures (*Un livre à traduire*), luego del suyo propio como narradora todo-poderosa (*Un livre à traduire (suite)*): “Hacia ya más de un año que Maudes Laures preparaba *su manuscrito*” (en cursiva en el texto, p. 169), y al proceder a la diegetización de los procesos de producción del texto de traducción por medio de la puesta en abismo de un entretejido de voces narrativas. Están allí representadas, en suma, simultáneamente, la génesis de la obra traducida y el cuestionamiento crítico que acompaña al trabajo de reescritura.

80 81

¿Cómo se declina cada una de estas dimensiones en la adaptación multi-mediática? ¿Cómo se orquesta el conjunto de los puntos de vista? ¿Qué se ha preservado de los programas narrativos para que la transferencia permanezca fiel al modo? ¿De qué manera Adriene Jenik se inscribe en continuidad *poética* con la instancia autoral del texto literario? ¿Cómo restituye el espíritu y la letra del texto original recurriendo a las posibilidades del medio informático? ¿En qué medida el multimedia interactivo se presta más que el film, opción pensada en un primer momento por la autora, para la restitución de la obra?

Estas cuestiones son constitutivas de la problemática general desarrollada al examinar transformaciones sufridas por la novela en el momento de su conversión al multimedia interactivo. Procederemos al análisis de la hibridación de configuraciones audio-scripto-visuales generadas para restituir el texto de origen constituido de una materia y una forma lingüísticas y parcialmente visuales: las fotos del personaje del hombre largo en una habitación de motel y el grafismo que simula las ediciones de las dos novelas.

Observemos antes que nada que el texto, objeto de la adaptación, está constituido por las dos primeras secciones del tríptico novelesco, mientras que la producción multimedia replica de alguna manera en su misma materialidad la última parte, esto es la traducción propiamente dicha. De manera que se puede considerar que el punto de vista privilegiado por la artista multimedia es el de un sustituto de la traductora intradiegetica, Maude Laures.

La obra se abre en una primera página que muestra gráficamente un sistema de envíos formados por lazos diversos (lineales y arborescentes⁹) a los que se accede ya sea en inglés, ya en francés: la descripción de los personajes; el modo de uso del dispositivo de navegación; los créditos; la sinopsis de la novela de origen tal como

se la puede leer en la contratapa y el comienzo propiamente dicho que permite encarar la exploración. En voz *over* una presentación en inglés del proyecto “una traducción CD-ROM de *Le désert Mauve* de Nicole Brossard” nos introduce a su recorrido con el fondo de una imagen del letrero intermitente de un Motel. El receptor puede ir en la dirección que elija seleccionando uno u otro de los segmentos activados a este fin. Ninguna dirección precisa le es impuesta. Una vez hechas estas primeras incursiones, se sigue la invitación a “comenzar...” inscripta convencionalmente al pie de la pantalla, a la derecha.

Al final de una corta escena video que reúne a Mélanie y a su madre en el momento en que la adolescente toma el automóvil para dar un paseo, se engancha automáticamente un dispositivo nodal de navegación, esto es el interior del automóvil visualmente captado por encima del hombro de Mélanie con la cual el lector comparte la visión. Un *travelling* hacia delante muestra el paisaje de una ruta aislada con una banda sonora hecha con música y letras que retoman textualmente el comienzo del *Désert mauve*: “El desierto es indescriptible... el cielo es indescriptible (en español en el texto de origen)... *the sky is indescribable...* un gran árbol de vida en mi mirada...”, atrapando al lector en una polifonía multilingüe: francesa, inglesa y española. Contrariamente a la novela de origen que propone una variante textual de una misma lengua, la versión multimedia corresponde verdaderamente a una traducción donde se opera un enriquecimiento de la obra por el recurso a la alteridad lingüística.

El desenlace de esta primera secuencia de apertura llama a otro elemento nodal mayor del dispositivo, esto es el mapa de rutas de Mélanie (Melanie's map) sobre el cual están inscriptos los trayectos tomados por la adolescente (ilustración 1). Su gran potencial de esquematización y su fuerte codificación cultural hacen del mapa una metáfora de ubicación muy frecuentemente utilizada en los CD-ROMs. Según David Cohen, que ha analizado doscientas interfaces, ésta “(...) presenta la navegación en un CD como un sucedáneo de la estrategia militar o de la conducción de un automóvil, grandes consumidores de mapas”¹⁰. Se comprende su pertinencia aquí ya que el motivo del paseo está en el centro de este *road movie* literario. Sin embargo, sin una nota de empleo, el usuario busca a tanteos, siguiendo al azar las transformaciones del cursor en la pantalla, pasajes hacia esos lugares inscriptos como participando de la historia: Desolation Canyon, Jacas Flat, Devil's Playground, Badwater, etc. Un total de dieciséis lugares forman esta topografía imaginada a partir de la extracción de segmentos textuales repartidos en el conjunto de los ocho capítulos que componen el relato de Laure Ansgtelle. La mitad de esos *topos* representa lugares reales mientras que los otros ocho son fruto de la imaginación creadora de la adaptadora. Esta simetría respeta el carácter dialógico del hipotexto al tiempo que inscribe elementos biográficos de apropiación; la taxonomía en efecto se ha inspirado del contexto geográfico de la cultura de llegada, el sudoeste de los Estados Unidos¹¹. El llamado de estas secciones se hace por intermedio de enlaces visuales (textos, imágenes, pictogramas) y sonoros que dan acceso a informaciones sin que ninguna dirección precisa sea indicada. El interactor puede en cierto modo recorrer cada una de las lexias sin tener que respetar necesariamente un orden determinado. En un sentido, cada sesión está emparentada con un montaje que estructura de manera diferente la prosecución de la lectura. Pero ésta es menos compleja que en ciertos juegos video (*Myst*, *Riven* por ejemplo¹²) donde el éxito de pruebas transitorias es un imperativo para la realización de la conjunción final que impone el programa narrativo de base. Lo cierto es que el trabajo cognitivo invertido en la resolución de una serie de programas narrativos de uso se efectúa sobre un modelo lúdico fuertemente codificado por el género.

En *El desierto malva*, el relato de Mélanie está sistemáticamente entrecortado por el relato paralelo del hombre largo. La figura insólita del asesino de Angela Parkins, especie de “demiurgo de la destrucción” convertido en el hombre oblongo en la traducción de Maude Laures, se alberga en los intersticios de la narración principal para demarcar sus ocho capítulos. Comparado a un “*alambre invisible que separa la realidad de la ficción*”, está también representado en forma de fotos insertadas en un dossier de búsqueda incorporado a la sección media *Un livre à traduire*. La estrategia de adaptación ha consistido en interpretar esta alternancia aprovechando las posibilidades técnicas del medio digital que permite irrupciones espontáneas y aleatorias de imágenes fotográficas. Las rupturas lineales y simétricas han dado lugar a súbitas interrupciones las que, haciendo dudar del buen funcionamiento del CD-ROM, amplifican el efecto de quiebre que provoca un retorno al principio de realidad. Estas fracturas narrativas agregan así un efecto inusitado imposible de realizar en un soporte papel o aun por un montaje paralelo en el cine. Estamos en presencia de un rasgo específico de la multimedialidad electrónica explotado como prolongación crítica de la obra adaptada: la secuencialidad simétrica interpretada como fractura e interposición que refrena el régimen ficcional.

La exploración prosigue desde el retorno al interior del auto donde el interactivo está ubicado visualmente en posición de conductor. Primero en el lugar de Mélanie, logrando hasta mover su brazo para alcanzar ya sea la radio o la guantera, luego en posición por encima del hombro desde donde se puede percibir el rostro de la adolescente por circunvolución en el reflejo del retrovisor que juega un papel restitutiva <restitutivo> del recuerdo al mostrar segmentos videográficos (ilustración 2.) Esta memoria especular funciona en doble sentido ya que las secuencias animadas han sido compuestas a partir de una serie de planos filmados en ocasión de una primera versión cinematográfica abandonada porque se la juzgó inadecuada al tema¹³. El multimedia *refleja* de alguna manera lo cinematográfico redimensionándolo y situándolo en su anterioridad genealógica. La elección del medio de adaptación induce una estética particular, en este caso, la de la restitución de una lectura experimental irreductible a las convenciones del espectáculo. Esto no impide, sin embargo, que se proceda simultáneamente a una crítica de la interactividad como simulacro de autoría (*auteurité*).

Cada una de las secuencias del paseo está estructurada sobre el mismo modelo. La puntuación interactiva se presenta en él siempre mediante el recurso a la selección de una de las tres zonas activadas en la imagen que da acceso a las informaciones provenientes de otros tantos campos virtuales. La co-presencia de varios cuadros situados en el plano así como su utilización frecuente constituye según Cohen uno de los rasgos sintácticos fundamentales del multimedia¹⁴. En efecto, aunque la pantalla parcelada haya sido experimentada por un cierto cine, está muy lejos de haberse transformado en la norma mientras que más bien tendería a serlo en la estética del multimedia. Esta segmentación de la pantalla produce una plástica que contribuye al mestizaje de los signos típicos que participan de una nueva concatenación sintagmática donde las palabras, los objetos y las imágenes se convierten en objetos-signos de pasaje por vía indicial hacia hipertextos que les son contiguos.

Además, la ascendencia genética ejercida por el hipotexto está reactivada por la cita visual de las páginas anotadas de la novela las que se inscriben en el plano de fondo de las secuencias de los paseos. Los itinerarios de lectura están así configurados y reportados *sobre* el simulacro del libro contextualizado con anterioridad por la operación substitutiva de la espacialidad por la temporalidad. La utili-

zación de la metáfora libresca es frecuente en los juegos video que recurren a ella como mito fundador de universo y de pasaje hacia lugares imaginarios (es en particular el caso de *Myst*). Recordar esto aquí es doblemente pertinente ya que el libro está en la base del trabajo de la traductora intradiegetica y que su utilización se inscribe en la edificación de la codificación de un nuevo lenguaje. La preferencia del multimedia sobre el cine como media (medio) de adaptación se explica de alguna manera por las posibilidades acrecentadas de prolongación de la exploración del lenguaje que brinda el medio. La estratificación de los múltiples recorridos de lectura potenciales encuentra aquí un lugar de experimentación más propicio para la profundización de la relación entre los dos polos de la comunicación artística.

La estrategia del tablero de mandos, frecuentemente empleada como metáfora de ubicación en el multimedia, reviste aquí un sentido literal y su exploración depende del grado (bastante extenso) de familiaridad con la ergonomía del hábitaculo. El interactor accionará los botones simulados del auto-radio para tener acceso a los segmentos virtuales ya sea en francés, en inglés o en español, lo que representa otro enriquecimiento de la adaptación. O elegirá abrir la guantera en la que se encuentra una serie de documentos que dan acceso también a otras ventanas del dispositivo: el mapa de rutas que nos permite encarar distintos paseos con Mélanie; el libro de la fabricación del CD-ROM que nos introduce al trabajo de la adaptadora propiamente dicho; un mapa de Montreal que permite enlaces con la autora Nicole Brossard quien puede intervenir por medio de segmentos de una entrevista (ilustración 3); la biblioteca que da acceso a ciertos títulos de obras que han servido para documentar la traducción; el personaje de la traductora intradiegetica Maude Laures sentada frente a su mesa de trabajo; la descripción del revólver fatal responsable del desenlace final; el diario íntimo donde la joven que interpreta el papel de Mélanie ha consignado sus estados de ánimo.

La página titulada *Un livre à traduire-A book to translate* es otro ejemplo clásico de pantalla parcelada que reúne ocho vínculos hipermedias que conducen a otros tantos componentes del trabajo de Maude Laures (ilustración 4): los libros de la biblioteca; labios que articulan en francés o en inglés según la lengua elegida; un libro de documentación; una entrevista con el personaje de la traductora que explica su trabajo; un diccionario que da acceso a las traducciones inglesas de los segmentos narrados en francés y otros manuscritos. Todo presentado en forma de barras horizontales paralelas que delimitan una pantalla principal sobre la cual se desarrollarán las actividades seleccionadas. Los vínculos se hacen siempre por medio de la activación de objetos-signos distribuidos en el plano, seguidos a veces por indicios sonoros como el timbre de un teléfono que nos permite escuchar a Maude Laures confiar a su amiga Hélène sus sinsabores de docente y su deseo de traducción.

La autorreferencialidad del procedimiento de apropiación está fuertemente afirmada en la página titulada *The Maker* invocada por un ícono de un documento en la guantera. Esta pantalla presenta una cantidad de botones con la efigie de los pictogramas de ruta dispuestos en juegos de pistas sobre la cara de la autora en posición frontal (ilustración 5). Las señales introducen a diversas dimensiones de lo *pro-multimediatico*: notas tomadas por Adriene Jenik durante el trabajo relatando sus propios sentimientos; segmentos videográficos que relatan la filmación de ciertas escenas; un álbum de fotografías de la muchacha joven (Lora Moran¹⁵) que personifica a Mélanie; un resumen de la correspondencia con Nicole Brossard donde se reproduce de alguna forma el diálogo imaginado por Maude Laures con Laures Angstelle en la escena IV de la novela (pp. 140-143); guiños humorísticos; una serie de veinte preguntas que han preocupado a la artista a lo largo de la ejecución de su trabajo: "Why is this book so important to me? (¿Por qué este libro es tan

importante para mí?) How should it end? (¿Cómo debería terminar?) Am I bound to Brossard's ding? (¿Estoy atada al sonido de la campana de Brossard?) What is happening to me? (¿Qué me está pasando?)"; y finalmente el cuadro esquemático de la estructura general de navegación de la obra que constituye el plan de encaje de las diferentes páginas y de los vínculos hipertextuales que les dan acceso (ilustración 6). Este diagrama representa en suma la reconstrucción del hilo de Ariadna reticular expuesto en su desnudez funcional.

Como la traducción, la adaptación opera en la confluencia de registros de lo mismo y de lo otro en una serie de actos identificatorios y distanciadores destinados a conducir la significación de una forma de expresión a otra. Las dos están sometidas al tamizado de los filtros culturales que moldean la recepción del sujeto performador de la transposición. Esto es particularmente visible en *Mauve Desert* donde la búsqueda de equivalencias está fuertemente impregnada de resonancias biográficas suscitadas por la factura mimética de la novela de Nicole Brossard. El deseo de traducción provocado en Maude Laures por el descubrimiento del manuscrito de Laure Angstelle prolonga su hechizo en su transposición multimediática. El reto consistente en reverberar el espíritu de la obra primera ha sido logrado por una serie de estrategias autoreferenciales de apropiación que exceden al hipotexto y constituye de hecho una crítica de identificación del mismo. La adaptación calca así el proceso de la traductora intradiegetica y haciendo esto participa, según la expresión de Christine Klein-Lataud, de una "traducción de ruptura" conforme a "la estética de ruptura" del hipotexto¹⁶.

Aún cuando forme parte de la misma familia audiovisual, el multimedia se distingue del cine al instituir el enunciador empírico como interactivo en el dispositivo. En este sentido dirige acciones físicas de consulta y de *hojeado* que lo acerca a la frecuentación del libro. Según esté en fase de desciframiento de textos o de visión de secuencias videográficas, el interactivo asume simultáneamente los roles de lector y de espectador, y subsume cada uno de estos *status* cuando se enuncia empíricamente en el proceso narrativo. En un momento dado, esta actividad conduce a abandonar el CD-ROM por la lectura del libro, en una serie de idas y vueltas que multiplican los placeres del texto construyendo un tercer término en una relación circular. Los dos medios se nutren uno al otro, se enriquecen y contribuyen a una mejor comprensión de la obra que *circula* en alguna parte entre y por encima de sus versiones. El próximo paso consistiría en acoplar el CD-ROM a una red hipermedia para realizar lo que Pamini llama "un instrumento para leer" distinto de los "productos para leer" (o *Expanded Books*) que dominan la edición electrónica¹⁷. El interactivo se beneficiaría entonces de recursos documentales, biográficos, bibliográficos, críticos y de otro tipo solicitados como ayudantes del texto, como es el caso, en estado embrionario, de los segmentos de la entrevista realizada por Nicole Brossard donde expone sus procedimientos de autora. La lectura se extendería así a las dimensiones de una biblioteca virtual según diversas modalidades propias de la cultura de la interactividad, favoreciendo a un mismo tiempo a la investigación, la creación y la re-creación.

Notas

¹ Colaboración enviada por su autor. Artículo inicialmente publicado en *Cinéma et littérature au Québec: rencontres médiatiques*, sous la direction de Michel Larouche, Montréal, XYZ, 2002, pp. 41-52.

² ADRIENE JENIK (1996). *Mauve Desert, a Cd-Rom translation* (Based upon the novel *Le désert mauve* by Nicole Brossard). Los Angeles: Shifting Horizons Productions).

Ver [<http://home.earthlink.net/~depop/indexmd.html>]

³ Ver el artículo que hemos consagrado a este tema: “Hybridation et métissage sémiotique. L’adaptation multimédiatique ” en *Applied Semiotics / Sémiotique appliquée* (AS/SA), No 9, p. 511-520.

[<http://www.chass.utoronto.ca/french/as-sa/>]

⁴ CHRISTINE KLEIN-LATAUD. “Traduction et plaisir du texte”. *Protée*, vol 25, No 3, hiver 1997-1998, pp. 31-38, p. 34.

⁵ Dos concepciones pertinentes del hipertexto convergen aquí: primero la que lo encara desde un punto de vista informático en tanto que: “[...] *nonsequential writing*—text that branches and allows choices to the reader, best read at an interactive screen. As popularly conceived, this is a series of text chunks connected by links which offer the reader different pathways”. THEODOR H. NELSON, *Literary Machines* (SWARTHMORE, PA.: self published, 1981), 0/2, dans GEORGE LANDOW, *Hypertext. The convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*. The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1992, p. 4; Segundo, la que lo define desde un punto de vista poético en tanto que “(...) texto derivado de un texto anterior por transformación simple (diremos de aquí en más sólo *transformación*) o por transformación indirecta: diremos *imitación*.” GÉRARD GENETTE, *Palimpsestes. La littérature en segundo grado*, Seuil, París, 1982, p. 14.

⁶ Ver por ejemplo: Alessandro Pamini “*Alice au pays des hypertextes. Modèle pour un hypertexte de recherche*” en *Banque de données et hypertextes pour l’étude du roman*, sous la direction de Nathalie Ferrand. Presses Universitaires de France, 1997. pp. 155-181, p. 167.

⁷ El procedimiento no deja de recordar las concepciones de Proust o de Baudelaire en cuanto a la crítica literaria que debe en un primer tiempo identificarse, hasta confundirse literalmente con el objeto contemplado para apreciarlo mejor en todas sus dimensiones y así estar en mejores condiciones para transmitir su quintaesencia por las vías de una crítica identificatoria. Es de alguna manera lo que reproduce aquí el trabajo creador de Adriene Jenik quien confiesa, en los interrogantes que incorpora a su traducción (cf. la página titulada *The Maker*), que se pregunta sobre la fascinación que ejerce sobre ella el libro de Brossard, parecida a la fascinación intradieгética ejercida por la novela de Laures Angstelle sobre Maude Laures. Ver GEORGES POULET, *La consciente critique*, Librairie José Corti, 1971.

⁸ LUCIE HOTTE “La partie et le tout : fragmentation et union dans *Le désert Mauve* de Nicole Brossard”. *Littératures*, N° 11, 1993, pp. 53-66.

⁹ Tomamos estos conceptos de George Zénatti para quien la interactividad puede inscribirse según cuatro tipos: interfaz lineal (cada pantalla está unida de manera única a lo que le precede), en arborescencia (una pantalla principal da acceso a pantallas secundarias, luego a ramificaciones), no-lineal (a partir de cada pantalla el utilizador puede alcanzar todas las otras); compuesta (algunas continuaciones de pantallas son lineales y otras

no-lineales) en *CD-Rom et Vidéo-CD*, Hermès, París, 1995, pp. 65-66.

¹⁰ DAVID COHEN, "Interfactives ou l'écran agi. I-Les métaphores à l'écran" en *Écrit. Images. Oral et Nouvelles technologies*. Actes du séminaire 1994-1995, sous la responsabilité de Marie-Claude Vettraino-Soulard, Université Paris7-Denis Diderot, pp. 77-105, p. 85.

¹¹ Como nos lo ha confirmado la autora.

¹² Estos dos juegos que rápidamente se han elevado al rango de clásicos del género son la obra de Rick Barba y Rusel DeMaria. Han sido publicados en Boderbund Software, Cleveland, Royaume-Uni, respectivamente en 1995 y 1997. [<http://www.riven.com/>]

¹³ Igualmente confirmado por la autora.

¹⁴ DAVID COHEN, "Interfaces interactives: les partitions de l'écran" en *Écrit, image, oral et nouvelles technologies*. Actas del seminario 1995-1996, bajo la responsabilidad de Marie-Claude Vettraino-Soulard, Université Paris7-Denis Diderot, pp. 169-189.

¹⁵ Es de notar la afinidad de asonancia con Laura Angstelle y Maude Laures.

¹⁶ CHRISTINE KLEIN-LATAUD, ob.cit., p. 33.

¹⁷ ALLESSANDRO PAMINI, ob.cit., p. 165 (en cursivas en el texto).

Imago Templi: Identidad e imagen en el esoterismo: El Templo de San Galgano

Pietro Paolo Cannistraci

Università per Stranieri di Siena, Italia

Traducción del italiano: Roxana Mauri Nicastro

La tradición constructiva de las religiones monoteístas se desarrolla sobre dos temáticas tipológicas principales; ambas tienen su origen en la rica experimentación realizada en la antigua Roma. En la Antigüedad Clásica, fue en efecto la cultura latina la que conquistó la dimensión espacial “interna”, el gran espacio libre y cubierto, en la arquitectura monumental. Los romanos desarrollaron, contrariamente a sus predecesores griegos, dos esquemas tipológicos fundamentales: la planta longitudinal (la de las basílicas, por ejemplo) y la planta central (como el Panteón). Desde la Antigüedad Tardía en adelante, el primer esquema se afirma como modelo identificador del Occidente cristiano (evocando las raíces helénicas); el segundo, del área de Medio Oriente, en particular islámica, conserva el influjo latino pero lo elabora según una fecunda visión mística del cálculo y de la geometría. Ambos sufren evoluciones estilísticas, en uno más orientadas hacia la proporción de las fuerzas y de las masas, en el otro inclinándose más al estudio de las valencias figurativas; cada una de las culturas no elimina el otro esquema, sino que lo subordina a expresiones alternativas, a veces combinándolas, como en el caso que vamos a tratar. Es fundamental para nuestros fines la investigación de las motivaciones ideológicas que favorecieron el desarrollo de estas diferentes tradiciones.

88 89

En Occidente, la nueva religión cristiana no mantiene al principio una relación con el poder político; de hecho, es la figura del sacerdote, o del obispo, la que media con lo divino. Sólo más adelante se producirá el encuentro entre el emperador y la religión, aunque siempre bajo la forma mediada de un emperador que “recibe” de manos del Pontífice el título de jefe del Sacro Imperio Romano.

En el Imperio de Oriente tenemos, en cambio, un Emperador que establece allí la capital, transfiriendo el centro del poder a Constantinopla, la antigua Bizancio: cuando Constantino y sus sucesores (salvo algunas excepciones) oficializan este traslado, ya han comprendido qué tipo de ventaja puede acarrearles una gestión política que administre también el “consenso” espiritual. La experiencia de Constantino, como se sabe, fue la que hoy definiríamos como la maduración de un hábil estadista, manifestada en la conquista de Roma a través de la aprobación de las instancias que legalizaban esa religión perseguida por sus predecesores, para asegurarse así el apoyo de sus tropas, ya prevalente, aunque todavía secretamente cristianas. Mientras deja al poder religioso libre de organizarse en una Roma que ya ha perdido el

poder político, Constantino determina en la nueva capital el desarrollo de una liturgia (ortodoxa cristiana) que le garantice continuidad y autonomía: ese rito cristiano de Oriente, donde la autoridad imperial y la autoridad religiosa se reúnen en el centro de la iglesia para darse el “beso de la paz” y beber de un mismo cáliz.¹

¿Qué forma puede ser mejor, como espacio para este rito, que aquella planta central capaz de garantizar una visibilidad plena y coral respecto de los fieles/súbditos?

Porque, si sobre la planta central tenemos la cúpula, el centro está bajo el vértice de la cúpula, bajo el punto más alto. Y si el intradós², según la teoría de las esferas celestes, representa la esfera de Dios, el Emperador y el poder religioso se encuentran con la bendición divina que desciende directamente del cielo.

He aquí por qué en el Imperio Romano de Oriente enseguida se impone esta tipología con planta central que asume los desarrollos que caracterizan a la Europa oriental y (en forma diferente) a gran parte del mundo islámico.

De la experiencia romana descienden estas dos grandes tipologías:

- la longitudinal, para un rito asambleario que necesita de un mediador con lo divino (y para esto, la planta favorece la creación de un eje perspectivo).

- la central, para un rito asambleario donde la divinidad también es partícipe de los problemas sociales de la vida cotidiana.

Éstas que hemos presentado son las formas oficiales, las formas adoptadas por las religiones dominantes, en los lugares donde prevalecieron (por “dominantes” se entiende aquéllas adoptadas por el sistema social, político y por la mayoría de la población).

Hay lugares, en cambio, que no se encuentran representados por esta forma externa, estandarizada, porque muchas personas, que no pertenecen a esas mayorías y que consideran que el primer templo es el cuerpo (o sea, que el hombre debe honrarse a sí mismo en cuanto cuerpo/templo de un espíritu), no identifican el verdadero templo del alma con una mera planta central o longitudinal. Muchos no se han visto representados por realizaciones que reproducen el vínculo con la autoridad.

Aquí hay un pequeño detalle que nos conduce hacia el ejemplo cardinal de esta relación: esa compleja realidad de Siena vulgarmente conocida en su conjunto con el nombre de “San Galgano”. Antes de que se estabilizara el rito cristiano en su integridad, al lado de las grandes construcciones longitudinales se edificaban cuerpos complementarios, para celebraciones menores específicas, a menudo de planta octogonal o circular (como, por ejemplo, Santa Constanza en Roma o, aunque más tardío, el Baptisterio de Pisa). No es que ésta fuera la única tipología complementaria: al principio no se celebraba allí solamente el bautismo, sino también otros ritos estacionales. En Alemania todavía encontramos vestigios de las denominadas *Basílicas Geminadas*: en el s. IV se construía con frecuencia un doble cuerpo longitudinal para llevar a cabo funciones particulares (en especial, procesionales). De estos dos cuerpos, uno se llamaba Basílica “Invernal”, diferenciándose así del otro³: todo esto porque el rito era diferente al que vivimos hoy, más simplificado y adaptado a estos tiempos. ¿Pero los tiempos históricos son los mismos tiempos que los del espíritu?

El cristianismo occidental conserva, entonces, la planta central, pero con una función subordinada para aspectos del rito distintos de los habituales. Lo repito para resaltar que son raras las iglesias redondas. Encontramos, en cambio, edificios bautismales con implantación circular u octogonal y no longitudinal.

El octógono, como resultante de dos cuadrados, es importante porque representa, según la geometría mística⁴, el mundo físico y la unión completa con lo espiritual: cuatro estaciones, cuatro puntos cardinales (las primeras, medida del cielo y de su tiempo; los segundos, medida del mundo; superpuestos y rotados

sobre el mismo plano, se funden, por ejemplo, en la Rosa de los Vientos, el gráfico primordial de la orientación).

El octógono (y su base numérica, el número 8) son un paso intermedio de un proceso lógico/geométrico con valencia simbólica. Si es cierto, en efecto, que existen un tiempo y un espacio espirituales, al cuadrado construido sobre los cuatro puntos cardinales lo podemos proyectar hacia arriba, hacia el cielo, y determinar uno correlativo en el mundo espiritual. Conectando los vértices de las dos figuras geométricas planas, obtenemos el “cubo de las relaciones de los mundos”. En el caso de la *Kaaba*, los esotéricos musulmanes invierten el proceso de proyección, precisando que el mundo espiritual está organizado sobre los cuatro ángulos, las cuatro esencias, y que a partir de él se proyecta (desciende) el mundo material con sus homologías tetragonales (los cuatro ángulos del universo, los cuatro elementos fundamentales, las cuatro estaciones, los cuatro puntos cardinales, etc.)

Hemos definido, además, la valencia numerológica del octógono como una fase intermedia: del “cubo de las relaciones entre los mundos” se desprende también un número muy frecuente en las formas arquitectónicas (si bien su dominio son las tradiciones mitológicas) que es el 12. La figura sólida del cubo tiene, en efecto, doce aristas, tantas como los lados con los cuales las cuatro esencias espirituales (lados y/o ángulos) se conectan entre sí y con sus correlatos en el mundo material, a su vez conectados con las mismas características. Doce aristas, entonces, como las doce tribus de Israel, los Apóstoles de Cristo, los Imanes Custodios del Libro Santo⁵, pero también como los trabajos de Hércules y, derivados de éstos, los doce signos del Zodíaco, usados para medir el tiempo y para planificar las labores estacionales.

Si además tomamos en consideración que los signos zodiacales pertenecen, incluso en el lenguaje común, a la “esfera celeste” (donde, en tanto constelaciones, han sido homologadas a la esfera de lo real), podemos introducir otro número importante en la Antigüedad y en su arquitectura: el número 7 que corresponde al número ideal de pisos del *zigurat* mesopotámico y al número real de pisos de la primera pirámide egipcia, la que erigió Imhotep para el Faraón Zoser en Sakkara. También el siete tiene su fundamento en la relación entre el hombre y el cielo; siete eran, en efecto, los cuerpos conocidos del sistema solar: el sol, la luna y cinco planetas (cada uno definiendo una esfera). Viene al caso recordar que estamos hablando de referencias no sólo astronómicas, sino también espirituales: las “esferas” representan los grados en los cuales debe expandirse el espíritu del hombre en su regreso a Dios, en su elevación. Representan cualidades y atributos nobles del alma, señalando también el camino evolutivo y destacando las prioridades: en tal sentido, devienen “esferas angélicas”, porque a cada planeta le corresponde un ángel.

Todos estos elementos que estamos disponiendo como teselas de un mosaico, parecen pertenecer a tiempos y lugares lejanos: a los albores de la civilización occidental, a las religiones y a los cultos precedentes al nacimiento del monoteísmo, a una visión mística que el hombre proyecta entre él y la realidad física de su mundo. Como hemos podido advertir, en cambio, esta relación con la esfera mística se ha conservado notablemente en la tradición arquitectónica, incluso en obras más próximas a nosotros, incluso en lugares que parecen consolidados en su credo esotérico desde hace siglos.

Si, por ejemplo, observamos los elementos arquitectónicos que constituyen el solar de San Galgano, podemos relevar algunas anomalías respecto de las implantaciones canónicas. Verificamos, en efecto, la presencia principal de la abadía dominicana de planta longitudinal, si bien desplazada a las adyacencias, y no integrada en el mismo complejo, por otro edificio: el templo circular (planta central)

ubicado sobre la cima de la colina de Montesiépi. Otro detalle, que pronto se hace evidente y que denota la escasa homogeneidad de la definición espacial, es la diferencia entre técnica edilicia y estilo arquitectónico: el pequeño templo es claramente anterior a la basílica. Más allá de las vistosas remodelaciones sufridas en el transcurso del tiempo, este último está dotado además de un conjunto de elementos arquitectónicos que, por el posicionamiento irregular y asimétrico (aparentemente casual, como es tradicional en estos casos), resultan emplazados con precisas referencias astronómicas; el propio remate interno de la cúpula, con anillos bicromos alternados y concéntricos, vuelve a proponernos el tema de las esferas celestes, bajo cuyo vértice se conserva la reliquia que le da fama al predio: el único ejemplar de cuya existencia se tenga conocimiento de una “Espada en la Piedra”.

Quiéquiera y no importa cómo haya llegado a tener conocimiento de este fenómeno, incluso en épocas no sospechosas (es decir, cuando no existían la *New Age* y los *revivals* céltico/arturianos), no ha podido evitar plantearse el interrogante más clásico: atestiguada por diversas fuentes la veracidad histórica⁶ de la presencia de esta reliquia, ¿cómo se explica la presencia de una Espada en la Piedra en Siena?

La respuesta más común y expeditiva (que no elimina los aspectos más inquietantes de la cuestión) es aquella que la ve como un acto de emulación del ciclo provenzal basado en Excalibur, en su mítico Rey Arturo y en su legendaria corte. De parte de algún exaltado, que quiso ver en Siena, quizá, su Camelot (aun cuando esto ya debería hacernos pensar en un proyecto ideal de modelo social).

Poca importancia se da en esta interpretación al hecho de que ese fenómeno haya sido inmediatamente cubierto por un edificio de planta central cuya forma, como vimos, asume valencias místicas específicas, en particular en el ámbito geocultural de Oriente Medio y que toda la construcción concretice un modelo iconográfico esotérico presente (transversalmente, diríamos hoy) desde la Europa cristiana hasta los confines del mundo islámico.

Sin embargo, al reexaminar los poemas épicos del ciclo de Arturo, la hipótesis del evento episódico comienza a mostrarse débil. Lo que caracteriza al mito de los Caballeros de la Tabla Redonda no es sólo la “búsqueda del Grial”, sino también una serie de correspondencias cosmológicas, la primera de las cuales es que los Caballeros son 144, lo que significa doce por doce. Reaparece este número esotérico que liga los planos de la historia del espíritu a los planos de la historia del mundo físico. Reaparece también el hecho de que en los textos arturianos, como por ejemplo en el libro V (capítulo IX y siguientes) de *Las Muertes de Arturo* de Thomas Malory, de 1450⁷, se relata la expedición de Arturo a Italia. En particular, el texto se detiene en la llegada a Toscana, donde hay una ciudad que se niega a rendirse y a prestar obediencia, obligando a Arturo a pedir la ayuda de Sir Florence (nótese la analogía con el nombre de la antigua rival de la indómita Siena, lo que confirma exactamente el cuadro caracterológico de la ciudad de Siena).

Arturo, entonces, llega a Toscana, pero el evento más sorprendente del capítulo es que en los campos al sur de Florencia se desarrolla un combate entre Sir Gawain (Galvano, Galván) y un feroz “Sarraceno” (literal, en el texto original): este último, derrotado, resulta convertido y admitido en la Tabla Redonda.

Para aclarar la coincidencia, podemos recurrir a otra fuente autorizada, Mario Bussagli⁸, que incluye, entre las muchas leyendas de la Siena de la Alta Edad Media, aquella según la cual en Castelvecchio, el núcleo más antiguo de Siena, vivía un rico noble egipcio cuya hija se llamaba Sena: ambas citas nos remiten, entonces, al camino que conectaba Castelvecchio con la Via Francigena (la que hoy es Via di Città), allí donde hay un palacio que se llama Chigi-Saracini, cuya edificación por parte de la familia que lleva ese nombre, se remonta más o menos al tiempo en que se inserta

la Espada en la Piedra en San Galgano, y que es alrededor de mediados del s. XII.⁹

Otra tesela muy extraña, pero que empalma bien con este mosaico de elementos, es la leyenda de Galgano, como introductor de la Espada en la roca, quien tuvo la visión de uno de los Arcángeles más caros a la tradición templaria, esto es, del Arcángel San Miguel, el cual le aconsejó usar la espada como símbolo de evangelización y no como instrumento de muerte.¹⁰

Si observamos bien este punto, notaremos que el Arcángel San Miguel está ligado a otros lugares de culto y de misticismo, en su mayoría referidos a santuarios construidos sobre lugares altos (a menudo acrópolis paganas, luego cristianizadas) análogos a Montesiépi, de los cuales el más famoso es Mont Saint-Michel, en Francia, construido asimismo sobre la punta de una colina, y lugar muy caro a los esotéricos. Menos conocido, pero igualmente importante, es otro santuario de este género, realizado sobre el eje ideal de la ruta de las Cruzadas que liga Mont Saint-Michel con Jerusalén, situado en un lugar que comparte una singular asonancia fonética (lo que, según los expertos, no es para nada casual): es el área de la Abulia (Puglia) denominada “el Gargano”, en posición intermedia a lo largo del eje ideal, encontramos un pueblo de colina llamado Monte Sant’Angelo debido a la presencia, justamente, del santuario dedicado al Arcángel San Miguel.¹¹

Son coincidencias sugestivas, santuarios y pueblos construidos en lugares que presentan analogías orográficas y morfológicas, pero de los cuales no se conoce oficialmente el porqué. Las telas se completan, además, con una coincidencia de fechas históricas. Los testimonios en el Vaticano datan la fijación de la espada en San Galgano alrededor de 1150, más o menos el período del misticismo cristiano. Período en el cual se forma la Orden del Temple en Jerusalén en las cercanías de la Mezquita de Omar, edificio octogonal, es decir con planta central, coronado por una cúpula revestida de oro que se sitúa sobre la cima de un cerro, en este caso uno muy particular. Es el lugar “alto” sobre el cual Abraham estuvo a punto de inmolar su propio hijo a Dios, más tarde el sitio del primer Templo de Salomón, después el lugar en el cual el Profeta Mahoma ascendió al cielo y tuvo la “visión” (señal metafórica de la elevación del espíritu) de donde surge la motivación del Islam para erigir allí la Mezquita de Omar que todavía vemos hoy.

Todo se concentra sobre esta colina, pero es preciso recordar entre otras cosas que ésta también presenta cavidades subterráneas, es decir, “tiene la cima hueca” (como Saint-Michel). En efecto, en esos túneles los Templarios buscaban el Arca de la Alianza. Templarios que parecen querer simbolizar, así, el intento de recuperar “algo” que había viajado del judaísmo al catolicismo hasta el mundo islámico, y que sólo puede definirse como la “búsqueda del templo ideal”.

En efecto, al nombrarse “Caballeros del Templo” se ligan virtualmente con la comunidad Esenia de Qumrán, incluso algunos elementos declaradamente simbólicos acerca de los orígenes de la Orden hacen pensar en una suerte de investidura, de iniciación en la tradición esenia. Tómese como ejemplo, el número de la primera comunidad templaria de Jerusalén, representada por el nueve: el jefe (la cúpula) y ocho cofrades (los lados del templo). Iniciados de congregaciones que conservaban escrupulosa y secretamente los principios ideológicos y las verdades históricas de los esenios, los Templarios adquirieron un tipo de conocimiento simbólico que es prácticamente imposible de ser documentado en su atendibilidad porque, además de pertenecer a una tradición de transmisión oral, es una cultura que no tiene correspondencia con este tiempo histórico.¹²

Templarios que reencontramos después muy bien instalados en el área senesa ya que poseyeron la *Magione* en Poggibonsi y hay otras “casas” en las rutas hacia Roma y hacia el mar.

Y, en consecuencia, podemos preguntarnos finalmente: ¿qué particular relación se instauró entre Siena y Chiusdino?

¿Quizá fue un lugar de gran espiritualidad o una congregación de esotéricos? Alguno que volvía a partir del éxodo de los Cátaros o Albigenses, salvado del genocidio provocado a aquellos herejes de Provenza.

Comunidades que tenían bases filosóficas maniqueas, desarrolladas en esa Provenza que otras tradiciones consideran como lugar de desembarco de José de Arimatea, portador del conocimiento del Cáliz Sagrado¹³, o como lugar del consecuente desarrollo de una dinastía de reyes taumaturgos, la Merovingia. Comunidades que más tarde, sea por las persecuciones, sea por las dificultades impuestas por la intolerancia ajena, intentaron también desarrollarse en otra parte (por ejemplo, en lugares con características naturales similares)¹⁴. ¿Y esto, con qué se nos es documentado? No con textos escritos, porque las comunidades que confían en la transmisión oral de su propio conocimiento, no pueden fiarse de un *medium* tan vulnerable. La documentación sólo podemos obtenerla por medio de otro instrumento de comunicación que difícilmente puede ser silenciado del todo: la forma arquitectónica (por extraña que ésta pueda ser), aun más si está erigida en un lugar que ya es simbólico y que, en consecuencia, deviene símbolo por excelencia.

Quizá, ahora, cada uno podrá leer mejor a Siena, según su propia sensibilidad, pero yo querría usarla como caso emblemático de una realidad universal. Porque todo lo presentado, no sólo lo tenemos en Siena, sino que lo encontramos en otros lugares del mundo: el templo circular en la cima de la colina y en antítesis al longitudinal. Así podemos ver que cuando la religión oficial llega para institucionalizar el símbolo, trae su propia forma arquitectónica, así como ha ocurrido en San Galgano, con aquella abadía todavía hoy presente, en la falda de la colina, con sus estilemas góticos y la planta longitudinal.

Estos templos circulares, estas formas con planta central verdaderamente existen, como existieron las intencionalidades que las pensaron como “realizaciones simbólicas”.

Quisiera concluir con un asunto que me ha impactado fuertemente: cuando Henry Corbin presentó en 1983 sus últimos ensayos en la compilación *La imagen del Templo*, incluyó párrafos extraídos de textos árabes del s. XIII, donde se narra acerca de fantásticos palacios construidos por emperadores chinos. Corbin afirma que en los cuentos fantásticos o en los informes de los geógrafos narradores, el topónimo China era usado para indicar los confines del mundo conocido. Probablemente, estos templos, organizados sobre un módulo funcional con base numérica (siete puertas, siete habitaciones, etc.), son templos imaginarios, templos del espíritu, porque también son descritos como auténticas cajas fuertes ornadas de diamantes y otras piedras preciosas, engarzadas en los techos para representar la bóveda celeste. En la práctica, construcciones en tal manera dispendiosas que parecen más propias del mito que de la realidad.¹⁵

Constituyó, entonces, una sorpresa incluso para mí (y una amargura por el hecho de que Corbin no había tenido tiempo para llegar a conocerlo) el descubrimiento de la estructura funeraria hipogea del emperador chino Shan (mejor conocido por sus “ejércitos de terracota”): este importante hallazgo reabre las hipótesis acerca de las antiguas descripciones, demostrando que no eran proyecciones idealistas sino testimonios de obras reales, representaciones “concretas” de conceptos metafísicos.

El mausoleo del emperador, en efecto, es hoy un importante testimonio de estas cuestiones: el interior estaba dispuesto para representar “el universo en una habitación” y su imperio (“centro del mundo”) era simbolizado por una isla rodeada por un mar de mercurio, coronada por una perfecta reproducción de la bóveda

celeste con las constelaciones a escala exacta, compuesta por piedras preciosas engastadas en el soffito¹⁶.

La investigación arqueológica comienza hoy a avalar hipótesis que hasta ayer parecían fantasías exóticas o virtuosismos literarios de místicos visionarios: estamos en una época, en cambio, que puede abrirse a dimensiones relacionales impensables en los últimos cuatro siglos.

Podemos quizás, y finalmente, orientarnos, incluso con nivel científico, hacia un nuevo lenguaje que pueda explicar en forma diferente, formas místicas y expresiones artísticas que se han sucedido, incomprendidas, a lo largo de la historia.

Notas

94 95

¹ R. FURNEAUX-JORDAN: (1973) *Storia dell'architettura occidentale*, Garzanti, Milán. [Ed. esp. *La arquitectura occidental: breve historia*, Destino, Barcelona, 1994].

² Intradós: superficie interior de un arco. (N. de la T.)

³ A.A.V.V.: (1994) *Lineamenti di storia dell'Architettura*, Sovera, Roma.

⁴ BASCHERA, R.: (1990) *Geometrie mistiche*, A. Mondadori, Milán.

⁵ Según la tradición del Chiísmo Duodecimano.

⁶ Sobre Galgano: "se dispone de dos series distintas de fuentes: el proceso instituido para su canonización y las distintas fuentes hagiográficas". En FRANCO CARDINI, *San Galgano e la Spada nella Rocca*, Cantagalli, Siena, 1990.

⁷ MALORY, T.: (1891) *Le Morte d'Arthur*, McMillan&Co., Londres. [Hay vs. eds. en español].

⁸ BUSSAGLI, M.: (1991) *Arte e Magia a Siena*, Il Mulino.

⁹ COCO, N.: (1986) *La Spada nella Rocca ed i luoghi della Beatitudine*, Atanor, Roma.

¹⁰ Cardini, ob. cit.

¹¹ Ídem.

¹² PUCCI, G.: (1988) *L'Ordine del tempio*, Mediterranée, Roma.

¹³ BAIGENT, LEIGH Y LINCOLN: (1982) *Il Santo Graal*, Mondadori. [Ed. esp. *El enigma sagrado*, Martínez Roca, Barcelona, 2004].

¹⁴ VEIL, S.: (1996) *I Catari e la civiltà mediterranea*, Marietti.

¹⁵ CORBIN, H.: (1983) *L'immagine del Tempio*, Boringhieri, Torino. [Ed. esp. *Templo y contemplación*, Trotta, Madrid, 2003].

¹⁶ Soffito: plano inferior del saliente de una cornisa, alero u otro cuerpo voladizo. (N de la T.)

Cuatro,

después de Babel

(un lugar para la traducción y para la tradición)

El valor de la palabra según Pilar del Río

María Luisa Miretti

Universidad Nacional de Rosario

98 99

Saramago estremece desde las primeras líneas en cada uno de sus libros y ellas, siempre, condensan el amor profundo a Pilar –Pilar del Río, su mujer–. Cada dedicatoria resume a modo de epígrafe la esencia de esa unión visceral que los constituye y caracteriza como personas, como pareja: *A Pilar, siempre; A Pilar, hasta el último instante; A Pilar, los días todos, ...*

Esa Pilar, refugiada en Blimunda (personaje entrañable de *Memorial del Convento*), es quien hoy –con la generosidad que la caracteriza– se ha prestado a acompañarnos con sus agudas reflexiones sobre la tarea del traductor. Hay que leerla detenidamente para inferir el alto grado que le adjudica a la pasión y al amor como elementales en la función, que no es otra en definitiva, que la tarea de escribir (basta recordar su *Maldito Quijote* para valorar su pensamiento).

Responsable directa de las lecturas que disfrutamos de Saramago, nos acerca desde el comienzo, cómo el azar o la vida la fueron llevando a ser hoy su traductora en un trabajo casi simultáneo de creación y transferencia. Nada escapa a su letra, como nada escapa a su visión ética, en una tarea conjunta que –más allá de la vida común– hacen de estas personas seres dignos, solidarios, por el respeto natural que ambos ensalzan y prodigan. No hay mentiras ni discursos vanos, sino una entrañable fe en el hombre y en la palabra –tal como nos anticipa Saramago en su versión poética:

Si no tengo otra voz que me desdoble
En ecos de otros sonos este silencio,
Hablo, sigo hablando, hasta que sobre
La palabra escondida de lo que pienso.

Adriana Crolla –estudiosa permanente de las “comparadas”– fue la propulsora de la presente iniciativa para, por mi intermedio, sellar este feliz acierto que auguramos provechoso por la calidad de su contenido.

Entrevista a Pilar del Río.

Traductora de José Saramago

Comienzos como traductora

Comencé a traducir casi por casualidad. El traductor al castellano que tenía Saramago era Basilio Losada, catedrático en la Universidad de Barcelona y excelente amigo. Ocurrió que cuando la presentación de *Ensayo sobre la ceguera* en Madrid, Basilio llegó con gafas oscuras y bastón y anunció que seguramente

ése habría sido el último libro traducido, porque se estaba quedando ciego. Imagine el impacto entre los lectores que acudieron a la presentación... Luego, afortunadamente, con una operación simple, Basilio volvió a su visión normal, pero para entonces yo ya estaba traduciendo el siguiente libro y no pensaba dejar la tarea por nada del mundo. Se lo comuniqué a Basilio, que ya he dicho que era amigo, y él lo entendió. Incluso le vino bien, porque estaba escribiendo una novela que le ocupaba el poco tiempo que le dejaba la universidad, las tesis de los alumnos y una que él mismo estaba haciendo en Teología y en alemán, o sea, doble salto mortal. Y así empezó mi vida de traductora. Desde entonces soy la primera lectora de Saramago y podemos trabajar de tal forma que las ediciones portuguesa y española salen a la calle de forma simultánea.

Obras traducidas y método

Desde Ensayo sobre la ceguera vengo traduciendo todo: las novelas, los cuentos, los artículos, los discursos... Incluso el discurso de aceptación del Nobel, que el mismo día que iba a ser leído vimos que sólo lo repartían en sueco, inglés y portugués, no en español, pese a la cantidad de medios de comunicación que se habían desplazado hasta Estocolmo, tanto de España como de América Latina. Entonces, en la máquina de un periodista, sin medios, sin tiempo, sin haberlo pensado antes, en un santiamén tuve que improvisar una traducción que fue repartida a la prensa, porque mejor eso que nada. Pero desde luego, un texto como ése no se puede trabajar así, de ninguna manera... En fin, ocurrió y ya está.

Los criterios de publicación, en el caso de Saramago, no los marcan ni las editoriales ni el mercado: afortunadamente su trabajo es siempre esperado como agua de mayo, de tal forma que cuando se anuncia que está escribiendo un nuevo libro editoriales y lectores se ponen en alerta. Es una relación simple y fluida: el escritor escribe, la editorial publica, el lector lee. No median ni campañas publicitarias, ni el mercado establece sus reglas: Saramago llega a donde tiene que llegar y su relación con los lectores es de tú a tú, sin artificios ni trucos.

Ventajas e inconvenientes de traducir de una lengua tan similar

Mira, son mayores las dificultades que las ventajas. Y esto por una razón que tiene que ver tanto con el enamoramiento como con el respeto: cuando se disfruta con el texto en original, con el portugués que escribe Saramago, que es muy recio, muy poderoso, que tiene una música que te envuelve y te acompaña, incluso te enreda, es muy duro salir de ella para buscar la propia armonía. Que por fuerza tiene que ser distinta, ya que son dos idiomas distintos, con características propias muy definidas que hay que mantener, porque tratar de acercarlos sería traicionar a los dos. Y a veces, el respeto reverencial que siento por la escritura de Saramago me maniata, trato de que el español sea lo más parecido al portugués original, y eso no es bueno, como ya he dicho antes. Tengo que luchar para que el

brillo que me deslumbra no impida que le dé al texto las vueltas que necesita para decir lo mismo, pero con las palabras de mi idioma, construyendo correctamente, no inventando un falso español. Creo que es más fácil traducir de un idioma alejado del propio, que de uno que se presenta con tantos falsos amigos, con vocablos similares que sin embargo quieren decir cosas distintas, con construcciones que te arrastran, que parecen propias, nacidas de las más puras entrañas del propio idioma, y sin embargo se está incurriendo en múltiples faltas. Porque otra cosa que he aprendido es que las licencias se las puede tomar el autor, pero nunca el traductor. El traductor tiene que ser fiel al original que traduce y al propio idioma, lo que a veces plantea dilemas. En fin, el traductor opta, luego firma la traducción y sobre ella recaerá el juicio crítico.

100 101

Método de traducción

Depende de lo que traduzca: si es una conferencia, un ensayo o un artículo, actúo como cualquier otro traductor: Saramago me pasa el texto y yo lo pongo en castellano. Pero si es una novela, entonces la relación sí es de privilegio: cada noche Saramago me entrega lo que ha escrito, yo lo leo, lo releo, lo dejo dormir, y a la mañana siguiente lo traduzco. De esa forma vamos trabajando al unísono, la traducción está lista pocas horas después de que el autor haya puesto el punto final. En el caso de Ensayo sobre la lucidez José terminó el libro a las 4 de la tarde y a las 8 yo acabé la traducción. Claro que luego, en el proceso de elaboración del libro, al revisar las pruebas, el autor corrige, añade, suprime y yo espero hasta las últimas pruebas, hasta la versión definitiva, para corregir mi propio trabajo. En cualquier caso, son modificaciones mínimas, porque cuando Saramago escribe en el papel ya tiene la historia y hasta la frase escritas en la cabeza. Él no ensaya sobre el papel, cuando se pone ante la máquina es porque lo tiene claro. De ahí que no haya grandes cambios en las distintas versiones, entendiéndolo por versión cada corrección de pruebas. Todo lo más una palabra por otra, una reiteración que se evita, una coma que se quedó mal puesta... Nada importante, por eso la revisión es más delicada, porque son cosas casi imperceptibles.

La traducción como acto de creación

Supongo que los grandes escritores que por amor a ciertos libros o por amistad con los autores traducen títulos que les hayan gustado o que se hubieran comprometido, se pueden permitir licencias, puedan, y esto lo he visto en poesía, recrear al autor sobre el que están trabajando. Pero los traductores normales, lo mejor, lo único que podemos hacer, es respetar al autor, sin ninguna licencia, que aquí, en este caso, se llamaría traición. En cualquier caso, a mí me gustaría hacer un día una traducción sin el miedo al texto, sin pensar que puedo traicionar algo que ha sido escrito de una manera para ser leído así, me gustaría leer al autor, interiorizarlo y ponerlo luego en mi

idioma sin mayores ataduras, olvidando la forma que el autor utilizó pero manteniendo el estilo. En fin, esto es una locura, pero me gustaría. Por eso digo a veces, en broma, claro, que ningún autor mejor para traducir al español que un japonés del s. XXV: con él se podría hacer lo que viniera en gana, que ni él iba a protestar ni te ibas a encontrar a muchos contemporáneos pidiéndote cuenta de tu trabajo, porque no son tantos los amigos que lean el japonés como para andar criticando...

La función de traductor

Los traductores siempre han sido necesarios. Como dice Saraguro, “los escritores hacen las literaturas nacionales, pero la literatura universal, ésa la hacen los traductores”. El hecho de que cada vez sea más fácil, sobre todo en el mundo más desarrollado, hablar y poder leer varios idiomas, no significa que no haya millones y millones de personas que necesitan la mediación del traductor. Creo que no se podrá prescindir de este oficio, de esta especie de sacerdocio laico que es la traducción literaria. Por supuesto, tampoco la legal o la técnica. Y hablando de técnica: bueno sería que las instrucciones de los electrodomésticos, por ejemplo, estuvieran realizadas por personas habilitadas: jamás consigo entender qué ponen. Creo que este fenómeno está generalizado, que somos muchas las personas que preferimos indagar por nuestra cuenta, o simplemente dejar de utilizar un artefacto antes de conseguir descifrar el rompecabezas de unas simples instrucciones de uso.

Líneas teóricas de traducción

No soy una teórica de la traducción, como ha podido verse por las respuestas que ya he dado. Llegué a la traducción como tantos otros, por amor a un texto, a una lengua, a un autor. Llegué y me quedé. Por supuesto, he leído libros sobre la materia, pero no estoy capacitada ni para exponer teorías ni me siento en disposición de sujetarme a una escuela. A los expertos, a los que por supuesto respeto, mis ideas acerca de lo que hago les deben parecer pintorescas. Quizá lo sean, quizá no sea políticamente correcto decir que se traduce por amor y sin embargo digo y sostengo que para que una traducción respire y evoque, no el espíritu, que eso lo proporciona la técnica, sino algo más sutil, quizá el perfume de las palabras, el olor de las manos del escritor, quizá, para poder trabajar así, sea necesario el amor. Al texto, al autor, al idioma.

La traducción como puente cultural

Si cada libro lleva dentro a su autor, está claro que una buena traducción tiene que mostrar a ese autor, tantas veces escondido entre los meandros de la acción y del estilo. Pero, insisto, el aliento del autor tiene que estar presente o al menos, se ha de intentar que esté presente. Y como cada autor transporta su cultura, una forma de estar en el mundo, es lógico que la traducción contribuya a acercar sensibilidades distintas. Creo que

en mi caso he contribuido a hacer más próximo ciertos aspectos de la cultura portuguesa que Saramago, aún cuando no hable de su país, expone y de una forma muy rotunda. Saramago es un autor moderno, algunos dicen que posmoderno, expresa muchas de las inquietudes y angustias del hombre contemporáneo, habla desde nuestro tiempo, a través de personajes normalmente urbanos, y sin embargo se detecta siempre un trasfondo milenario, el peso de la historia y de una cultura que ha tenido muchos siglos para acrisolarse. Ser consciente de esto, trabajar con materiales tan fascinantes y tan sutiles, es una responsabilidad y un orgullo. Y así es como me siento ante el reto de otra nueva traducción de Saramago: orgullosa, amedrentada, ansiosa, Feliz por poder hacer este trabajo que va a acercar a un autor que adoro a incontables lectores de mi lengua. Con la responsabilidad y la urgencia de hacerlo bien, porque el autor y el lector se lo merecen. Con alegría y con mucha pasión. Sí: era la palabra que faltaba y sin embargo es una constante en mi trabajo. Sin la pasión por la literatura y por la obra de Saramago no estaría aquí, porque al final la pasión es lo que da sentido a la vida y a las cosas de la vida.

Cantos paralelos

Susana Romano Sued
Universidad Nacional de Córdoba
CONICET

Preguntas preliminares:

criticar, discurrir, comentar, traducir

¿Qué es lo que enlaza la crítica, los discursos, los comentarios, con la traducción? ¿Cuánto de consecuencias políticas hay en la traducción, y aplicación de discursos, especialmente los que se pueden considerar de ruptura? Y estos discursos, cuando hablan de literatura ¿a dónde han dejado el poema, la narración, el drama? ¿Se ha vuelto superflua la literatura una vez que ha conquistado, especialmente la prosa narrativa, el escenario del espectáculo público, la televisión? ¿Se ha refugiado en el rincón privado de la conversación de los poetas, alzando las manos para cuidarse de los aparatos teóricos que la acechan?

¿Qué es un comentario, nacido de la entraña del lector, que se atreve a una interpretación “salvaje” como la reclamaría Yves Bonnefoy a los estudiantes de la literatura? ¿ Se trata de palabras que habitan al lado?, ¿que trasponen algunos de los enunciados certeros del poema, de la literatura, al recinto del corazón, y arman una rapsodia, un centón, en el desierto deshabitado del ser? El texto, leído, comentado, traducido, los dichos alineados en los desfiladeros del alma y de la mente, ¿forman una diáspora, a veces feliz?

104 105

Inspiraciones (traducidas)

Inspirada en las ideas benjaminianas que colocan los discursos “segundos”, como la crítica, el comentario y la traducción, en un pie de igualdad con los discursos primarios, propongo indagar las relaciones que hay entre ellos.

La lectura de los aparatos y programas críticos que se ocupan de los discursos, entre ellos los literarios, la pregunta por el recorrido que los mismos han trazado desde sus lugares (lenguas y lenguajes) de origen, y la relación que establecen con las obras de creación singulares, me traen, en tanto estudiosa y enseñante de la literatura y la estética literaria, a las presentes reflexiones, y preguntas.

Juegos de lenguaje: Anagramáticas

Así como la dimensión lúdica albergó muchas de las reflexiones de Walter Benjamin y Ludwig Wittgenstein, las apreciaciones que siguen están también en la misma dimensión. Un juego que casi se impone por el mismo impulso significativo, que enlaza y desenlaza términos y sentidos. Rastreo, en una enciclopedia, los enlaces de *Parodia*, que transcribo in extenso: remontándonos al origen de su uso, vemos que es *parallell canto*, o *contracanto* o *canto al lado*. La enciclopedia nos esclarece: Del griego *parodia*, *contra-oda*, *contra-canto*. Obra que transforma irónicamente un texto anterior mofándose de éste mediante todo tipo de efectos cómicos. Es “una obra de teatro de género burlesco o interpretación torcida de una obra de género noble”. Aristóteles atribuye su invención a Hegemon de Tasos, mientras Aristófanes parodia en *Las Ranas*, las obras de Esquilo y Eurípides. La parodia comprende simultáneamente un texto parodiante y el texto parodiado, y ambos niveles *se distinguen por una distancia crítica impregnada de ironía*. (Retengamos esto). El discurso parodiante jamás debe permitir que se olvide el texto parodiado, so pena de perder su fuerza crítica. La parodia expone el objeto parodiado y le rinde homenaje a su manera. La parodia de una obra no es solamente una técnica cómica. Instituye un juego de comparaciones y comentarios con la obra parodiada. Constituye, pues, un metadiscurso crítico de la obra original. A veces, en cambio, re-escribe y transforma la dramaturgia y la ideología de la obra parodiada (ej.: Macbeth de Ionesco al parodiar el Macbeth de Shakespeare).

Como se ve, si somos benévolos y flexibles a la hora de presentar definiciones, ¿acaso un comentario, una crítica, una traducción, no serían una especie de parodia? El mundo de los textos, ¿no sería, borgeanamente, un conjunto de parodias, del cuño de la propia lengua, o de una lengua ajena? Podríamos pensar los textos traducidos como comentarios, como metadiscursos críticos de los originales, y estaríamos cerca de la dimensión compleja del lenguaje en la que habita el traducir.

La poesía, el texto, el canto que se traduce, generan un discurso contiguo, al lado, paralelo. Y este paralelismo puede tener lugar en otro tiempo, es utópico, es futuro.

Por otra parte, y en tanto concierne a las cuestiones de la palabra, la letra, la escritura, los cantos paralelos, las parodias, pueden transformarse gracias al juego que el mismo lenguaje ofrece, y hasta obliga a hacer. En una operación anagramática, algo nos coloca en el ojo del huracán de la letra, y nos acerca la transformación de *parodias* en *rapsodia*. Mismas letras, sentidos familiares, según lo hubiera dicho Wittgenstein cuando analizaba los parentescos entre conceptos y términos. Aires de familia literal y simbólica. ¿A qué objeto corresponde este nombre, *rapsodia*? ¿Y qué parecido trae con *parodias*? Hay aquí una zona familiar, por cuanto un diccionario de usos de el español nos propone, en segundo término, “pieza musical compuesta por fragmentos de otras o sobre motivos populares. Centón”. De nuevo nos hallamos en el universo de las traducciones: ¿no son acaso éstas especies de fragmentos de sus originales, puestos juntos, haciendo el texto en la lengua de llegada? ¿No sería una de las canónicas formas de la circulación de obras en traducción?

Avanzando en el juego de la similitud en la letra, llevamos más lejos el anagrama, lo alzamos en vuelo, en desplazamiento navegado, y con el acento griego llegamos a *diáspora*. El diccionario enciclopédico nos propone esta vez la dispersión, de

etimología griega. Y nos explica: “población forzada o inducida a abandonar su suelo natal originario, siendo dispersada hacia otras partes del mundo lugares en donde sigue desarrollando su propia cultura”. En un antiguo trabajo sobre los avatares de la traducción, la llamé precisamente *diáspora de la escritura*².

Si nos deslizamos de la dimensión lúdica a la epistemológica, constatamos que la construcción de conceptos, categorías, enunciados teóricos, que pueblan el conjunto de disciplinas de las que hacemos uso, ya sea para la transmisión o para la investigación y producción de discursos, conllevan todas y cada una de estas tres palabras, que son en sí operaciones discursivas: *Diáspora*, *Parodia*, *Rapsodia*. Estamos pues en el terreno más propio de la traducción y el traducir, en el corazón de la teoría, y en el tramo de lo que he llamado su importación. La crítica, según lo constataba Walter Benjamin en sus trabajos disciplinares acerca de los teóricos del romanticismo alemán, conforma con la traducción un conjunto de operaciones de discurso con todo lo que les es pertinente; se sitúa en el mismo nivel que la producción primaria de enunciados. He ahí *avant la lettre*, una teorización valorativa de lo que se llamó a partir de Barthes y sus compañeros de ruta, la literatura al segundo grado.

106 107

En otro ensayo, más reciente, avancé algunas apreciaciones acerca del sitio en que tiene lugar el acto de traducción, y acerca de sus actores: el uno y el otro³. El realizador del gesto que vincula las dimensiones del intercambio, el que piensa y habla en el medio, se constituye en uno, y trae, hacia nosotros, el otro. Es decir a una de las dimensiones involucradas en la relación de intercambio y transformación que entraña la transferencia de lengua y lenguaje. Un albergue, temporal y espacial, ofrecido para que las acciones humanas se inscriban y se escriban como memoria, como cultura, en su incesante discurrir. Ese término, otro, cierne el uno, conforma con éste el sentido asentado en los sujetos, anuda los órdenes lógico y simbólico, los emplaza recortando el orden de lo real, y hace suelo, es espacio de lenguaje entre mundos.

Y es así como hemos llegado de nuevo al territorio diaspórico, la traducción. Es en esa diáspora donde se produce la transferencia y el alojo de lenguajes y sentidos, tanto de las literaturas como de la teoría y la crítica que se ocupan de ellas. Las transferencias, sus modos de pensarse y realizarse, están estrechamente vinculados a las concepciones de lenguaje y a sus relaciones no siempre amistosas con la realidad, según nos lo muestra su larga historia.

Esto vale para mundos, sitios, lenguas, de cada lado del meridiano; vale entonces para nuestro continente, para América latina, que vio llegar, quedarse y multiplicarse, palabras, leyes, oraciones, creencias. ¿En dónde se quedaron? Pues en innumerables y diversas instituciones ligadas al pensamiento y la escritura, como la iglesia, las universidades, las bibliotecas, y mucho después, las publicaciones periódicas. Legados y archivos, inscripciones y escrituras, herencias y letra, afincados documentos que fueron creciendo como monumento y registro de la vicisitud.

Había concluido en aquel mismo ensayo, que la construcción de la memoria hace parte de los procesos dinámicos de constitución y reconfiguración de las culturas. ¿Con qué forma, si no con la de un archivo mutante, infinito, una suerte de libro inestable, parecido a la pizarra mágica que figuró Freud para nombrar el inconsciente, o al Libro de Arena de Borges? Al abrigo de la diáspora, rehaciéndose una y otra vez el contracanto, en la lengua contigua, trayendo el fragmento rapsódico al lugar de la llegada, allí el traducir sostiene memoria, cultura, archivo. Y también autoridad, poder, políticas de la lengua, de la urbe, de gobiernos y gobernados, de bárbaros y educados.

Instituciones: redes, tejidos, de allá, de acá

Traducir es una de las actividades fundamentales para la conservación de esa memoria, cuyos archivos han sido hasta ahora los libros en las distintas lenguas, que hoy se hallan acosados por las memorias informáticas y los soportes que provee la digitalización: placas madres, discos duros, letra blanda, en un huracanado sacudimiento de los datos, que se ponen allí, se tejen y entretajan según el significado homofónico del término *Web/Weben*, que en alemán quiere decir tejer. La traducción, en formatos “traduzca esta página” está al orden del día, y acompaña el enredado tejido de los flujos digitales de la información. Pero antes, cuando lo digital era efectivamente el uso de los dedos de las manos, el acto de lectura y de importación de discursos originados en los centros metropolitanos del saber tenía lugar en el acto filológico de traslación del crítico, del profesor. El profesor, crítico, ya sea a causa de su efectivo traslado de geografía y de lengua, ya a causa de la traslación de textos, de una lengua forastera a su lengua materna de transmisión, ha sido a lo largo de décadas el aduanero de discursos y mundos.

Cada época ha elegido, y visto llegar, germinar, crecer y transitar lenguas y lenguajes en su suelo, en este suelo americano, teorías, saberes, discursos críticos. En el siglo emancipatorio, el diecinueve, el lugar de partida preferido para la travesía fue el francés, lengua y lenguaje de dicha proveniencia acompañaron las letras y las artes, muchas veces fundándolas, hasta bien entrada la segunda mitad del s. XX y calaron en nuestras instituciones sureñas a medida que fueron siendo traducidos, ya por empresas establecidas, ya por el gesto individual de académicos y críticos, pero, eso sí, cohabitando e injertando las escrituras primarias o secundarias de los autores, conformando el aparato, o la utopía crítica en la cual *todo, es decir nada, tendría lugar*.

Un escritor crítico de curiosa erudición le habría dicho a Héctor Libertella que: ...para capturar el objeto de cada libro teórico, y para adivinar sus maneras de formularlo, ya no necesito leer esos libros. Sólo me basta con echarle una mirada al índice onomástico: Thomas S. Kuhn viene a coincidir con ese grado casi alquímico de condensación formal de lectura, allí donde dice que una serie de factores son los que definen a la comunidad científica, empezando por la alta especificación en la materia hasta llegar, al final de todo un ciclo incluso a los enlaces que se establecen entre citas. ¿Lo mismo de lo mismo? Como que en esa mirada estrábica que va del borde al pie del texto y se desvía precisamente, en las notas al pie, en la red de citas y la bibliografía, en el *aparato*, en fin es donde se vendría a identificar también la dominante de tantos trabajos en los últimos treinta años⁴.

Múltiples programas y paradigmas transformaron lecturas y escrituras en nuestro país, desde las épocas fundacionales en que los románticos del *Salón literario* (de 1837) proponían la creación de un idioma nacional propio, con su literatura, su cultura, su ciencia, que tachara las rémoras de lo español, estigmáticas, coloniales, satanizadas por el criollismo independentista. Es eso lo que nos contaba el citado Libertella.

Los primeros textos estructuralistas vinieron, como un vendaval, a arrasar las viejas costumbres de la enseñanza universitaria y de las escrituras en las revistas de cultura y literatura. Todo texto podía ser sometido a las aplicaciones inmanentistas y secas de la frecuencia y el número. Echando una mirada a los programas de cátedra de las carreras de las ciencias sociales y humanas de nuestras universidades, en una progresión cronológica que arrancararía y se desplegaría en los años cincuenta, sesenta y setenta, vemos la emergencia, instalación, afianzamiento y hege-

monización por parte de las corrientes francesas, que nos proveyeron del “pan de los ángeles”, que es como Dante le llamaba a la sabiduría en su *Convivio*. El poder del saber, su administración, su distribución y su consagración hegemónica necesitó siempre de la traducción, ya sea como ejercicio de traspaso de los lectores-transmisores hacia los ávidos receptores de las novedades, o como injertos en el propio discurso transferidos al discipulazgo.

Sin embargo, es esa misma práctica de larga tradición la que contribuye sustancialmente a la dinámica de las culturas, la práctica que custodia la supervivencia de las literaturas por fuera de las fronteras lingüísticas de origen, y la contaminadora por excelencia de las purezas vernáculas. Y la que también, por la vía de la omisión, es la responsable de olvidos, cooperando con lo que predomina como canon en cada época y lugar.

Amistades y guerras, convivencias pacíficas, dentro de ghettos y entre ellos, nichos, cotos, cofradías, cátedras, editoriales, revistas, congresos, jornadas, proyectos de investigación, seminarios de posgrado, grupos de lectura, talleres teórico-críticos, planes de estudios, currícula, han sido las formas de instalación y distribución de eso que desde Foucault nos hemos acostumbrado a llamar *saberes*, y en los que se pueden hurgar y rastrear orígenes, aunque fueran provisorios.

Así se receptaron, distribuyeron en diferentes momentos históricos, las diversas posturas teóricas compartidas por la comunidad científica, que es como define Thomas Kuhn los paradigmas, y cuyos representantes habitaron y habitan las listas bibliográficas de los programas curriculares, de los *papers*, ensayos y de los catálogos de bibliotecas y librerías, así como el imaginario y el patrimonio de lecturas de los sujetos que las emplean y las transmiten.

Así conocimos y compartimos, según lo documenta minuciosamente Analía Gerbaudo⁵, las contribuciones y contracontribuciones del estructuralismo, checo y francés, del formalismo ruso, de las estilísticas, del posestructuralismo, y el deconstruccionismo europeo y estadounidense, de los estudios culturales británicos y de los norteamericanos, de la escuela crítica de Frankfurt, de la crítica de género, de la sociocrítica, las críticas sociologistas, de las semióticas duras y blandas, cuadradas y arboladas, de los poscolonialismos y los estudios de subalternidad, de crítica genética, de las hermenéuticas, de polisistémicos y de las teorías de la recepción, de las rizomáticas y de las críticas revisionistas

Esta lista sigue, puede seguir, y como cuando la fatiga de querer nombrar a todos y fracasar impulsa a poner todos los nombres que faltarían en un agrupamiento rápido, dice Gerbaudo:

...actualmente hay un conjunto de tendencias difíciles de agrupar bajo una misma rúbrica, en estudios que incorporan factores políticos ideológicos, sociales, económicos, culturales al análisis de las producciones discursivas desde una perspectiva multidisciplinar.

Estos serían los multiculturalistas, de *gender*, poscolonialistas a la Bhabha, polisistémicos a la Even Zohar, y un largo etcétera.

La agitación discursiva, la agitación de lengua y lenguaje que produce el encuentro con los discursos forasteros, podría decirse que es un efecto de seducción. Una seducción intelectual masiva, señalada minuciosamente por Eduardo Gruner en su libro *El fin de las pequeñas historias*, bajo la hipótesis de que la importación y adopción por ejemplo de los esquemas discursivos de los *cultural studies* estadounidenses habría permitido justificar con comodidad la reconversión ideológica de los intelectuales “progresistas” que antes habían suscripto discursos revolucionarios, marxistas, así como las grandes cuestiones historicofilosóficas del s. XX y ahora, en cambio, al centrar su energía —o pereza— intelectual en las cuestiones micro, en la fragmentación infinita de la historia y las sociedades, podían contar con aparatos

complejos y sofisticados para destinarlos a sus análisis e interpretaciones. Después del final de la historia, de la política, del arte, de la literatura, se practican las minisofisterías estetizadas de todos los discursos⁶.

Aplicaciones y métodos en la diáspora criolla

La importación y sobre todo las adaptaciones de aplicabilidad que se practican en las instituciones institucionales de la crítica, han convertido y convierten más de una vez, los propósitos de las teorías, en muchos casos, en su contrario. Teorías destructivas en el sentido de Benjamin de despejar de toda carga de lectura institucionalizada de los textos, se vuelven acumulaciones oficiales de interpretaciones válidas para aplicar y transmitir. O frases tristes que letanizan el objeto perdido, su dirección única, su perderse en algún pasaje.

¿Podríamos hablar entonces, de un giro, o un tinte melancólico en la producción crítica? Si es así, y me parece que lo es, veamos el origen conceptual que podría haber tenido esta posición. Por cierto que esto nos lleva a Walter Benjamin, cuya escritura, cuyo mundo de pensamiento estuvo atravesado por un impulso, un tono melancólico, imbuido de la mirada angélica del dibujo de Durero, y de la pintura de Klee. Esta añoranza por el objeto, también acompaña la reflexión benjaminiana de la traducción. Aunque la posición melancólica propia de los pensadores medievales consiste en un estado de estupor, la acedía, un humor negro que deja inertes y exánime, Benjamin combina la añoranza con una actividad que impulsa la búsqueda con la convicción de que hay algo que se pierde siempre, en las transformaciones que imponen las diferencias de las lenguas y lenguajes implicados en el traducir.

Eso torna el acto de la traducción en algo del orden de lo sublime y lo siniestro al mismo tiempo, porque nos acerca al texto objeto, su sentido y nos expulsa igualmente. Pensador, traductor, el sujeto se pierde en la meditación, se sumerge en la acedía, en el humor negro que lo entristece. Ese estado del alma descripto innumerables veces en la historia de Occidente, y que puebla la escena contemporánea del saber, retorna, en forma parecida a como lo hace Averroes en el cuento de Borges, al afanarse en la tarea, en el deber, y en la renuncia de traducir los conceptos aristotélicos de *comedia* y *tragedia* al incipiente castellano de su época. Las teorías metabolizadas en el impulso de hacer signo, caen ominosamente en la escena familiar, y son anheladas a la vez que temidas. Pues amenazan lo conocido. Pero allí está, el efecto de domesticación, de inocentamiento. “Hacer propio lo otro”, echar mano del esquema tranquilizador de cada enigma. Todo puede citarse, injertarse, *intertextualizarse*.

El benjaminismo contemporáneo y criollo, de moda y de uso aplicable, acaso olvide lo revulsivo de la apuesta de Benjamín.

Comentario, pasaje, verdad

Al ocuparse de los modos de concebir la crítica por los filósofos y escritores del romanticismo alemán, Walter Benjamin sitúa en primer lugar el valor de la escritura crítica en un lugar equivalente al de la traducción, complementos de toda producción

original. En una anticipada valoración de la lectura como actividad paradójica de integración de sujeto y objeto, Benjamin la considera el punto de partida de todo esfuerzo de reflexión intelectual, elemento común que aproxima la crítica, el comentario y la traducción. Pero por asumir diferentes formas, según diferentes objetos, el acto de leer es también aquel que da origen a esos diferentes modos o estrategias de lectura, que mantienen para nuestro filósofo afinidades y diferencias. La lectura en primer lugar es como dije que dice, *tarea*, significante que se refiere también a la del crítico, a la del poeta y a la del comentarista. Tarea, *Aufgabe*, *Mitzvá* del hebreo, que indica el precepto de lo que se debe cumplir. Toda lectura crítica parte inevitablemente de otro modo de lectura, que es el comentario.

Cuando el comentario apunta al contenido objetivo del texto procurando una proximidad con su objeto, la crítica, fijada sobre fenómenos en vías de desaparecer, se distancia, y en ese distanciamiento apunta al contenido de verdad, el que sólo puede emerger a partir de aquello que en la obra es pasado, vivido, y por lo tanto en cierto modo, muerto. Benjamin nos habla de la operación crítica como de una mortificación de las obras, como intervención que es homóloga de la tradición judaica del comentario, en hebreo *Midrash*, en el cual conviven dos conceptos: el comentario se da por acumulación en el diálogo históricamente determinado con el texto y su tradición exegética, y a la vez como inscripto en un contexto narrativo singular, y debe potencialmente ser absorbido por él aún cuando presente, con respecto a la doctrina tradicional, elementos contradictorios heréticos. La verdad del texto y la verdad del comentario se superponen en tanto producto de una lectura conciente de su historicidad, de su carácter contingente, que la considera una porción de una totalidad infinitamente estratificada. Se podría decir que se trata de un patchwork lúdico.

El juego hace posible los pasajes, la apropiación del camino para acercarse al objeto, mortificarlo, en el sentido del atravesamiento del lenguaje para su cernimiento. También indica lo paradójico de la tarea por cuanto el otro significado de *Aufgabe*, sustantivación del verbo *Aufgeben*, es *renuncia*, lo cual refirma la condición ambivalente y melancólica de la tarea del traductor.

En ese discurrir, ¿hay más remedio que tramitar con lo ominoso, aquello que amenaza lo familiar; consentir lo inconfortable del acecho de la alteridad, vencer la tentación irresistible de permanecer en la añoranza del objeto perdido, del significante que huye? En todo caso, continuamente se están gestando discursos, escrituras, caminos que conducen a un distanciamiento protectivo, cual armadura; a un rodeo incesante y tautológico, por atajos y pasajes?

Entonces, ¿qué damos por la crítica? ¿qué es ese lenguaje, qué esos enunciados que acompañan el poema, el trozo de vida, el comentario de la palabra forastera? ¿Hasta qué punto establecen una continuidad con lo ya dicho, con otras herramientas, aparatos, prótesis? El empleo de modelos y métodos, importados y adaptados, para “esclarecer” los discursos, se vuelve, en la mayoría de los casos, una repetición homogeneizante, arrasa con las aristas, los bordes, las incertidumbres provocadoras. Una reproducción infinita y uniforme. Sin embargo, lo sublime y lo siniestro, que habitan en el corazón mismo del discurso crítico, y corteja interminablemente el vacío, no se dejan apaciguar por mucho tiempo. Lo que queda en lo traducido se instala en el universo del mundo de las letras receptoras, relanzando la pregunta sobre el origen y los efectos de la palabra trasladada, sobre la lengua originaria, prebabilística, que Benjamin añoraba restituir.

La añoranza, cuando ocupa todo el amor del hombre, lo deja en un abismo sin zanjar⁷.

Pero lejos estaba Benjamin de hacer sucumbir su libertad de pensamiento crítico bajo la presión de una tristeza mística, según se usa calificar a muchos de sus escritos. Lo revulsivo, justamente de sus propuestas, era y es el carácter incisivo de los modos *sui generis* que su discurso tenía para interrogar el mundo, el pensamiento, la imaginación, las creencias, la ideología. La destrucción, la ruina, en el universo benjaminiano son las unidades primarias de una reconstrucción, que provoca e intranquiliza al mundo de las certidumbres.

Sacralización y desacralización de la crítica: lo impropio y lo apropiado de Héctor Libertella

Libertella, otra vez nuestro invitado, hospeda a su vez estas posturas benjaminianas. Su escritura atraviesa múltiples géneros, y muy en particular el discurso crítico, que tranquilamente podemos llamar de ruptura verdadera. Pienso que por eso mismo está confinado a la marginalidad por las instituciones académicas. Su escritura audaz, *Las Sagradas Escrituras*⁸, uno de cuyos fragmentos he citado ya, nos propone una cierta amnesia del referente, al comentar el horizonte de las obras contemporáneas (década de 1990), tanto las de literatura como las de teoría y crítica. Convoca en cambio al fantasma de una crítica lírica que no se ocupe de la literatura sino que provenga de ella o al revés, al de una literatura que sea crítica, allí donde muestra con ostentación su campo de lecturas.

Y dice:

En ambos casos, vuelve y vuelve a hacerse presente el viejo dictum: lo escrito proviene de lo escrito, un libro se hace la proyección holográfica de otros libros, y ya estamos otra vez en la definición kristeviana de texto: mosaico de citas.⁹

Parodias, rapsodia como paños de fragmentos de textos y voces, transculturaciones posmodernas que garantizan la pérdida del intervalo, que desprecian el momento silencioso de la reflexión, sustituido por las “bajadas metodológicas”, degradaciones de los efectos subversivos que antes mencioné. El conflicto de las facultades se vuelve la modorra de las facultades. O como decía aquél refrán, que parafraseo mal adrede, se termina sabiendo casi todo sobre casi todo.

Retornando a la cuestión que me ha convocado a este panel, me pregunto: Los que nos ocupamos de leer literatura, y de enseñar a leerla, ¿con qué aparato crítico lo hacemos, cuáles son nuestras prótesis conceptuales? ¿Cómo nos arreglamos con la imposibilidad de la Cosa?

¿Por qué está tan ausente de los claustros el trabajo de lectura de la poesía, forma de la escritura que parece condensar la condición de sublime, (¿y de siniestro?) y desordenar el aparato? ¿Qué enlace entre la dimensión de lo poético y la de lo político nos atrevemos a construir con nuestro discurso teórico y crítico?

Lecturas salvajes, como las propuestas por Bonnefoy a los universitarios, que piden hacer lugar al impulso subjetivo que desborda las metodologías. O saberes *apropiados*, en los dos sentidos del término, sobre todo en el que marca Libertella cuando hace la apuesta por una crítica que desde el barrado sujeto, devenga lírica, y dé a ver.

Notas

¹ BONNEFOY, YVES (2002). *Sobre el origen y el sentido*, trad Carrera, A. / Mattoni, S., Alción, Córdoba.

² Diáspora en sentido positivo, acentuando el aspecto del desarrollo que la cultura, la literatura tiene en otros suelos distintos a los de su producción originaria. Cfr. ROMANO SUED, S. (1994), *La diáspora de la escritura: una poética de la traducción poética*, Alfa, Córdoba.

³ Cfr. ROMANO SUED, S. (2005), *Consuelo de Lenguaje. Problemáticas de Traducción*, Ferreyra, Córdoba.

⁴ LIBERTELLA, H. (1993), *Las Sagradas Escrituras*, Sudamericana, Buenos Aires.

⁵ Véanse de la autora, las Tesis de Maestría (Universidad Nacional del Litoral, 2001, Mimeo) y de Doctorado (Universidad Nacional de Córdoba, 2005, Mimeo) de la autora.

⁶ Cfr. Nota 4.

⁷ Según Freud, tanto el duelo como la melancolía son reacciones a un profundo dolor que se desencadena por la pérdida real (o imaginada) de lo amado. Mientras el sujeto en duelo experimenta en forma conciente la pérdida del objeto y la elabora para luego de una primera fase del repliegue sobre sí mismo, invista a un nuevo objeto, la melancolía, en cambio, se genera en una instancia que se sustrae a la conciencia en tanto pérdida del objeto, y no es superable por parte del sujeto que, presa de un estado de Manía, finalmente niega dicha pérdida.

⁸ Cfr. Nota 3.

⁹ Ibidem.

Cinco,
memorias de la trastienda
(escritores por escritores)

Carlos Fuentes en Santa Fe

Centro Cultural Provincial. 18/11/2004

Transcripción: Félix Chávez

El escritor Carlos Fuentes fue una de las figuras invitadas al *III Congreso Internacional de la Lengua Española* que se realizó en la ciudad de Rosario, Argentina, en noviembre de 2004.

116 117

En el marco de dicho evento, el Gobierno de la Provincia de Santa Fe organizó las visitas de Carlos Fuentes a la ciudad capital de la provincia, y de Ernesto Cardenal a la ciudad de Rafaela.

Por permiso otorgado por el escritor a la Prof. Adriana Crolla, incluimos la transcripción de la conferencia que desarrollara el jueves 18 de noviembre en la ciudad de Santa Fe.

La dimensión comparatista que habita este relato sobre las lenguas, lecturas y escritura de este “ciudadano del territorio de la Mancha”, como gustó en autodefinirse, valorizan doblemente la trascendencia de su gesto y su palabra.

Presentación a cargo de Néstor Fenoglio

Habitualmente en las solapas de los libros, de los muchos libros que Carlos Fuentes nos ha legado, se hace una suerte de “reseña” donde se ve que la editorial ya la tiene vista y ensayada y no lo pide dos veces y es la que sale.

Por ella sabemos que Don Carlos es hijo de diplomáticos; que viajó mucho; que en toda su infancia, probablemente, sus amigos más duraderos fueron los autores de su preferencia más que los compañeros de curso que iban cambiando de un año al otro, conforme cambiaba el destino de residencia al que tenían que dirigirse sus padres y él también. En esa juventud, este señor ya era un señor de mundo cuando aún era niño; y era una persona culta cuando aún era niño; y hablaba idiomas cuando aún era niño. Me puse a pensar, cuando me llamaron para coordinar este encuentro, en ese niño viajando por el mundo, aprendiendo tempranamente distintas culturas, teniendo su iniciación literaria, y otras de las que él ha dado cuenta por allí, y pensaba justamente en ese Artemio Cruz que muchos conocemos, que hemos leído en las facultades, que hemos estudiado, y pensaba en eso: arte-míó-cruz; es decir, toda una función: la sensibilidad, el artista, y esa cruz, que no hace alusión, me parece a mí, a una religiosidad, más allá de que la tenga o la discutamos, sino más bien a lo que representa como cruce de caminos. Porque permanentemente Carlos Fuentes ha asumido estar allí, en la intersección de distintos mundos: ese México proverbial del que viene –ese México con su riqueza, con la llegada del español, su mismo derrotero personal, conociendo toda Améri-

ca-, y la asunción generosa que ha hecho Don Carlos, me parece a mí, de esos conflictos que generan los cruces de caminos, conflictos y acuerdos. Él ha sido generoso en asumir todo el derrotero, completo. No se contentó con una visión resumida, o con una sola versión de las cosas. Este señor, que hoy tenemos el honor de tener aquí, es un curioso por naturaleza, es alguien al que le gusta mirar profundo y que no tiene una sola mirada de las cosas; o para decirlo de otra manera: le gusta recorrer el objeto, el país o la gente o la literatura, rodeando el objeto y dando cuenta de eso, sin claudicaciones. Así lo he sentido yo como lector y así lo hemos sentido muchos de nosotros quienes también reconocemos en él a un referente, no ya de algún latinoamericano, no ya de la introducción, como se suele decir también en nuestras facultades, de técnicas sajonas en la narración; bueno, está bien, todo eso era allá, cuarenta, cincuenta años atrás, pero este señor no se conformó con eso, siguió escribiendo mucho y bien, y yo sé que a él, si bien hoy todos los que estamos acá somos conscientes de participar de un encuentro histórico, por cuanto tenemos a una personalidad que sin duda vio nacer la historia literaria de América, participó de ella, participa activamente de ella, yo estoy seguro de que a él no le gustará que lo bañemos de bronce y va a querer pasar rápido a charlar con la gente y a escuchar las preguntas y a que nosotros escuchemos sus respuestas. Así es que, líbranos Dios o los Dioses, líbranos de los prólogos y presentaciones largas. Por lo tanto, no voy yo a recordar los múltiples contactos que tiene este señor con Argentina, que van mucho más allá de haber vivido acá, o de haber situado algunos de sus relatos o narraciones, o ensayos también, en Buenos Aires, en la Argentina. Va mucho más allá también de su admiración por Cortázar y de haberle rendido homenaje mucho antes de que lo hiciera nuestro país, bastante reacio, a veces, a reconocer la figura de Cortázar. Este señor que está aquí a mi lado, es el responsable, por ejemplo, de la primera publicación de “El perseguidor”, ese relato vigoroso, tremendo de Cortázar, entre otras muchas cosas. Así es que, por último, sólo me resta interpretar el sentimiento de todos los que están aquí y transmitirle, como lector de a pie que soy, que somos muchos de acá, como ciudadano santafesino de una ciudad a la que le llaman “cordial”, le queremos desear horas felices acá, en territorio santafesino, desearle lo mejor y con este aplauso darle la bienvenida. Muchas gracias por estar acá. (aplausos)

Disertación de Carlos Fuentes

Bueno, no sabía que Santa Fe tenía además el nombre “de la Veracruz”, lo cual hace sentirme muy en casa porque yo soy originario de Veracruz en México, de otro Veracruz. Agradezco muchísimo sus palabras de presentación y quisiera dedicar ésas a la memoria de Don Gastón Gori¹. Voy a hablar un poco de cómo empecé a escribir, que es lo que la Señora Bielsa² me solicitó, y luego podremos entablar una conversación.

Nuestra presencia en el mundo es inseparable de un sentimiento de ausencia. Estar en el mundo desde la infancia significa preguntar: ¿De qué carezco? ¿Qué le falta al mundo donde siendo y careciendo yo vivo? Lejos de contentarnos con lo que es, construimos un jardín, un jardín de juegos insólitos, habitados por los espectros de lo que no es, de lo que debe ser y de lo que fue. Hölderling habla de temblor y pánico, en esta relación de estar deseando siempre. Sabiéndose parte de la naturaleza pero al mismo tiempo distinto de ella; anhelando una unión que sólo

es posible, extrema y dolorosa paradoja ésta, mediante una separación infinita. Descontentos del mundo, ansiosos de añadir algo que falta en el mundo, celebrantes del juego y del mundo, ¿será éste el privilegio de niños y escritores?, ¿de locos y de artistas? Y yo crecí en un mundo vibrante, el de la década de los 30 en los Estados Unidos de América, más o menos entre la inauguración del ciudadano Roosevelt y la interdicción del *Ciudadano Kein*. Mi padre era consejero de la embajada de México en Washington y me obligaba en casa a leer la historia mexicana, a conocer sus biografías, sus nombres, sus sueños, sus derrotas. Un país inexistente pensaba yo entonces, inventado por mi padre para alimentar mi imaginación infantil. Con un paisaje y un alma tan distintos de los norteamericanos que parecían una fantasía. Una fantasía cruel. La historia de México lo era de derrotas. Yo vivía en un mundo, el de la escuela norteamericana, que celebraba victorias. Al sur, un mundo de canciones tristes, dulces nostalgias, deseos imposibles. Al norte, un universo de confianza en sí mismo, fe en el progreso, optimismo sin cuartel. México, el país imaginario, soñaba con un pasado doloroso. Los Estados Unidos, el país real, soñaba con un futuro feliz. Aprendí que todos los tiempos son uno, una mañana de marzo de 1938. El mundo norteamericano nos ciega con su energía, nos impide vernos y nos obliga a verlo. Ha habido años más dramáticos y vitales que esos del *New Deal*, del Nuevo Trato; fue cuando la nación, a la que Tocqueville ya le había adjudicado, desde mediados del siglo XIX, la regencia de la mitad del planeta, se dio cuenta en efecto de que sólo un estado continental es un estado moderno, viable, y puede como lo hizo la América de Franklin Roosevelt, levantarse de la postración, del polvo yermo de Oklahoma, y vencer las filas de desempleados en las mañanas grises de Detroit, gracias a una mezcla deslumbrante de imaginación, optimismo y organización. Los Estados Unidos en mi niñez, emergían de la depresión como una especie de futbolista convaleciente que regresa al campo de sus hazañas deportivas. Y esa salud se reflejaba en mi vida diaria, en mis lecturas de Mark Twain, en mis imágenes del periodismo y del cine, la audacia de Errol Flynn, la vitalidad sensual de Fred Astaire y de Ginger Rogers; y se reflejaba también en el ambiente igualitario de mi escuela, en la simplicidad democrática de mis compañeros y en mi propia convicción de que yo formaba parte, sin problemas, de ese mundo que acabo de describir. Es importante ser popular en todas las edades y en todas las ocupaciones en los Estados Unidos; bueno, yo lo era... hasta ese día de marzo, 18 de marzo de 1938. No lo olvido más. Un hombre de otro mundo, del país imaginario de mi infancia, el presidente de México, Lázaro Cárdenas, nacionalizó los recursos petroleros en manos de compañías extranjeras. Los encabezados de la prensa norteamericana denunciaban al gobierno de México de “comunista”, y a su presidente, “rojo”. Pedían la invasión de México para hacer respetar la propiedad privada y nos invitaban a los mexicanos a bebernos nuestro petróleo. De la noche a la mañana yo me convertí en un “paria” en mi escuela, hombros fríos, miradas agresivas, epítetos, a veces golpes. Nadie sabe ser más cruel que un niño. La crueldad de los grandes es el más seguro residuo de ese malestar infantil ante las carencias que adivinamos en un mundo en donde nosotros vivimos. Aprendemos a ser jóvenes; llegamos a conquistar la juventud. La gente más joven que yo he conocido se llama Luis Buñuel, Pablo Picasso, Arthur Rubinstein, Marc Chagal. Pero sólo con la condición de transformar el deseo del poder en el poder en esencia. Descubrí que el país de mi padre, México, era real y que yo pertenecía a él. Miré las fotografías del presidente Cárdenas. Era un hombre de otra estirpe, no aparecía en el repertorio de imágenes seductoras del mundo norteamericano. Era un mestizo, español e indio; con una mirada verde, líquida y lejana. Como si quisiera recordar un pasado antiguo y mudo. Era... medio ese pasado. Podía soñar el sueño del país,

súbitamente rebelado en un acto político, como algo más que una delimitación de fronteras, que un montículo de estadísticas en los anuarios. Creo que entonces intuí que no iba a descansar hasta develar esa identidad común que dependía de otra comunidad: la de los tiempos. Los Estados Unidos me habían hecho creer que vivíamos para el porvenir solamente. México, Cárdenas, los acontecimientos de 1938, me hicieron comprender que sólo en un acto del presente se hacen presentes tanto el pasado como el futuro. Ser mexicano era identificar el hambre de ser, el sueño de dignidad, la carencia y el deseo de muchos siglos olvidados y de muchos siglos por venir. ¡Pero hacerlo hoy! ¡Ya! ¡Hacerlo hoy! ¡En el instante! En ese tiempo vigilante pero actual del México que más tarde intenté descifrar en las serpientes de piedra de Tehuacán, en los ángeles policromos de Don Inclán.

Añado que siguiendo la vida diplomática de mi padre, en 1940 viajé a Chile y entré de lleno al mundo de la lengua castellana, de la política latinoamericana y de sus carencias. Eran los años del Frente Popular chileno. El vigor de la vida pública era contagioso. El Frente Popular había logrado unir bajo un solo toldo a socialistas, comunistas y radicales. El país estaba lleno de manifestaciones, de movimientos sindicales, debates partidistas, campañas electorales, que significaban la más saludable politización de éste, el país Chile, el país más democrático de América Latina y lo era también porque era un país políticamente verbalizado. No era casual que fuera el país de los grandes poetas: Gabriela Mistral, Vicente Huidobro, Pablo Neruda. Yo sólo fui amigo años más tarde de Neruda, a quien siempre consideré el Rey Midas de la poesía: todo lo que tocaba con su palabra lo convertía en oro. Este rey Midas, Neruda, escribiría años más tarde su testamento literario, rescatado de una casa saqueada y de una tumba anónima, y es un hermoso canto a la lengua española. “Los conquistadores”, dice ahí, “se llevaron nuestro oro pero nos dejaron *su* oro: la lengua”. El oro de Neruda, descubrí en Chile, era propiedad de todos. Oí un atardecer en la playa de Lota a los mineros, reunidos después del trabajo penoso a muchos metros debajo del mar, extrayendo el carbón del Pacífico. Salían como topos por túneles de las minas, y luego se sentaban a cantar... ¿y qué cantaban? Cantaban con la guitarra algunos versos del *Canto General* de Neruda. Me acerqué y les dije que al autor le agradecería saber que su poema se había convertido en canción. Ellos me respondieron: ¿cuál autor? Para ellos, la poesía de Neruda no tenía autor. Venía de muy lejos. Se había cantado siempre, como la de Homero. Era la poesía, como escribió Croce de *La Iliada*, de un *pópulo entero poeta*, de un pueblo entero poetizante. El documento de la identidad original entre poesía e historia. Lengua anónima, lengua de todos, lengua como el aire, y sin embargo, lengua que puede ser secuestrada, desposeída, empobrecida, encarcelada, asesinada. Aprendí en Chile que el español puede ser la lengua de hombres y mujeres libres. Habría que aprender aun la fragilidad de nuestra lengua y de nuestra libertad cuando el gobierno de Richard Nixon, incapaz de destruir la democracia norteamericana, destruyó la democracia chilena. Mi paso de la educación en lengua inglesa a la educación en lengua española decidió la expresión de lo que antes en Washington fue la revelación de una identidad: quería escribir para demostrarme a mí mismo que mi identidad y la de mi país eran ciertas. Ahora en Chile aprendí que debía escribir, precisamente, en español. La lengua inglesa, me di cuenta, no tenía necesidad de un escritor más. Su vitalidad ha sido ininterrumpida y si desfallece la lengua inglesa, nunca falta un escritor irlandés que llegue y le dé una patada en el trasero y la despierte inmediatamente; de Swift a James Joyce. En Chile conocí la posibilidad de nuestra lengua para darle alas a la libertad y a la poesía, la impresión fue muy duradera para mí, aún me habita, y me comentó un hombre que sólo sabe escribir, soñar, amar e insultar en español. Los insultos en francés y

en inglés me dejan absolutamente fríos, pero una mentada de madre mexicana sí me afecta (risas).

En 1943 mi padre fue trasladado de Chile a la embajada de México en la Argentina. Llegamos a Buenos Aires el día preciso de julio de 1943 en que un golpe militar tomó el poder. Llegando de Chile y sin imaginar siquiera que algún día Pinochet victimase a la sólida democracia chilena, el ascenso de los militares Rawson, Ramírez y Farrel, contrastaba abruptamente con el país en el cual yo iba a celebrar mis 15 años. Mendoza, por donde entré a la Argentina, era un dulce racimo de uvas andinas, que contrastaba con la capital porteña que no se parecía a ninguna otra ciudad que yo hubiese visto en Latinoamérica; creo que adiviné lo que sería París, me anticipé a lo que era Barcelona, llegando a una ciudad europea extraviada en el sur del continente, fundada dos veces, canibalizada una, cuadrículada la otra, como si el péndulo entre la barbarie y el orden, ambos extremos diese el tono, uno, secreto, el otro, evidente, de una ciudad que acabé por hacer mía gracias a diversos conductos. El primero fue la política. Yo provenía del México revolucionario de Lázaro Cárdenas; del nuevo trato demócrata de Roosevelt en los Estados Unidos y del Frente Popular en Chile. Me había educado en escuelas humanistas y tolerantes. Tal no era el caso en la Argentina de la Junta de octubre que no ocultaba sus simpatías profascistas, ni el del Ministro de Educación Martínez Zubiría, alias Hugo Wast, quien impartía una ideología claramente racista, reaccionaria, pronazi y antisemita a la educación pública argentina. La segunda vez que escuché el elogio de la Alemania nazi, la vituperación antisemita, e incluso la exaltación de virtud militar de Esparta sobre la debilidad democrática de Atenas, le dije a mi padre: “Oye, libérame de la escuela. Déjame. No quiero ir. Déjame educarme en las calles de Buenos Aires.” Y así fue. Pasaba el día recorriendo la urbe porteña. Los cines de la calle Lavalle, un rosario de salas que se distinguían en el verano del 43 al 44 por la presencia o ausencia de refrigeración. Las salas que carecían de aire frío, como el Cine Hindú, en la calle Lavalle, los suplían con grandes ventiladores que impedían oír los diálogos (risas). Pero uno se preguntaba: ¿valía la pena oírlos? (risas); no, no, digo: sí, sí, valía la pena; el cine argentino tenía muy buenos guionistas: Pondal Ríos, Ulises Petit de Murat y una interesante y cuádruple esquizofrenia. Entro un poco al tema del cine argentino porque me alimentó mucho en mi imaginario. Me di cuenta gracias al cine argentino que el melodrama es una comedia que desconoce su nombre, y vi en primer lugar muchas películas de tango dominadas por Libertad Lamarque y las misteriosas razones por las cuales tan sufrida heroína era feliz un día (risas); abandonada al siguiente; miserable cantante de barrio una noche; estrella de la ópera europea enseguida (risas), amantísima madre y esposa un momento; despreciada y abandonada, pecadora, al siguiente (risas). Las razones eran claras: la situaciones eran determinadas por la necesidad de introducir todo un repertorio de tangos que le permitieran a doña “Liber” andar lo mismo cuesta abajo que cuesta arriba. Irse de la “lejana tierra mía” para “volver con la frente marchita” (risas), pero siempre, siempre, siempre, doña Libertad “cantaría el tango como ninguna” porque “tenía alma de bandoneón” (aplausos). El segundo tema del cine argentino de la época era la prestigiosa adaptación de obras literarias europeas dichas con el dulce acento de Delia Garcés, en *Casa de muñecas*; el ronco dolor de “Mecha” Ortiz en *Safó*; o la inimitable gracia de Nini Marshal como *Carmen*, con un clavel en la boca. El tercer tema era la comedia sentimental urbana, con un reparto inamovible: Enrique Serrano, el padre de frágil autoridad; Felisa Mary, la madre de voluntad férrea; Mirtha Legrand, la azucarada ingenua; Juan Carlos Thorry, el engominado galán de revistas de modas; y cuando la cosa giraba al drama, lloraba Sabina Olmos y daba clases de fatigada experiencia Pedro López

Lagar (risas) con su singular acento porteño andaluz. Aunque a punto en esta película aparecía siempre el conflicto de clases: el hijo de clase alta se enamoraba de la muchacha de clase baja como en *Los muchachos de antes no usaban gomina*, y las virtudes criollas eran siempre corrompidas por la modernización, como sucede en *El viejo Hucha* donde Enrique Muíño atesora el dinero y cuando se muere, los hijos descubren que tenía mucho dinero; se compran una casota maravillosa en Palermo y de ahí en adelante todos hablan inglés y andan en Roll Royce (risas). Pero el cuarto gran tema era la tierra, el río y el gaucho: *Prisioneros de la tierra*, *Tres hombres del río*, *La guerra gaucha*. Ahí aparecía otra Argentina, aislada, agreste, injusta, morena, latinoamericana, que encarnaba todo un gran actor, Francisco Petrone, maestro de la virilidad estoica, de la crueldad involuntaria y de la ternura dura. Le paso estas visiones porque me educaron a *ver* el mundo, así como el tango me enseñó a *oír* el mundo, así fuese con los ojos cerrados, porque el tango es la expresión musical que va derechito al corazón sin puertas cerradas donde veinte años no es nada, melodía intemporal. En noches de Tigre y Maldonado me convertí en hinch de Anibal Troilo y Roberto Goyeneche, maestros de mi naciente alma erótica, que al cabo se confirmó gracias a un feliz accidente de la circulación urbana. Descubrí que en mi apartamento de Callao y Quintana, a las 11 de la mañana, sólo quedábamos dos personas: yo, que no iba al colegio, y una bellísima actriz europea, de cabellera platinada y ojos adormilados. Me atreví una mañana a tocar a su puerta con mi ejemplar de la revista *Sintonía* en la mano y la pregunta preparada: “Perdone, ¿sabe Ud. qué personaje histórico interpreta hoy Eva Duarte en la radio? ¿Juana de Arco o Madame Bovary?”. Ella me miró lánguidamente y me dijo: “Madame Bovary, que es menos santa pero más divertida” (risas y aplausos). “Pasá, pibe” (risas y aplausos).

Mi otra iniciación se la debo a la librería “El Ateneo” de la calle Florida. Su olor a maderas barnizadas, páginas frescas como hojas de laurel, estanterías celosas de liberar sus secretos, me convocó día con día y me hacía pasar mis horas de adolescencia a un descubrimiento tan importante como el de Neruda en Chile. Ahí me leí, (estaba en la Argentina y me quería leer toda la literatura argentina, de Lugones a Güiraldes, de Apollinaire y, ciertamente, Borges). Mi deslumbramiento ante la literatura de Jorge Luis Borges lo razonaría más tarde gracias a mi maestro mexicano Alfonso Reyes. Cuando Reyes dice “en Borges no hay página perdida”, sus fantasía son utopías lógicas con estremecimientos de Edgar Allan Poe, su prosa es tan límpida que no admite ninguna exclamación y ninguna interjección. Su testimonio social se da cuenta de los más oscuros rincones de la vida porteña, hervidero de migraciones y hervideros de lenguajes. Su apariencia, decía Reyes, es la de un hombre medio naufragado en el mundo físico. Yo sólo diré que me llevé del Borges, leído a hurtadillas en el Ateneo de Buenos Aires, una lección que era, y es, una convicción: y es que *todo se puede decir en castellano*. Nada nos será vedado a los que escribimos en español. Pero qué sucedió, me preguntaba enseguida, con esta lengua universal, el castellano, que después del siglo XVII, después del *Quijote*, deja de ser lengua de creación, vida, insatisfacción y poderes personales para convertirse en lengua de esterilidad, luto, aplauso retórico y poderes abstractos. No hay una gran novela española entre el *Quijote* y Clarín y Galdós hasta el siglo XIX. Yo me hacía esta pregunta a los 16 años.

Fui por fin a vivir permanentemente a México y ahí estaban para mí las respuestas. En el aire delgado de esta meseta fría de piedra y polvo, que es como la gemela indígena de otro altiplano, el de Castilla. El país imaginario de mi padre era el real, pero más fantástico que cualquier imaginación. Era tan real como el de sus fronteras físicas y espirituales. México, la única frontera entre el mundo industrializado y

el mundo en desarrollo. La frontera entre mi país y los Estados Unidos, pero también entre toda la América Latina y los Estados Unidos. La América Latina empieza en México, entre el mundo indolatino y el mundo anglosajón; entre el ahorro simplificador del protestantismo y el derroche barroco del catolicismo; entre la expansión horizontal y difusa del poder democrático y su estructuración autoritaria, piramidal y centralizada; entre el derecho consuetudinario escrito y el derecho romano carente de toda realidad si no se la da la escritura; el estreñimiento avaro de los hijos del Durkheim de Ginebra contra la diarrea pródiga de los hijos de Roma en Madrid. Los norteamericanos son herejes pelagianos; los mexicanos somos ortodoxos agustinianos. Algún día los norteamericanos se preguntarán cómo convertir a Pocahontas en la Virgen de Guadalupe (risas y aplausos). Los mexicanos nos preguntaremos: ¿podemos convertir a Moctezuma en miembro de la dinastía de los Kennedy? ¿Cómo transformar en ritual el consumo de una hamburguesa? ¿Cómo vender en computadoras un mole poblano³? ¿Se puede? Cómo decir en español *to be or not to be*, si no se puede distinguir en inglés nuestro “ser” de nuestro “estar”... ¿sí? (aplausos). Por eso es más rica la lengua española. Con todas estas preguntas me acerqué al cuerpo de oro y barro de México, mi país imaginario, imaginado. Al cabo: real. Pero sólo real en ese temblor y pánico que me permitía, pero también me condenaba, a verlo siempre desde una lejanía que asegurase, gracias a la separación, el anhelo feroz de la reunión. La “perspectiva” me permitió escribir unas novelas donde pude hablar de las cicatrices de la revolución; las pesadillas del progreso; la persistencia de los sueños. Lo hice porque mi carencia se convirtió en mi destino, pero un destino compartido. El de mi nuevo cuerpo de hombre, el del viejo cuerpo de mi país y el del cuerpo problemático y desvelado de mi lengua. Podía acaso identificar sin demasiada dificultad los dos primeros: México y yo. Pero el lenguaje era de todos. De una vasta comunidad que escribe y habla y piensa en español, con el oro en los labios y la canción anónima en las playas a las que me referí. Y sin el lenguaje yo no podía darle realidad alguna, ni a mi identidad, ni a la de mi tierra. La lengua se convirtió así en el centro de mi ser personal y de mi posibilidad de convertir mi destino y el de mi país en identidad compartida. Me hice ciudadano del territorio de La Mancha, un simple escudero de Don Quijote. Gracias.

Preguntas

Chiapas, ¿cómo está ahora? ¿Qué se consiguió con el movimiento, muy seguido por los argentinos? ¿Qué no se consiguió?

Para contestar con mucha franqueza a su pregunta, Chiapas en este momento está olvidada. No está en el mapa político actual de México; no está en la gran preocupación soberana de México, en estos momentos.

Pero nunca hay que olvidar que el primero de enero de 1994, Chiapas dio un grito, un grito de vida. Dijo: somos indios y aquí estamos; no nos olviden; no nos dejaremos olvidar. México estaba celebrando su discutible ingreso al primer mundo. Ya éramos nación del primer mundo. Habíamos firmado el Tratado de Libre Comercio con América del Norte. Todo pintaba color de rosas. Nos habíamos olvidado de la mitad del país. Y lo que pasó el 1° de enero fue que esa segunda mitad se manifestó, dijo: aquí estamos; aquí estamos y tenemos una voz, una cultura, una presencia. Y en ese momento Chiapas se convirtió en un tema central, no

sólo para México sino para el mundo. Se vio que había una reivindicación de muchísimas gentes en el mundo a través del movimiento zapatista en Chiapas. Ahora ha recorrido muchas rutas ese camino y ha sido, como decía al principio, olvidado en virtud de otras novedades políticas en México. La marcha zapatista al principio del gobierno de Fox fue una especie de culminación del movimiento con la presencia de los indígenas hablando en la cámara de diputados. Pero enseguida ha caído en una especie de olvido bastante inexplicable, en el que no nos acabamos de plantear con seriedad las preguntas que nos hace el mundo indígena mexicano, y que son *nuestras* preguntas respecto a ese mismo mundo, y es saber qué lugar tienen en la colectividad nacional los diez millones de indígenas que viven en México. Cómo conciliar las virtudes del mundo indígena, que son muchas, que hay que aprender de ellas, que no lo hacemos. Que son su capacidad para tener una auténtica vida colectiva. Su capacidad para soñar, para recordar, para mantener tradiciones, para acercarse con más facilidad que la vida urbana los unos a los otros. Cómo conciliar la gran tradición, las grandes virtudes del mundo indígena con la necesidad de que salgan de la pobreza. De que una mujer no tenga que ir al río de rodillas sobre las piedras a lavar la ropa, sino que sea india y que tenga una lavadora eléctrica al mismo tiempo; de que la comida no se pudra porque hay un refrigerador en la selva. Todo esto es lo que no nos hemos planteado en profundidad. Va a ser tiempo de resucitar el tema. El tema no se va a ir. A veces quisiéramos que los indios desaparecieran, que en realidad no haya indios. No, *sí* hay indios. Son diez millones de personas humanas que están en ese conflicto entre su tradición y su modernidad. Yo desconfío mucho de los mexicanos que dicen: “Hay que preservarlos tal como están. Que vivan en la pobreza, que vivan en la indigencia, pero que sigan siendo indios”. No sé si van a seguir siendo indios en un país que tiene una dinámica de mestizaje tan poderosa como México, finalmente el 80 % de los mexicanos somos mestizos, sólo hay un 10 % de raza europea y otro 10 % de raza indígena. Además que el destino de México es un destino mestizo. Pero mientras llegue ese día de integración cabal del mestizaje hay que pensar en qué quieren los indios y qué podemos darles a los indios, cómo nos acercamos. Porque ahí hay un problema de miseria, hay un problema de aislamiento, hay un problema de pobreza, es un problema de salud y son problemas de alimentación. Y son problemas que se pueden resolver. No podemos apartar a los indios y decir “bueno, que se las arreglen solos”. Tampoco podemos dar soluciones para ellos, que no son las de ellos sino las nuestras. Entonces la solución tiene que ser que la voz de los indios se oiga. Que volvamos a oír al movimiento zapatista, que ha estado muy callado, y que los indios nos digan: “queremos esto y somos parte de ustedes”. Porque generalmente somos, tenemos que ser, parte de una gran comunidad nacional.

¿Cómo afecta el ALCA a la cultura mexicana?

El ALCA es la Asociación Latinoamericana de Libre Comercio. Bueno, en primer lugar, el ALCA no lleva muy buenos visos de convertirse en una red, en realidad es una iniciativa un tanto hipócrita, como tantas del presidente Bush, en el que pretende interesarse por la integración económica del continente.

Esto no es cierto porque la administración Bush es una administración esencialmente proteccionista. Entonces se hacen actos exteriores de libre comercio, pero fundamentalmente lo que hay son unas leyes y actitudes muy proteccionistas y en esto ha participado también el candidato Kerry, tratando de proteger la industria norteamericana, de no adaptarla a la gran transición mundial tecnológica que está teniendo lugar. Hay industrias que se vuelven viejas, entonces se pasan a in-

dustrias nuevas, redituables, que hoy son industrias tecnológicas, de la tecnoinformación, etc. Es lo mismo lo que pasó un poco con la primera revolución industrial, cuando los ludistas se alzaron en armas contra la operación de fábricas, porque la fábrica le quitaba trabajo al artesano y al labriego. Hoy ahí también hay esa reacción. Pero el trabajo se está desplazando a los modelos de los Estados Unidos, de los centros industriales a mexicanos, a países donde el trabajo es menos costoso: México, China, por ejemplo. Entonces tiene que haber una reacción proteccionista, por eso no creo mucho en el futuro del ALCA, y además veo que hay una tendencia sudamericana encabezada por Brasil para formar un bloque propio de la América del Sur, que no sería un valladar contra la pretensión del ALCA. En cuanto al Tratado de Libre Comercio con Norteamérica entre México y los Estados Unidos es un tratado que en cierto modo ha favorecido a México, por lo menos a las industrias maquiladoras de las fronteras; ha traído más empleo, mejor nivel de vida y un aumento de exportaciones sumamente grande. México es hoy el segundo exportador a los Estados Unidos después de Canadá. El volumen de exportación ha aumentado a tal grado que hoy exportamos más a los Estados Unidos que lo que le compramos a los Estados Unidos. Jamás incurriría en el despropósito del presidente Bush cuando dice: “¿Saben Uds.? La mayoría de nuestras exportaciones provienen del extranjero”. Es como piensa el señor. Es como piensa él (risas)... bueno. Pero hay dos capítulos de los cuales carece el TLC. Uno es el capítulo ecológico, no hay un capítulo para proteger la ecología sobre todo en la zona fronteriza entre México y los Estados Unidos, que a veces es un verdadero albañal, un desagadero de la suciedad de ambos países. El río Colorado, que fluye desde los Estados Unidos al mar de Cortés, está lleno de porquería. A lo largo del río Bravo también sucede: hay contaminación en Ciudad Juárez y El Paso, que son ciudades vecinas; la contaminación es terrible. Estas medidas no se tomaron. Y no vale decir: “es solamente un tratado de libre comercio”. Vean Uds., cuando Felipe González negoció el ingreso de España a la Unión Europea, dijo: “Sí, entro. Pero tenemos un enorme retraso en España respecto al desarrollo de infraestructura en el resto de Europa, y España sólo entrará si tiene los fondos de compensación necesarios para construir carreteras, centrales eléctricas, comunicaciones de todo tipo”. Así logró España, gracias a esa política, colocarse a un nivel parejo al de la Gran Bretaña, Francia o Alemania. Nosotros no tuvimos la capacidad negociadora para incluir este tema en el TLC y sobre todo, señoras y señores, se nos quedó fuera el problema más grave que existe entre México y los Estados Unidos, que es el del trabajo migratorio. El trabajo migratorio es un tema que aún no encuentra resolución. Nuestros trabajadores mexicanos van a los Estados Unidos porque son necesitados, porque la industria norteamericana no funcionaría sin el trabajador mexicano. El trabajador mexicano trabaja en las fábricas, trabaja en el campo. Las cosechas de California que dan cuenta de una tercera parte del producto agrícola de los Estados Unidos no se cosecharían sin los mexicanos que son en un 90 % quienes recogen las frutas y los vegetales en California. El trabajador migratorio mexicano participa enormemente en los servicios, en la jardinería, en los restaurantes, son nanas; cubren un espectro verdaderamente extraordinario. Yo he propuesto una cosa: un día sin mexicanos en los Estados Unidos. Se paraliza el país. Se paraliza (aplausos). Entonces, no es posible que esta gente que va a contribuir, en contra de lo que dice el profesor Huntington, en su libro muy racista contra México y los latinoamericanos, que somos holgazanes, que les quitamos trabajo a los norteamericanos; pues esto no es cierto. En primer lugar, el trabajador mexicano paga más en servicios y en impuestos de lo que recibe en ayudas de tipo social, mucho más; una diferencia de diez veces más lo que deja el trabajador mexicano en Estados Unidos de lo que

recibe de los Estados Unidos. Pero hay otro problema y no quiero obviarlo ante una audiencia como ésta: el trabajador mexicano sale a los Estados Unidos por carencia de empleo en México. Es cierto, y es lamentable. Yo quisiera que algún día tuviésemos algo semejante al pleno empleo en México, entonces los gringos irían a buscar trabajadores al Polo Norte, o a las islas Fiji ¿no?; no sé dónde... pero los necesitan, son necesarios para la economía norteamericana. Pero también el trabajador mexicano se va de México por razón de injusticia, falta de educación, falta de estado de derecho, porque lo explota el cacique local, porque hay violencia, por todas esas razones. Es decir, que no sólo se trata de crear una economía de trabajo más plena, se trata de crear un estado de derecho; que sigue siendo la gran carencia de América Latina, es muy difícil señalar un país nuestro en donde rija plenamente el estado de derecho, donde no haya constantemente corrupción, complacencias, excepciones, favorcitos por aquí, favorcitos por allá... y el estado de derecho como excepción y no como norma. Verdad es que en eso somos muy latinoamericanos y no vamos ha a resolver el problema del trabajador migratorio si no lo resolvemos en primer lugar en México. Ya los gringos encontrarán trabajadores en algún lugar, pero por el momento añado otra cosa: las remesas del trabajador migratorio a México se han convertido en la primera fuente de divisas para México, son quince mil millones de dólares que nuestros trabajadores envían a sus familias, a sus hogares, a sus comunidades. Es una suma enorme de la cual están viviendo muchos mexicanos. Y digo todo esto para que vean Uds. la complejidad del problema, y que no se trata sólo de un problema de trabajo, de un problema económico, sino de un problema cultural y de un problema humano (aplausos).

¿Cómo ve este Congreso de la Lengua? ¿Con alguna incidencia real para los hispanohablantes con todas nuestras culturas a cuestas? Y en lo que hace a esta compleja identidad que tenemos y construimos, ¿cómo podemos cambiar el lenguaje chatarra de los medios masivos de (in)comunicación que es invasivo? ¿Qué opina Ud. de la organización de este Congreso de la Lengua? ¿Ud. cree que va a sacar a millones de ojos que ahora están hipnotizado por la televisión y va a reivindicar la vuelta al libro?
Las preguntas son muchas. No sé casi por dónde empezar... La cultura del libro...

Ayer me contaba, muy dramáticamente, un matrimonio argentino, que durante la dictadura militar en este país se vieron obligados a enterrar sus libros en su jardín; envolverlos y enterrarlos hasta que llegara un día mejor, en que no serían destruidas sus bibliotecas, o falsificadas. Porque tengo entendido también que a veces se ponían libros marxistas en las bibliotecas para justificar el asalto, que de paso era el asalto a los muebles, la vajilla, los cuadros y todo lo que se podían llevar estos bandidos. Entonces, basta con que haya una familia que decide enterrar los libros en el jardín para rescatarlos junto con la libertad, para ver hasta qué grado la cultura del libro se identifica con la libertad misma, con la libertad personal. Porque el libro cumple una función doble: es una forma de comunicación colectiva, solidaria con los demás; y es una forma de comunicación con uno mismo, uno descubre cosas de su propia personalidad que no descubriría si no lee un libro, es una manera de conocernos a nosotros mismos y de conocer a los demás. Ahora, hay muchas otras maneras de hacerlo. Yo no le niego a un programa de televisión, a una película, a una orquesta de tango, de jazz, esa misma capacidad de mutuo conocimiento entre la sociedad y el individuo, entre la comunidad y el yo. Porque se trata de eso,

de darle un valor excedente, el mayor posible, tanto a la personalidad individual como a la pertenencia de esa personalidad a la colectividad. Se trata de ambas cosas. Yo no le quito valor a nada. Yo crecí, en ese Estados Unidos que les describo, con la radio; mi educación venía de la radio. Yo seguía con mucho interés las peleas de box, y tenía una gran admiración por el “Bombardero Negro”, Joe Louis, gran boxeador. Pero yo no lo veía en televisión. Tenía que escuchar en radio cómo ganaba, en el Madison Square Garden, las peleas Joe Louis. Luego quizá lo podía ver en los noticieros semanales. Ahora hay una comunicación instantánea, en tiempo real sabemos todo lo que pasa en el mundo. Pero a mí no me asusta ningún avance tecnológico; estoy seguro de que hoy más personas en un solo día escuchan el *Don Juan* de Mozart que durante toda la vida del autor. Hay una accesibilidad enorme a través de los medios técnicos; y a través de los medios técnicos también se engaña igual que se engañaba a través del cine, a través de la radio, a través de todo el periodismo, a través de la retórica política. Siempre ha habido un intento de usar la palabra, de usar la imagen en términos de engaño. Cuando uno ve las censuras impuestas por la Alemania nazi a la información, pues esto es el extremo —o la Rusia stalinista—, es el extremo de lo que se puede hacer desde el poder para desinformar. Creo que todavía tenemos hoy en nuestros países quizá márgenes suficientes para denunciar estas mentiras y para oponerles, por lo menos, sino la verdad, la búsqueda de la verdad, que ya es mucho. Tener libertad para buscar la verdad es quizá la única manera de buscar la verdad; la verdad absoluta no existe ni existirá nunca pero lo que es importante, lo que define la libertad es la búsqueda de la verdad. Nos tenemos que preguntar, entonces, cuántos días en cuántos canales, en los libros, en las artes visuales, en las comunicaciones, cuántos días tenemos abiertas para esa comunicación de la verdad y combatir siempre a la mentira, o a lo que percibimos como mentira, en todos estos medios. Porque la mentira no es sólo un privilegio de los medios audiovisuales: hay libros mentirosos (acabo de señalar mi rechazo a la educación que se me dio en la Argentina a través del ministro Hugo Wast). Hay que combatir a la mentira en todos los medios, no sólo en los visuales o en los de más extensión hoy. Finalmente con un libro llamado *Mein Kampf* Adolfo Hitler llegó al poder, movió al mundo, y por poquito lo destruye.

El libro sigue teniendo una enorme fuerza, un enorme valor, por esa doble comunicación que procura entre el lector con la sociedad y con su propia persona. Protejamos al libro, defendamos al libro que sigue siendo una base de la cultura y esto es lo que justifica el Congreso en Rosario.

¿Cuáles son los rumbos de la literatura latinoamericana, actualmente? Porque pareciera que por un lado hay una tendencia a literatura para iniciados, y por otro la que tiende vínculos facilistas con el lector (Coelho) ¿Cómo ve usted esta cuestión? ¿Qué salida alternativa puede divisar?

La misma salida que ha existido desde el origen de la historia; no hay ninguna novedad en esto.

Empiezo por decir una cosa: que la literatura iberoamericana, tanto en portugués como en español, forman parte de la literatura universal; no son provincias aisladas. Podemos pensar, y pensar seriamente, en lo que nos dice la literatura argentina, o la literatura española, o la literatura mexicana. Pero, en fin, todos somos, como dije al final de mi plática, miembros del territorio de La Mancha, esa extraordinaria vocación de imaginación y palabra que nos viene del Quijote. Pero, aparte de eso, somos parte de una literatura mundial. Esto que Goethe anunciaba en el siglo XVIII, la “Weltliteratur”, una literatura de todo el mundo, una literatu-

ra global, antes estaba muy centrada en la literatura del occidente, en la literatura europea; se desplazó hacia la literatura rusa; bastante hacia la literatura de los Estados Unidos, y luego hacia la de la América Latina. Pero hoy ya tenemos que hablar también en términos de la literatura del norte de África, del Magreb; del África negra: hay que pensar que hace cincuenta años nadie se hubiera imaginado que un país como Nigeria, una colonia en esa época, iba a tener tres grandes escritores: Chinua Achebe, Ben Okri y Wole Soyinka (Premio Nobel de Literatura). Además que abarca la literatura del África del Sur hacia las literaturas de Asia, en fin, que estamos ante un verdadero fenómeno de mundialización muy positiva de intercomunicación de una literatura que tenemos que ver en su conjunto. En su conjunto resulta ser la literatura más rica de todos los tiempos. Periódicamente los críticos mandan al camposanto a la novela, “ya se murió la novela”, y luego aparecen diez, quince, veinte novelistas en todos los países del mundo que desmienten al crítico, y estamos en ese momento, en momentos de una gran emergencia de novelas. A veces, como digo en el caso de Nigeria, hablo de Turquía, como Orhan Pamuk, por ejemplo. Del África del Sur, una cantidad de buenos escritores: Kertész, Nadine Gordimer; con una infinita capacidad de novelar. Hay una necesidad, precisamente en el mundo en que vivimos, y por las características del mundo en que vivimos, de darle a la imaginación sus poderes, de devolverles sus poderes a la palabra y a la imaginación. Porque finalmente la política es dogmática; pero la literatura es todo lo contrario, es escéptica, es crítica, está buscando diferentes opciones y nos está dando una visión mucho más completa del mundo de lo que no puede darnos la política, o la ciencia misma, o la lógica; desde luego, la lógica es unívoca, la literatura es plurívoca. Lo decía ayer en Rosario: “¿Los molinos son gigantes?”, pregunta; y luego afirmación: “Los molinos son gigantes”. Esta dualidad de la literatura frente a la lógica, qué tendría que decir: “o son molinos o son gigantes”. En la literatura podemos decir a la vez que “son y no son molinos y gigantes”, dependiendo de la imaginación de don Quijote y del lector. Ésta es la gran fuerza de la literatura, la de ofrecer mundos alternativos, posibilidades alternativas; palabras que no son sólo las palabras que nos dicta el poder, o el comercio; otras palabras. Palabras más cercanas a la vida, y a veces más cercanas a la muerte, pero en fin, palabras más humanas, en todo caso.

Si el Martín Fierro constituyó o constituye, de alguna manera, nuestro ser, y podría ser distinto, como dijo Borges, si el libro fuera el Facundo de Sarmiento, ¿cómo hacer que Borges fuera nuestro escritor definitivo?

No, yo no creo que haya escritores definitivos, por más buenos que sean, aunque sea Cervantes, aunque sea Shakespeare, no son escritores definitivos, porque siempre un escritor está precedido por otros escritores que lo alimentan y les dan sus instrumentos, su capacidad de ser quien es.

Cervantes, finalmente, logra fundar la novela porque aprovecha todas las tradiciones preexistentes y crea una novela de novelas, un diálogo de géneros en que está representada la épica, con don Quijote; la picaresca, con Sancho Panza; hay la novela dentro de la novela, hay la novela pastoral, la pastora Marcela, hay la novela de aventuras, hay la novela bizantina, hay la novela de Corte con los duques... se juntan todos los géneros separados hasta ese momento y los reúne en un solo texto: *Don Quijote*; que por eso se transforma en novela de novelas y fundación de la novela como género de géneros. Entonces, no es posible concebir una obra tan original como *Don Quijote*, que al cabo es la primera gran novela moderna, sin

toda la tradición que precede a Cervantes. Y que con Cervantes se proyecta hacia el futuro, va haber toda una tradición derivada del *Quijote*, desde luego Lawrence Sterne, en Inglaterra; Diderot, en Francia, esas quijotitas con faldas que son Madame Bovary, que también se vuelve loca leyendo novelas sentimentales; o la protagonista de la lavandera de Northanger, de Jane Austen, que se vuelve loca, pierde el seso, leyendo novelas góticas. Son todas como hijas de *Don Quijote*. Esta capacidad de Cervantes demuestra cómo, por un lado, una gran novela asume las tradiciones del pasado, y por otro lado, crea la tradición del futuro de la cual se van alimentar las futuras creaciones. De tal suerte, que no hay verdadera ruptura, nunca, de la continuidad literaria. A veces lo que hay son parricidios, inevitables. Llega una nueva generación y quiere matar a sus papás. Esto ha pasado siempre y lo malo es que los papás no nos damos por muertos... todavía (risas y aplausos).

¿Puede hablar sobre su trabajo como escritor con lenguaje, la rutina, la temática, la elección o selección? ¿Cómo es su día de trabajo?

128 129

Mire, depende dónde vivo.

En Inglaterra, donde vivo parte del año, vivo ahí porque tengo seis amigos, más o menos, nada más. Me puedo levantar a las seis de la mañana, trabajar de siete a doce, darme un paseo –tengo que caminar un poco, hacer ejercicios–. Voy a un cementerio muy cercano a mi casa. A veces me divierto mucho leyendo las inscripciones de estas tumbas suntuarias; no tanto como las del cementerio de Buenos Aires que es el delirio ¿no? (risas). Estos grandes túmulos hechos a base de cubetazas de leche y de vacas descuartizadas; es absolutamente fenomenal y único. En Inglaterra el cementerio es más discreto pero no deja de ser muy curioso. A veces encuentro lápidas que me encantan, como “Aquí yace Lady Jones. Pasó de la fantasía a la realidad” (risas). Pero al mismo tiempo recorro un espacio del cementerio que me conmueve terriblemente. Es un espacio de alrededor de cien cruces blancas, y son cruces de jóvenes británicos, soldados muertos en la primera guerra mundial, y leo las inscripciones, leo las fechas, no hay nadie en ese espacio del cementerio con más de 29 años de edad; entre los 17 y los 29 toda esa generación fue sacrificada en una guerra inútil, porque era una guerra por comercio, por colonias, en la que murieron toda una generación de jóvenes europeos. Si hay una guerra que muestra la futilidad de las guerras, es esa guerra. Luego, para levantarme el ánimo, corro a brazos de mi esposa para comer juntos, y ya el día se me hizo feliz y luego leo tres horas en la tarde y en seguida hay pues una gran ciudad abierta al espectáculo, la ópera, el cine, el teatro –que es el mejor del mundo–, en fin, hay muchas maneras de compensar. Y como los ingleses se acuestan muy temprano, a las once todo está cerrado y a las once y media uno está en la cama, uno puede empezar a trabajar bien al día siguiente. México DF, desayuno político a las ocho de la mañana con enchiladas, huevos rancheros, y... ¡ya empezó mal el día! (risas), o empezó bien, quién sabe cómo se vea ¿no? Bueno... regreso a escribir un ratito en mi casa antes de que comience el almuerzo mexicano: doce y media a seis (risas), doce y media a seis y más chilaquiles, tamales, mole poblano, cerveza, grandes pláticas, todo interesantísimo... Regreso corriendo a mi casa, después de vencer la circulación en la ciudad de México, que me toma más distancia que entre Rosario y Santa Fe, llegar a mi casa y darme una ducha, bañarme, salir a la cena que va a empezar a las diez y media y va a terminar a las tres de la mañana (risas). Entonces México no es el mejor país del mundo para escribir libros. Es un gran país para tener amigos, para comer bien, para oír Mariachis, para hacer la “polaca”, como decimos en México, que es como nos referimos a la política: la “polaca”; intrigar a ver quién va a ser

presidente, quién va a ser candidato, quién robó esto, quién es fulano, quién es mengana... bla bla bla. Todo eso es muy divertido, y lo alimenta a uno como escritor, pero llega el momento en que hay que volver a ser monacal, regresar a Londres y escribir libros. Ésa es mi jornada, o mis jornadas, así en plural.

Hay dos preguntas referidas a la reelección de Bush.

Una es: ¿Qué opina sobre eso y qué pasará ahora con nosotros, América Latina, con la nueva asunción de Bush?

Varias cosas.

Hablé con un amigo cercano que me dijo: “me he metido a la cama y me he cubierto con una frazada. Creo que no me voy a levantar de aquí por lo mal que me siento por la reelección de Bush”. Y yo dije: sí, es terrible lo que ha pasado, pero a mí, que acabo de publicar un libro llamado *Contra Bush*, me da cuatro años más de tema (risas y aplausos). Este libro mío, *Contra Bush*, es un libro escrito al ritmo de los acontecimientos. A partir de la campaña electoral del año 99⁴, empecé a escribir sobre Bush previendo lo que iba a ser, dada la personalidad y conexiones del vicepresidente Cheyne y sus ligas con la industria petrolera Halliburton. Sus votos en el congreso americano: su voto en contra de la liberación de Nelson Mandela, su voto a favor del *apartheid* en África del sur, ya decían quién era el señor. Y apenas tomó posesión Bush, antes de Irak, antes del 11 de setiembre, ya todas las medidas internas: eliminar la oficina contra el SIDA en la Casa Blanca; abrir Alaska a la explotación petrolera, acabando con las reservas naturales de esa hermosísima provincia del norte, a partir de todas las leyes ecocidas que promovió; las de los desayunos escolares⁵; bueno, ya todo eso me decían qué clase de gobierno iba a ser. Más sus actividades internacionales: la negativa de sumarse al protocolo de Kyoto contra la emisión de gases nocivos; y la decisión terrible de no unirse al Tribunal Penal Internacional, casi una admisión de culpa: “A mí no me van a juzgar los criminales de guerra. Nosotros creemos que son criminales de guerra, pero los míos están a salvo”. Luego vino el 11 de setiembre. Un movimiento de gran solidaridad con el pueblo norteamericano por la tragedia de ese día y una decisión de combatir al terrorismo, e incluso, de acompañar a los Estados Unidos en Afganistán. ¿Por qué permiten que se escape Bin Laden de Tora Bora y se dirigen todas las municiones contra un terrible tirano, sanguinario, pero que no era un terrorista; mantenía su territorio libre de terrorismo, que era Sadam Husein en Irak? Fue una distracción inexplicable. A menos que uno elabore teorías que pueden ser ciertas, y muchos libros lo afirman, de la relación entre la familia Bush y la familia Bin Laden, entre los Estados Unidos y la Arabia Saudita. ¿Por qué dejaron escapar a Osama Bin Laden y se fueron a esta guerra contra Irak? Es una guerra basada en la estupidez, en la estupidez más sangrienta. Es una guerra que no ha previsto los costos de la guerra. Si estos señores, cuando Bush estúpidamente se subió a un portaaviones, y declaró en mayo del año pasado: “los combates han terminado, hemos triunfado en Irak”, no estaba previendo que ese pueblo se iba a levantar en armas, no por simpatía a Sadam Husein, sino por defensa contra un invasor extranjero, que es los Estados Unidos de América; dándose una guerra de resistencia, calle por calle, casa por casa, en todo Irak, incluso con antiguos enemigos de Sadam Husein que se han unido a esta insurgencia nacional irakí y yo no sé cómo va a salir el pobre Bush de eso: si se va, pierde; si se queda, también pierde. Y le cuesta mucho acercarse a la comunidad internacional y buscar soluciones diplomáticas porque no está en su espíritu, y cuando se nombra a “Condolencia Arroz” [Condoleezza Rice] Secretaria de Estado (risas y aplausos) ya es casi un programa de acción, y se nombra Fiscal General al señor Martínez, que ése es de estos mexicanos-americanos que tienen

que probar que son más papistas que el Papa, y aunque son de origen mexicano, ahora son gringos hasta la médula. El señor Martínez es el autor de todas las justificaciones legales para la tortura en Abugray y en Guantánamo a partir de la teoría que el presidente de los Estados Unidos está por encima de las convenciones internacionales; y ahora ese señor es el Procurador General de Justicia de los Estados Unidos, entonces ¡agarrensé! ¡agarrensé! Entonces tengo las peores previsiones. Hay mucha gente que decía “no, no, ahora con el segundo mandato, esta vez sí es electo en verdad, la otra vez no sabemos, puede que cambie y decida pasar a la historia como un mandatario más equilibrado”. No, no va a ser. Ya ha demostrado con esos nombramientos que va a ser un ultraconservador, que va a llevar sus políticas al extremo, con el peligro para todos de que no se dé cuenta de la realidad, de que lleve adelante planes militares sin los recursos necesarios para ganar, combatir, permanecer, en Irán, digamos, en Corea del Norte, que Corea del Norte sí tiene armas de destrucción masiva, y les dicen: “miren, yo tengo armas de destrucción masiva, y ¿saben qué?, les pinto un gran violín, hijos de la tal...” (risas). Estamos viviendo en un mundo de teólogos en el poder en los Estados Unidos. Hay que ver lo que es un gobierno regidos por teólogos, fundamentalistas, que creen en la supremacía de los Estados Unidos, en la inutilidad de la diplomacia y en la falta de necesidad de escuchar la voz de los demás. Verdad es que entramos a una época sumamente peligrosa. Los latinoamericanos qué podemos hacer. Yo creo que tenemos muchas posibilidades, algunas posibilidades, de trabajar juntos con los países del “eje del mal” europeo: España, Francia, Alemania y ya en el futuro una Italia sin Berlusconi, no sé. Pero hay la posibilidad de estar constantemente, lo dijo ayer el presidente Chirac, defendiendo la legalidad internacional, oponiéndole a los Estados Unidos una voluntad de diplomacia, de derecho, constantemente creándoles obstáculos para que esta política que acabo de prever no se lleve a cabo sin obstáculos, por lo menos. Que sepan que hay gente que no piensa como ellos. Si hubiéramos votado en el mundo, yo creo que Bush hubiera perdido por setenta o setenta y cinco millones de votos en contra, el setenta por ciento de la población del mundo estaba contra Bush. No tenemos derecho a votar, yo creo que deberíamos tener derecho a votar en una elección americana porque nos afecta a todos (risas), pero ya que no podemos hacerlo, por lo menos podemos conseguir e implementar políticas. Políticas de diplomacia, de derecho, de defensa, frente a este poder omnímodo en lo militar, recuerden ustedes; los Estados Unidos son la gran potencia militar, no son la gran potencia económica, por muy ricos que sean, dependen enormemente de la inversión extranjera, tienen una deuda extranjera monstruosa. Francia invierte más en los Estados Unidos de lo que los Estados Unidos invierten en Francia. Tanto que detestan a Francia y tiran el champagne por las alcantarillas y todo lo demás... pues, hay una gran dependencia. Económicamente, los Estados Unidos son un país dependiente del comercio y de la inversión extranjera. Entonces un día estos espejismos ideológicos de la Casa Blanca van a tener que enfrentarse a realidades muy concretas y quizá eso los haga cambiar. Yo preveo muchas crisis durante estos cuatro años de Bush, si es que llega al cuarto año, porque se han dejado de lado en la elección todos los grandes sociales internos y todos los grandes temas internacionales. Esta elección la ha ganado un grupo de tres millones y medio de fundamentalistas, religiosos de derecha, pero una vez que comiencen a pasar las cosas que yo creo que van a pasar, va a haber muchos problemas, muchas disputas dentro de los Estados Unidos y ahí no se qué va a saber responder el gobierno de George Bush. De manera que siento que mi libro *Contra Bush* va a seguir teniendo vigencia por un ratito todavía, por un ratito... (Aplausos)

Agradecemos las preguntas que han hecho llegar, no se pueden leer todas, y sobre todo le agradecemos con un gran aplauso a Carlos Fuentes por su presencia...

Notas

¹ El acto comenzó con un sentido homenaje y un minuto de silencio por el fallecimiento, el día anterior, del insigne escritor y ensayista santafesino don Gastón Gori (17/11/1915 - 17/11/2004).

² Vicegobernadora de la Provincia de Santa Fe, gestora de la visita de Carlos Fuentes a Santa Fe.

³ Comida típica mexicana. (N. del T.)

⁴ George W. Bush y Dick Cheney, candidatos a presidente y vicepresidente de USA, respectivamente, por el Partido Republicano. (N. del T.)

⁵ Se refiere a leyes que habilitaban el acceso al “Programa de Cupones para Alimentos” mediante una red nacional de asistencia alimentaria para los sectores más carenciados –monitoreada por USDA (United States Department of Agriculture)–. Pero estas leyes negaban explícitamente tales beneficios para hijos de inmigrantes (los más afectados eran los mexicanos radicados en Arizona). (N. del T.)

Seis,

escenas de la vida académica

(un lugar para el reencuentro con nuestros invitados)

Qual saldo, fermo e costante scoglio. Biografía y praxis. Dedicatoria en algunas dedicatorias latinas y en lengua vulgar de Giordano Bruno

Anna Laura Puliafito

Universidad de Basilea, Suiza

Traducción del italiano: María del Pilar Barenghi

134 135

Hablar de textos preliminares en el caso de Bruno significa tomar en consideración textos de diversa naturaleza, en prosa o verso, relacionados entre sí dada la gran relevancia que ellos poseen, generalmente, en cuanto instrumentos interpretativos de las obras a ellos ligadas. Las que presento ahora son algunas consideraciones generales sobre las características de las dedicatorias escritas por Giordano Bruno, consideradas en forma autónoma. Y, puesto que se trata de primeras consideraciones, querría restringir este trabajo a los primeros escritos y a la producción en lengua vulgar. Examinaré, por lo tanto, las obras publicadas desde 1582 (año de publicación, en París, del *De umbris idearum*), hasta el año 1585 (año de publicación en Londres, de los *Eroici furori*). Cuatro años para Bruno de intensísimo trabajo, dedicados a la elaboración y proclamación de la “filosofía nolana”. Y obras en su totalidad fuertemente ligadas entre sí, tanto en el plano textual como especulativo¹.

Siguiendo diversas modalidades, todos los textos considerados poseen dedicatorias escritas por el autor, excepto el *Cantus circaeus* (1582)². En este caso la epístola dedicatoria, bastante extensa, está firmada por Jacques Regnault, secretario del dedicatario (Enrico de Angoulême) y “curador” de la obra, como él mismo se presenta al lector³. Las otras obras en latín presentan muy sucintas dedicatorias a Enrique III, a Giovanni Moro –embajador de la Serenísima ante la corte francesa– y a Michel de Castelnau –embajador francés ante la corte de Inglaterra. Éstas aparecen anticipadas, excepto en el último caso, en el frontispicio⁴.

Por otro lado, las obras en lengua vulgar nos sitúan inmediatamente frente a algunas variantes tipológicas, tanto que la definición de algunos de estos textos en términos de “dedicatoria” exigen alguna consideración suplementaria. Para proceder ordenadamente recordaré brevemente los textos en cuestión:

Candelaio, “tragicomedia”, publicada en 1582 y ofrecida “a la señora Morgana B”;

La cena delle ceneri, el primero de los diálogos italianos, publicado en 1584, con una *Proemiale epístola* a Michel de Castelnau, señor de Mauvissière;

De la causa principio et uno, del mismo año 1584, también con una *Proemial epístola* a Michel de Castelnau;

De l'Infinito, universo et mondi, también de 1584, con una *Proemial Epístola*, al mismo señor de Mauvissière;

Spaccio de la bestia trionfante, el último diálogo de 1584, con una *Epístola Esplicatoria* a Philip Sidney;

Cabala del cavallo pegaseo, publicado en 1585 y precedido de una *Epístola Dedicatoria* a don Sapatino, obispo de Casamarciano, y, finalmente, *Degli Eroici furori*, publicados también en 1585 y precedidos de un *Argomento del Nolano sopra gli Eroici furori a Philip Sidney*⁵.

Diversos elementos nos permiten reunir estos diferentes textos bajo el único rótulo de “dedicatoria”, cuyos rasgos característicos y fundantes nos son presentados precisamente en el único entre ellos que lleva el explícito título de *Epístola dedicatoria* y que se encuentra en el principio de la *Cábala*.

El dedicatario de la obra es don Sapatino, obispo de Casamarciano, personaje considerado por algunos críticos totalmente imaginario, reconocido por otros como figura real ligada a la juventud de Bruno, quien habría alterado los datos biográficos, convirtiendo a un modesto párroco en el obispo de una imaginaria (¡ésta sí!) sede episcopal⁶. La epístola enuncia un principio fundamental de la praxis dedicatoria en general y bruniana en particular: es decir la necesaria correspondencia, sea por dignidad de grado, sea por afinidad de actividad o conocimiento entre el objeto ofrecido y el sujeto (la persona que lo recibe), el contenido de la obra y, por lo tanto, el dedicatario. Evocando el procedimiento, difundido en la época, de requerir para la dedicatoria un previo asentimiento de parte del posible dedicatario, a los fines de lograr parcial financiamiento de la propia actividad, Bruno enumera una larga serie de rechazos a su ofrecimiento⁷. Luego del rechazo de un caballero, de un *minister verbi dei* (un pastor reformado), de una primera y de una segunda dama, de una beguina, de un pedante, de un “versificador”⁸ y de otros todavía, no mejor identificados, que lamentan el escaso nivel del regalo, Bruno concluye:

Altri co l'altre raggioni mi parevan disposti a dovermene ringraziar o poco o niente, se io gli l'avesse dedicato: et questo non senza caggione, perché (a dir il vero) ogni trattato, e considerazione deve essere speso, dispensato e messo avanti a quel tale che è della suggerita professione o grado.⁹

El mismo principio es mencionado en *De umbris*, para el cual Bruno había escogido al rey de Francia, Enrique III, “tum nobilitate subiecti quod versatur, tum singularitate cui innititur, tum gravitate demonstrationis, qua communicatur”¹⁰. Y era fundamentalmente aquél el criterio que había llevado a la elección de la señora Morgana para el *Candelaio*. También en aquel caso el personaje femenino, real y alegórico, no era —o no sólo— la mujer inspiradora de amor, sino la “superlativamente erudita, sabia, bella y generosa” Morgana, a quien Bruno quería ofrecer el signo de su productividad intelectual en contra de los detractores de los años napolitanos¹¹.

Antes de seguir, es necesario reducir explícitamente a todos los efectos al rol de dedicatoria: a las tres epístolas proemiales, a la epístola explicatoria y al argumento —en este orden— que acompañan a los demás diálogos.

Fundamento característico del acto dedicatorio —a partir de una constatación puramente empírica, pero verificable también en la tratadística contemporánea—¹² es el acto del ofrecer el objeto a alguien, según los criterios de correspondencia ya mencionados. En la mayor parte de los casos, los motivos de correspondencia se manifiestan como elogio del destinatario. Se da naturalmente también el caso en el que se insiste, no en la excelencia del regalo, sino en la insuficiencia retórica del objeto para estar a la altura de la ilustre superioridad del personaje a quien está dirigido. Paralelamente el acto de entrega absoluta de quién ofrece, respecto de quién recibe, halla frecuentemente, en la humillación del oferente y en la respectiva exaltación de su buena disposición en el acto de donar, uno de los recursos retóricos más difundidos¹³.

El acto de ofrecimiento es generalmente reconocible por medio de expresiones lingüísticas que denotan la ostensión del objeto-texto (*he aquí, a vos presento*, etc.) o la mención del acto de entrega, metafórico y literal (*ofrezco, dono, consagro*)¹⁴. Una variante de interés se fundamenta en el caso en el que el texto es “dirigido” al dedicatario, lo que pone de realce su función de lector privilegiado. La donación inmediata del objeto se proyecta, en general, sobre un efecto futuro, entendido como proyección de la fama, sublimada hasta hacerse inmortalidad¹⁵.

Ya en un primer examen todas las epístolas citadas y el argumento de 1585 resultan claramente divididas en dos momentos distintos: el del ofrecimiento de la obra y el de la exposición sintética, pero detallada, del argumento tratado. En cuatro de los cinco casos (queda excluido *Spaccio*) la división queda señalada también gráficamente en la paragrafatura de los argumentos propiamente dichos, encerrados entre las fórmulas de ofrecimiento y de despedida. En *Spaccio* la *Epístola* no presenta fórmulas de despedida y, después del ofrecimiento al dedicatario, la presentación de los argumentos continúa en forma compacta hasta el final. El nombre del dedicatario aparece siempre en la titulación del texto preliminar (veces anticipado también en el frontispicio, como ya hemos dicho). Todos los textos presentan fórmulas explícitas de ofrecimiento, como —es el caso de *Cena*— “He aquí, ilustre caballero”, acomete allí sin rodeos y luego vuelto en “toma este retrato”, “éste está dirigido a vos”, “[mirad] el afecto con el que se dona”, “[mirad] la mano que os lo ofrece”, “a vos que con tanta magnificencia (...) a vos se consagra”, reiteración significativa ésta, de la repetición “a vos os toca, a vos os dona” que se encontraba en la dedicatoria a Morgana¹⁶. La fórmula “a vos consagro” vuelve a aparecer en *Causa*, donde el texto bruniano está significado metafóricamente en la imagen del navío en la tempestad, y se repone en “he aquí aquella filosofía” y “os ofrezco con suma brevedad cinco diálogos” hasta la cláusula, sucesiva a la presentación de los argumentos “recibid por lo tanto con ánimo grato”. También *De l'Infinito* presenta, antes que los *Argumenti*, una explicitación del ofrecimiento (“aquí os ofrezco mi contemplación”) repuesta en el cierre, implícitamente, en el acto de señalar la grandeza de ánimo no tanto en el recibir el regalo sino en el mostrarse, a su vez, generoso en el donar (“atendiendo que cuanto recibís de otros es testimonio de las ajenas virtudes, pero en tanto que lo hagáis a otro, es seña e indicio expreso de la vuestra”). Sin extenderme ahora demasiado en la lista de estas comparaciones, diré sólo que lo mismo vale también para *Spaccio*, que ya en el frontispicio enuncia la “consagración” a Sidney (“consagrado al caballero S.”), a quien los diálogos son luego “presentados”, esto es ofrecidos por Bruno como signo de agradecimiento (“Ciego quien no ve el sol [...] no permita el hado que yo deje signo de ingratitud (...) a vos presento”). En el caso de *Eroici furori* el ofrecimiento se concentra en la conclusión, posterior a la exposición del tema, en estrecha cohesión con el motivo de la correspondencia (“Estos son discursos, los que a ninguno le han parecido más convenientes que ser dirigidos y recomendados que a vos, señor excelente (...); “a vos por tanto se presentan, porque (...)). En cuanto a este segundo criterio, el mismo asume una relevancia especial en la economía bruniana —como tendremos oportunidad de subrayar más adelante— articulándose en particular en los términos de deuda de agradecimiento de Bruno por los favores y el apoyo recibido. Por lo demás, la correspondencia deviene la enunciación de una afinidad de ingenio, que inscribe a los dedicatarios en el círculo de aquellos que tienen oídos para escuchar e instrumentos para comprender: la enciclopédica predisposición de don Sapatino y la sabiduría de Morgana se comparan con la “proximidad” de Bruno en términos de afinidad intelectual, disponibilidad meceánica y “dignidad” moral del señor de Mauvissière y de Sidney.

Como sostén, aun colateral, de las connotaciones de “dedicatoria” de los (peri)textos de los que nos estamos ocupando, se nota también un curioso error tipográfico que me ha sido posible comparar con seguridad en el caso de, al menos, dos ejemplares de la *Cena* y de *Causa*¹⁷. En ambos casos, un jefe de tipógrafos distraído, o tal vez demasiado aficionado y acostumbrado a la praxis textual y tipográfica, imprime en nítida cursiva como título corriente de la *Epístola Proemiale*, tanto sobre el *recto* como sobre el *verso* de las hojas, la expresión “Epístola Dedicatoria”. Error fortuito o dictado por una costumbre que demasiado rápidamente impulsa a reconocer las dedicatorias en las epístolas antepuestas a los diálogos, esta frase deviene para nosotros una advertencia y un indicio inesperadamente claro del uso bastante libre que Bruno hace de la dedicatoria en terminos tipológicos, lo que no es nuevo ni sorprendente para su modo de componer y argumentar. Haciendo, en fin, uso de algunas metáforas canónicas y manteniéndose, en parte, ligado a las características estilísticas tradicionales de dedicatoria, en los diálogos, Bruno termina por definir de manera personal sus contenidos. En tal sentido logra dar un impulso particularmente incisivo a una manera de dedicar que quiere destacarse de la simple repetición de fórmulas de zalamería y adulación, reivindicando el texto de la obra por sobre el predominio de las ceremonias rituales. Una operación del género se halla auspiciada y esbozada en su desarrollo histórico no más de un lustro después de la publicación de los textos en lengua vulgar de Bruno, en el diálogo de Giovanni Fratta, donde, sobre la invitación de Porta “persona d’honorato grido, et ne’ libri et ne’ le stampe”, Eugenio —epónimo protagonista del diálogo— afirma:

Porta —Di grazia trovate luogo homai a questi inquieti Dedicanti.

Eugenio —V’è un’arena nobilissima, dove possono spatiare, dietro a molti huomini per scientia immortali; si come si comprende da Cicerone, il quale con Epistola, ch’è spetie d’argomento, manda la sua Topica a Trebatio, e l’Oratore a Marco Bruto. Lo stesso hanno fatto Galeno, Oribasio, Dioscoride, et a’ giorni nostri il Bembo, il Tomitano et altri infiniti, c’hanno incorporato detta Epistola con l’opera, parlando solamente a proposito per instrutione de’ Lettori, et allontanandosi dalle ciance, vanità, adulazioni, come cose aliene dalla proposta materia, et con tal modo vengono per necessità lette le Dedicatorie, per essere incorporate nel soggetto, et vive la persona ivi nominata in perpetuo nella fronte del Libro.¹⁸

Como es conocido los diálogos se ligan y conectan en un programa muy articulado de reforma cultural y ética, verificable no sólo en la correspondencia, desarrollo, notas de contenido, sino localizable también en los textos preliminares, en la adopción, por ejemplo, de la metáfora de la semilla, de la cabeza, de la fuente.

Se lee en *Causa*:

Quiui come nel proprio seme si contiene et implica la moltitudine de le conclusioni della scientia naturale. Quindi deriva la intessitura, disposizione et ordine de le scientie speculative (...). Prendete dumque con grato animo questo principio, questo uno, questo fonte, questo capo (...)

y, también, en el *De l’Infinito*:

Cossì, signor, gli santi numi disperdano da me que’ tutti che ingiustamente m’odiano; cossì mi sia propicio sempre il mio Dio; cossì favorevoli mi sieno tutti governatori del nostro mondo; cossì gli astri mi faccian tale il seme al campo et il campo al seme, ch’appaia al mondo utile et glorioso frutto del mio lavoro, con risvegliar il spirito et aprir il sentimento a quei che sono privi di lume (...)¹⁹

Predominante en los diálogos en lengua vulgar aparece, además, la idea de la “vicissitudine” y de la metamorfosis, de la transformación, modelo explicativo en el plano biográfico, histórico, ontológico y ético. El hombre-Bruno es un Mercurio positivo que sabe leer y desplegar en profundidad la imagen matemática del mundo realizada por Copérnico y desde ese punto parte para una revolución me-

morale que moviliza desde el cielo y a él retorna, redefiniendo el significado del ser como el de la virtud. Esta transformación se efectúa *en la* historia en tanto que fase específica de su movimiento cíclico y nace de la profunda decadencia de la que el s. XVI, con sus guerras, sus prejuicios y su cultura libresca es un ejemplo particularmente incisivo. Tal transformación requiere, naturalmente, grandes sufrimientos y grandes empresas, sobre el plano colectivo, pero también sobre el plano personal. Y he aquí entonces que la atribulada biografía bruniana llega a sublimarse en la forma exterior de su misión “heroica”. Es en este sentido en el que, tanto desde un punto de vista compositivo como teórico, se insertan las dedicatorias. Abandonando los modos sucintos y casi perentorios de la dedicatoria a Enrico III en *De umbris* y los convencionalmente retóricos de la *Compendiosa architectura*, Bruno arriba a las formas de la dedicatoria a Morgana, en la cual, en los tonos de un diálogo privado, ofrece y al mismo tiempo pide y confirma la protección de quien indirectamente puede hacerse portavoz de su mensaje, aceptando la vela que alumbrará las sombras de las ideas²⁰. En un texto *sui generis* como su tragicomedia Bruno rechazaba ofrecer su “parainfo” a una autoridad pública, civil o eclesiástica:

Et io a chi dedicarrò il mio Candelaio? A chi, o gran destino, ti piace ch'io intitoli il mio bel paranimfo, il mio bon corifeo? (...) A chi s'è voltato, dico io? a chi riguarda? a chi prende la mira? A sua Santità? No. A sua Maestà Cesarea? no. A sua Serenità? No. A sua Altezza, Signoria illustrissima e reverendissima? non, no. Per mia fé non è prencipe o cardinale, re, imperadore o pappa che mi levarrà questa candela di mano in questo sollemnissimo offertorio. A voi tocca, a voi si dona; (...) in superlativo dotta, saggia, bella e generosa mia signora Morgana.²¹

En este caso la elección de Morgana tenía también un valor contrastativo: a ella “que goza en el seno de Abraham”, Bruno se contrapone como el que “desesperadamente arde y chisporrotea”, “académico de ninguna academia llamado el enojado”, víctima de las polémicas que suscitan sus escritos (las “sombras de las ideas” que espantan a las bestias y, como diablos dantescos, hacen permanecer a “los asnos lejos y atrás”). Seguro de su pensamiento, en la carta a Morgana, Bruno permanece en espera del día de la mutación. Se convence de que el “anochecer” esperado llega precisamente en el momento en que abandona la modalidad de la dedicatoria privada para asumir de manera totalmente nueva a aquella de la dedicatoria que llamaremos “pública” siguiendo la distinción de Fratta, que ya hacia el final del s. XVI anticipa en ciertos aspectos la conocida contraposición de Genette²²:

Eugenio —Ma tanto sia, ch'a Dio, a' Precettori, a i figliuoli, et à gli amici l'opere di propria elezzione si drizzavano; a i Principi per ordinario s'erano ricercati; ne' primi non v'era intentione, ò speranza di premio; ne' secondi si potevan prometter favore, et beneficio. Che poi alcuno resti protettore di quelle [i.e. opere], et le difenda dal livore, et morso de'maligni, questa è un'allegoria (...) et cagione mendicata per riputation de' libri, mostrando che quelli sieno meritevoli d'esser invidiati, ovvero si scrivono in adulazione de i pretensi difensori, dando loro ad intendere, che sieno di tanta stima, ch'l mondo tutto per timore gli riverisca.

Precisamente en este sentido, las dedicatorias a quien representa en Londres al cristiano rey de Francia, el embajador cuyos títulos detallados en siete líneas en el frontispicio de *Cena*²³ están repetidos en la misma forma que en los títulos de las epístolas, se convierten en parte integrante de la programática metáfora del “cambio”: Bruno proporciona una imagen de sí mismo retrayendo a un estado de cosas, pero ciertamente sirviéndose del mismo también para insistir sobre su propia misión histórica. Él parece responder en una manera del todo característica a la tónica de humillación-exaltación de dedicante y dedicatario. Ya la dedicatoria del *Tringinta sigilli* es muy elocuente en tal propósito: la demora de Castelneau ha visto el alumbramiento de aquel “parto de las Musas” y ha convertido “toto orbe seiunctam

domum in domesticos lares”²⁴. En el caso de la *Cena* Bruno insiste de una manera muy significativa sobre sus condiciones de vida y de trabajo, combinando los motivos tradicionales hasta proclamar al dedicatario su mecenas y protector, en un clima “donde los mercaderes sin conciencia ni fe, son fácilmente Cresos; y los virtuosos sin oro, no son difícilmente Diógenes”²⁵.

El rol del Castelnau se presenta todavía más reforzado en el caso de *Causa*, la que Bruno inicia magnificando las virtudes del dedicatario por sus dotes de perseverancia y prontitud en las confrontaciones con todos en general, y del nolano en particular²⁶.

Providencialmente salvada por la protección del Castelnau, Bruno está convencido de que su obra podrá entrar en el “sagrado templo de la fama”, legando para toda la eternidad el favor concedido a su gloria:

a fin che conosca il mondo che questa generosa e divina prole *inspirata* da alta intelligenza, da regolato senso *conceptuta*, e da Nolana Musa *parturita*, per voi *non è morta entro le fasce*, et oltre si promette vita: mentre questa terra col suo vivace dorso verrassi svoltando all’eterno aspetto de l’altre stelle lampegianti.²⁷

El motivo de la gratitud debida a la protección se enlaza finalmente a otro *topos* de la reflexión bruniana, y esto es el programático convencimiento de que no todos puedan ni deban estar en condiciones de oír su mensaje de reforma. Como el furor heroico es experiencia de unos pocos bienaventurados, así, por definición, no todos están en condiciones de escuchar la densa trama de los textos brunianos, plenos de contenidos densos y estratificados que resultan comprensible sólo a pocos.

La pertenencia por parte del mecenas al restringido círculo de aquellos que están –al menos en parte– en grado de entender (como queda manifiesto por su apoyo económico y social), pertenencia que, como hemos señalado, constituye perjudicialmente uno de los criterios formales de la elección del dedicatario, hace de esta forma, que se cree una clase de concatenación típica entre inspiración divina, musa inspiradora, obra y protección recibida: a través del motivo autobiográfico, el apoyo ofrecido al libro se derrama sobre toda la actividad especulativa de Bruno, siempre presentada en términos de oposición a la ignorancia corriente respecto de aquellos que se creen sabios. Las dificultades de Bruno se convierten al mismo tiempo en medida de la fuerza y de la constancia del protector, y los términos de la fama ofrecida a él van a inscribirse en la metáfora del nuevo día.

En *Spaccio della bestia trionfante*, ofrecido a Philip Sidney, gran poeta de la corte de la reina Isabel I, el procedimiento cumple también otra finalidad. Un primer signo puede ser individualizado ya en el frontispicio, en el cual el nombre de Bruno no aparece en la posición generalmente reservada al autor, sino que aparece incorporada en una lista –siempre invariable desde el punto de vista de morfosintáctico– que partiendo de Júpiter, inspirador de la acción, concluye precisamente con la consagración de la obra al dedicatario:

Spaccio / de la bestia trion- / fante, *proposto* da Giove, / *Effettuato* dal conseglo, *Re- / velato* da Mercurio, *Recitato* da So- / phia, *Udito* da Saulino, *Regi- / strato* dal Nolano. *Diviso / in tre dialoghi*, subdi- / visi in tre parti. / *Consecrato* al molto illustre / et eccellente Cavalliero Sig. / Philippo Sidneo.²⁸

Se trata de un variante incisiva del fenómeno al que se ha hecho referencia más arriba y del nexo creado por Bruno entre inspiración y realización de la obra, causa divina y protección humana.

Llegamos así, por límites de tiempo y espacio antes que por agotamiento del tema, a los *Eroici furori*. La peculiaridad de la composición implica aquí también lo que creo poder llamar texto de dicatoria, esto es el *Argomento del Nolano sopra gli Eroici furori*. Después de la concisa presentación de los motivos para los cuales “la

última finalidad de esta tesitura fue y es la de aportar la contemplación divina, y poner delante de los ojos y de los oídos ajenos furores, no vulgares, pero sí de heroicos amores”, y de la compleja presentación de los diálogos particulares, Bruno presenta en la conclusión, los motivos característicos de la dedicatoria, que el autor compendia una última vez enunciando las correlaciones y la deuda de gratitud, subrayando la profunda ligazón y la afinidad intelectual entre él, el autor, y Sidney, el dedicatario. No obstante no deja de introducir una fundamental diferencia entre los textos poéticos contenidos en los diálogos y la filosofía que en ellos se muestra. Si los primeros tienen aún la necesidad de la protección del Sidney poeta, la filosofía puede mostrarse desnuda a los ojos del lector dotado de ingenio puro, como precisamente es aquél a quien se ofrece y presenta el último de los diálogos vulgares²⁹.

El s. XVI conoce un ceremonial dedicatorio muy preciso y definido en sus partes. Siguiendo la práctica de su tiempo Bruno concede extenso espacio a la dedicatoria, de la que, en los diálogos italianos, mantiene algunas características formales profundizando, no obstante, el significado: la dedicatoria hace de prólogo y llave, y la epístola proemial y explicatoria se connota como dedicatoria, de la que mantiene en formas diversas las características estilísticas y las metáforas canónicas. En el volumen que contiene los tres poemas latinos de 1591, el título corriente reconocerá explícitamente a la dedicatoria la función que ya desde las primeras obras le corresponde: *Epístola dedicatoria et clavis*.³⁰

Por el gran espacio que la autobiografía asume en la concepción bruniana de la historia intelectual y, por otra parte, por los fuertes ecos que ella necesariamente tiene en los textos de dedicatoria, también estos últimos, en cuanto expresión de un mecenazgo garante de la nueva filosofía, terminan por ser introducidos sistemáticamente en el modelo de la “transformación” sobre el que se mueve rítmicamente el profético afirmarse de la filosofía bruniana, en el proceder incesante de la “vicissitud” natural.

Notas

¹ Iordanus Brunus, Nolanus: *De umbris idearum*, (...), Ad Henricum III. Serenis. Gallor. Polonorúmque Regem, & c., Parisiis, Apud Ægidium Gorbinum, sub insigne Spei, è regione gymnasij Cameracensis, 1582. Cum privilegio Regis (ed. cons. G. Bruno, *De umbris idearum*, a cura di R. Sturlese, Premessa di E. Garin, Firenze, Olschki, 1991).

² Philothei Iordani Bruni Nolani *Cantus circaeus* (...), Ad altissimum principem Henricum d'Angoulesme magnum Galliarum Priorem, in Provincia Regis locumtenentem, & c., Parisiis, Apud Ægidium Gillium, via S. Ioannis Lateranensis, sub trium coronarum signo, 1582 (ed. cons. in Eiusd. *Opera latine conscripta*. Faksimile-Neudruck der Ausgabe von Fiorentino, Tocco und anderen, Neapel-Florenz 1879-1891, Bd. II 1: *De Umbris idearum. Ars memoriae. Cantus circaeus*, Stuttgart-Bad Cannstatt, F. Frommann Verlag G. Holzboog, 1961. La dedicatoria del *Cantus* se lee aquí en las pp. 181-83).

³ Cfr. Bruni *Cantus*, cit., p. 182. Sobre la función de la obra y sobre las posibles ingerencias de Bruno en la redacción del texto dedicatorio cfr. V. Perrone Compagni, “Minime occultum chaos”. *La magia riordinatrice nel “Cantus Circaeus”*, “Bruniana & Campanelliana”, a. VI (2000/2) pp. 282-97, p. 295. Sobre el significado del ofrecimiento del *Cantus* y la rela-

ción con Enrique III, vd. también P. Sabbatino, *Nei luoghi di Circe. L'Asino di Machiavelli e il Cantus Circaeus di Bruno*, in AA.VV., *Cultura e scrittura in Machiavelli*. Atti del convegno Firenze-Pisa (27-30 ottobre 1997), Roma, Salerno, 1997, pp. 553-96; y S. Ricci, *Giordano Bruno nell'Europa del Cinquecento*, Roma, Salerno, 2000.

⁴ Philotheus Iordanus Brunus Nolanus, *De compendiosa architectura, & complemento artis Lullij*. Ad illustrissimum D. D. Ioannem Morum pro Serenissima Venetorum R. P. apud Christianissimum Gallorum & Polonorum regem, legatum, Parisiis, Apud Ægidium Gorbinum, sub insigne Spei, propè Colegio Cameracense, 1582 (ahora en Bruni *Opera latine conscripta*, cit., vol. II 2, dedicatoria en p. 6); Philothei Iordani Bruni Nolani *Explicatio triginta sigillorum* (...) Quibus adiectus est *Sigillus Sigillorum*, s.n.t. (ahora en Eisd. *Opera latine conscripta*, cit., vol. II 2, dedicatoria en p. 75). Conjuntamente con la *Explicatio* y el *Sigillus* se publica la *Ars reminiscendi* (Eiusd. *Recens et completa ars reminiscendi et in phantastico campo exarandi, ad plurimas in triginta sigillis inquirendi, disponendi atque retinendi implicitas novas rationes et artes introductoria*, s.n.t. (ahora en Eiusd. *Opera latine conscripta*, cit., vol. II 2 pp. 69-72); en algunos ejemplares de la *Explicatio* se encuentra inserta una epístola dirigida por Bruno al Vicescanciller de la universidad de Oxford (cfr. *ivi*, pp. 76-78); por su carácter apologético se trata, no obstante, de una introducción más que de una dedicatoria en sentido propio. Cfr. *Giordano Bruno. Gli anni napoletani e la 'peregrinatio' europea. Immagini. Testi. Documenti*, a cura di E. Canone, Cassino, Università degli Studi, 1992, p. 91, que ofrece también la reproducción del frontispicio.

⁵ Giordano Bruno, Nolano: *De gl'heroici furori* (...), Parigi, Appresso Antonio Baio [ma Londra, J. Charlewood], l'Anno 1585; *La cena de le Ceneri*. Descritta in cinque dialogi, per quattro interlocutori, Con tre considerationi, Circa doi suggesttj, (...), s.l., s.e., [ma Londra, J. Charlewood], 1584; *Candelaio*. Comedia del Bruno Nolano Achademico di nulla Achademia, detto il fastidito, (...), In Parigi, Appresso Guglielmo Giuliano. Al segno dell'Amicizia, 1582 (ahora también en Id., *Cevres complètes, I: Chandelier*, introduction philologique de G. Aquilecchia. Texte établie par G. Aquilecchia. Préface de G. Bárberi Squarotti. Traduction de Y. Hersant, Paris, Les Belles Lettres, 1993, dedicatoria en pp. 9-15; para la traducción en castellano cfr. Id., *Candelerero*. Traducción integral, estudio preliminar y notas: Sforza, N. H., Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires, 2002); Id., *De la causa, principio, et Uno*. A' L'illustrissimo Signor di Mauvissiero, Stampato in Venetia, s.e. [ma Londra, J. Charlewood], 1584; Id., *De l'infinito, universo et Mondi*. All'illustrissimo Signor di Mauvissiero, Stampato in Venetia, s.e. [ma Londra, J. Charlewood], 1584; *Spaccio de la bestia trionfante* (...), Consecrato al molto illustre et eccellente cavalliero Sig. Philippo Sidneo, Stampato in Parigi, s.e. [ma Londra, J. Charlewood], 1584; *Cabala del cavallo pegaseo*. Con l'aggiunta dell'Asino cillenico. Descritta dal Nolano: dedicata al Vescovo di Casamarciano, Parigi, Appresso Antonio Baio [ma Londra, J. Charlewood], Anno 1585. Más que en la edición Gentile-Aquilecchia (Id., *Dialoghi italiani*. Nuovamente ristampati con note da G. Gentile. Terza edizione a cura di G. Aquilecchia, Firenze, Sansoni, 1958, voll. 2, ristampa Firenze, Sansoni, 1985), el texto de la comedia y de todos los diálogos en lengua vulgar se leen también ahora en Id., *Opere*

italiane. Ristampa delle cinquecentine, a cura di E. Canone, Firenze, Olschki, 1999, voll. 4 (de ahora en adelante OP); sólo los diálogos se leen además en Id., *Dialoghi filosofici italiani*, a cura e con un saggio introduttivo di M. Cilberto, Milano, Arnoldo Mondadori, 2000 (DFI). Para hacer más ágil la consulta, si no se indica expresamente de ahora en más las citas harán referencia a esta última edición, indicada por la sigla (DFI). Para el censo de las ediciones brunianas del s. XVI cfr. R. Sturlese, *Bibliografia, censimento e storia delle antiche stampe di Giordano Bruno*, Firenze, Olschki, 1987.

⁶ Se trata de un personaje imaginario, por ejemplo, según DFI, p. 1292, n. 2; de otra opinión, por ejemplo, M. A. Granada, que en su traducción española del diálogo se refiere a un personaje real, “modesto clérigo de la parroquia de Santa Prima desde 1576 (...)”; pero añade: “pero los pomposos títulos que en broma se le adjudican son falsos –Casamarciano nunca fue sede episcopal–”, cfr. G. Bruno, *Cábala del Caballo Pegaso*. Traducción y notas de M. A. Granada, Madrid, Alianza Editorial, 1990, p. 69, n. 1.

⁷ La serie corresponde a la lista negativa que se halla en la dedicatoria a Morgana, cuando el autor mismo renuncia a ofrecerles el escrito a algunos posibles destinatarios.

⁸ Sobre el significado de “versificatore”, cfr. *Spaccio*, DFI, p. 609, como lo destacan Granada en Bruno, *Cábala*, cit., n. 5 p. 71 y Ordine, N.: *La cabala dell'asino. Asinità e conoscenza in Giordano Bruno*, Liguori, Napoli, 1987, pp. 152 y siguientes.

⁹ DFI, p. 676 (“Otros me parecían dispuestos con otras razones a quererme dar gracias poco o nada en el caso de que se lo hubiera dedicado y no sin razón, porque a decir verdad todo tratado y consideración debe ser enviado, concedido y presentado a quien es de la profesión o grado objeto de examen”, G. Bruno, *Cábala*, cit., p. 72).

¹⁰ Bruno, *De umbris*, cit., p. 5. Igualmente en la sucinta dedicatoria del *Compendiosa architectura* a Giovanni Moro en que la elección del destinatario venía justificada con una similitud hiperbólica obra-gema (cfr. en Bruni *Opera latine conscripta*, cit., vol. II 2 p. 5). Sobre la correspondencia obra-dedicatario cfr. *Della dedicatione de' libri* (...). Diálogo del sig. Giovanni Fratta, nobile veronese, Con privilegio, In Venetia, Appresso Giorgio Angelieri, 1590, c. 19; señalado en C. Lucas, *Vers une nouvelle image de l'écrivain: “Della dedicatione de' libri” de Giovanni Fratta*, en AA.VV., *L'Ecrivain face à son public en France et en Italie à la renaissance*. Actes du Colloque International de Tours (4-6 Décembre 1986). Études réunies et présentées par Ch. A. Fiorato et J. C. Margolin, Paris, Vrin, 1989, pp. 85-104.

¹¹ Cfr. *Candelaio* en bruno, *Œuvres*. I, cit., p. 11. Sobre las posibles identidades de Morgana cfr. A. Gareffi, *L'identità della Signora Morgana*, en AA.VV., *Teatri barocchi. Tragedie, commedie, pastorali nella drammaturgia europea fra '500 e '600*, a cura di S. Carandini, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 359-72.

¹² Cfr., por ejemplo, el ya citado Fratta, que reconstruye la genealogía de la dedicatoria como regalo, desde la antigüedad en *Della dedicatione*, cit., c. 17v.

¹³ Para un panorama sobre las características compositivas de la dedicatoria de “ancien régime” cfr. *I margini del libro. Indagine teorica e storica sui testi*

di dedica. Atti del convegno internazionale di studi Basilea, 21-23 novembre 2002. A cura di M.A. Terzoli, Roma-Padova, Antenore, 2004. El volumen contiene también la versión más amplia, en italiano, del presente ensayo (*A proposito di alcune dediche di Giordano Bruno*, pp. 117-139).

¹⁴ Cfr. *Della dedicatione*, cit., c. 20r: “(...) i Greci, come primi autori in questa materia, che siano capitati alle nostre mani mentre dirizzavano l’opere loro ad alcuno, chiamavano ragionare, et i Latini mandare, et noi dopo l’uso delle Stampe, con voce pregnant di vanità diciamo donare, dedicare et consacrare”; cfr. también S. Battaglia, *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, Torino, UTET, 1961 siguientes, s. v. ‘consacrare’, que cita Marino (G. B. Marino, *Dicerie sacre. La strage degli innocenti*, a cura di G. Pozzi, Torino, Einaudi, 1960, pp. 69-70): “Alla Immortalità / di Paolo V, Pontefice (...) / questo / picciolo testimonio di reverente affetto / insieme con tutte l’altre sue fatiche / la divota penna del Cavalier Marino / umilmente, prontamente, meritamente / dona, dedica, consagra”.

¹⁵ Cfr. *Della dedicatione*, cit., c. 23r; también hallan interesantes consideraciones, por ejemplo, en las dedicatorias de Lope de Vega, parcialmente analizadas en T. E. Case, *Las dedicatorias de ‘Partes’ XIII-XX de Lope de Vega*, Madrid, Castalia, 1975, pp. 21 siguientes.

¹⁶ *Candelaio*, en Bruno, *Œuvres. I*, cit., p. 11.

¹⁷ Los ejemplares en cuestión son conservados en la biblioteca Trivulziana de Milano reproducidos anastáticamente a cargo de E. Canone. La misma frase se encuentra también en los ejemplares conservados en Amsterdam, en la Biblioteca Filosófica Hermética J R Ritman –debo el hallazgo a la generosa disponibilidad del Dra. Cis Van Heertum que agradezco de corazón–. Sería interesante proceder a la verificación de otros ejemplares disponibles.

¹⁸ *Della dedicatione*, cit. cc. 22v-23r.

¹⁹ DFI, cit., pp. 174; 302 (“Así, señor, los santos números alejen de mí a todos los que injustamente me odian; así me sea siempre propicio siempre mi Dios; así me sean favorables todos los que gobiernan este mundo; así los astros me adecuen la semilla al campo y el campo a la semilla, de modo que aparezca al mundo útil y glorioso el fruto de mi trabajo, despertando el espíritu y abriendo el sentido a quienes están privados de luz[...]”, G. Bruno, *Sobre el infinito universo y los mundos*. Trad. prólogo y notas Angel J. Capelletti, Buenos Aires, Hispamérica, 1984, p. 44). En el *De l’Infinito* la misma imagen es utilizada en el espacio propio del argumento: “Altri molti sono i degni et onorati frutti, che da questi arbori si raccoglieno; altre le mèsse preciose e desiderabili, che da questo seme sparso riportar si possono: le quali (...) lasciamo comprendere dal giudizio di quei che possono comprendere e giudicare, li quali da per se medesimi potranno facilmente a questi posti fondamenti sopra edificar l’intiero edificio de la nostra filosofia: gli cui membri, se cossò piacerà a chi ne governa e muove, e se l’incominciata impresa non ne verrà interrotta, ridurremo alla tanto bramata perfezzione; a fine che quello che è seminato ne gli dialogi *De la Causa, principio et uno*, nato per questi *De l’infinito, universo e mondi*, per altri germogli, per altri cresca, per altri si mature, per altri mediante una rara mietitura ne addite, e per quanto è possibile ne contente (...)” (ivi, p. 318).

²⁰ “(...) eccovi la candela che vi vien porgiuta per questo *Candelaio* che da me si parte, la qual in questo paese ove mi trovo potrà chiarir alquanto

certe *Ombre dell'idee*, le quali invero spaventano le bestie, e come si fussero diavoli danteschi, fan rimaner gli asini lungi a dietro; et in cotesta patria ove voi siete, potrà far contemplar l'animo mio a molti, e fargli vedere che non è al tutto smesso», *Candelaio*, in Bruno, *Œuvres. I*, cit., pp. 11-13 (“(...) aquí està la candela que os es ofrecida por este *Candelerero* que parte desde mí, la cual en este país donde me encuentro podrá aclarar ciertas *Sombras de las ideas* que en verdad asustan a las bestias y, como si fueran diablos dantescos, hacen permanecer a los asnos bien atrás; y en esta patria, donde vos estáis, podrá hacer contemplar mi alma a muchos, y hacerles ver que no ha sido del todo abandonada”, Id., *Candelerero*, cit., p. 7).

²¹ *Candelaio*, in Bruno, *Œuvres. I*, cit., pp. 9-11 (“¿Yo a quién dedicaré mi *Candelerero*? ¿A quién, oh, gran destino, te gusta que yo dedique mi bello rufián, mi buen corifeo? (...) ¿A quién se ha girado, —digo yo—, a quién mira, a quién busca? ¿A su Santidad? No. ¿A Su Majestad Cesárea? No. ¿A Su Serenidad? No. ¿A Su Alteza, Señoría Ilustrísima y reverendísima? No, no. Por mi fe, no existe ni príncipe, o cardenal, rey, o emperador o Papa que me quite esta candela de la mano, en este solemnísimo ofertorio. A vos toca, a vos se dona (...) superlativamente docta, sabia, bella y generosa señora mía Morgana”, *Candelerero*, cit. p. 7)

²² Genette, G. *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 123 (trad. it. *Soglie. I dintorni del testo*.) A cura di C M Cederna, Torino, Einaudi, 1989; *Della dedicazione*, cit., cc. 18v -19 r.

²³ La dedicatoria está en cambio sólo brevemente señalada en los frontispicios de *De la causa* y del *De l'Infinito* (en ambos casos, con variante ortográfica, “all'illustrissimo signor di Mauvissiero”).

²⁴ *Bruni Explicatio*, in *Bruni Opera latine conscripta*, cit., vol. II 2 p. 75.

²⁵ *Cena*, DFI, p. 16 y n. 78. Diogene Laercio racconta (*Vite*, VI 32) que el único favor pedido por Diógenes a Alejandro Magno fue correrse, así el sol podía de nuevo calentarlo (cfr. DFI, p. 976, n. 78).

²⁶ *De la causa*, DFI, p. 163.

²⁷ Ivi, p. 165. Letra normal de la autora. Con la promesa de inmortalidad se cierra la dedicatoria del *De l'Infinito*, una inmortalidad entendida como efecto no de beneficios recibidos, sino de aquellos hechos: “E vi ricordo quel che so che non bisogna ricordarvi, che non potrete al fine esser tanto stimato dal mondo e gratificato da Dio per essere amato e rispettato dai principi qualsivoglia grandi della terra: quanto per amare, difendere e conservare un di simili. Perché non è cosa che quelli che con la fortuna vi son superiori, possono fare a voi, che molti di lor superate con la virtude, lo che possa durare più che gli vostri pareti e tapezzarie; ma tal cosa voi possete fare ad altri, che facilmente vegna scritta nel libro dell'eternitade, o sia quello che si vede in terra o sia quell'altro che si crede in cielo: atteso che quanto che ricevete da altri è testimonio de l'altrui virtude, ma il tanto che fate ad altro, è segno et indizio espresso de la vostra”, *De l'infinito*, DFI, p. 319.

²⁸ *Spaccio*, DFI, p. 457, letra normal de la autora.

²⁹ “Questi son que' discorsi, gli quali a nessuno son parsi più convenevoli ad essere indirizzati e raccomandati che a voi, Signor eccellente: a fin che io non vegna a fare, come penso aver fatto alcuna volta per poca advertenza, e molti altri fanno quasi per ordinario, come colui che presenta la lira ad un sordo, et il specchio ad un cieco. A voi dumque si presentano, perché l'Italiano raggioni con chi l'intende; gli versi sien sotto la censura e

protezzion d'un poeta; la filosofia si mostre ignuda ad un sì terso ingegno come il vostro; le cose eroiche siano addirizzate ad un eroico e generoso animo, di qual vi mostrate dotato; gli officii s'offrano ad un soggetto sì grato, e gli ossequii ad un signor talmente degno qualmente vi siete manifestato per sempre", *Eroici furori*, DFI, pp. 772-73. Para la interpretación del pasaje referido a la filosofía hago referencia a las notas de M. A. Granada y a la traducción francesa en la edición París 1999 (en G. Bruno, *Œuvres complètes*, VII: *Des fureurs héroïques*. Introductions et notes de M. A. Granada. Traduction de P.-H. Michel revue par Y. Hersant, Paris, Les Belles Lettres, 1999, pp. il-1 y n.).

³⁰ Iordani Bruni, N. *De monade numero et figura liber consequens quinque De minimo magno et mensura. Item De innumerabilibus, immenso et infigurabili; seu de universo et mundis libri octo*. Ad Illustrissimum et reverendissimum principem Henricum Julium Brunsvicensium et Lunenburgensium ducem, Halberstadensium Episcopum, etc., Francofurti, Apud Joan. Wechelium et Petrum Fischerum consortes, 1591 (reimpress. anast. a cargo de E. Canone, La Spezia, Agorà, 2000). En la edición a cargo de Fiorentino, la dedicatoria está antepuesta al *De immenso* (cfr. Bruni *Opera latine conscripta*, cit., vol. I 1-2 pp. 193-99).

Sobre *Bárbara dice*, de Susana Szwarc¹

Susana Romano Sued
Universidad Nacional de Córdoba
CONICET

En su libro sobre los epitafios, Luis Guzmán recuerda un relato de Maupassant en el cual tiene lugar una ceremonia bárbara de tradición antigua: un hombre reducido a su esencia irreductible quiere inscribir con un hueso un rasgo de escritura en la piedra, algo que haga diferencia con la piedra y que, por ese mismo acto, lo vuelva humano, le otorgue identidad —es decir una diferencia—. De esta manera la inscripción se nos vuelve acto primordial de la experiencia humana. Esta experiencia es la que nos acerca Susana Szwarc con su libro *Bárbara dice*.

146 147

Bárbara dice es un conjunto dramático y retórico que pone en marcha la circulación de la palabra como bien común, y del gesto que, según lo señala Agamben, no produce, ni actúa, sino que se asume y se soporta, abriendo la esfera del *ethos* como esfera propia por excelencia del ser humano. Aunque la voz suene y resuene desde dentro de las máscaras de Bárbara y las otras, mujeres, busconas, prostitutas, carne de todos y de ninguno, como las damas del amor cortés, la poesía de Susana Szwarc nos arroja a la escena descarnada de la vida, sin concesiones.

El libro nos entrega cuatro capítulos, que van desde la intemperie de un cielo al descubierto, hasta la culminación adicta, en la que se mezclan el decir con la sujeción inexorable a la palabra, como un poderoso atractor vicioso. Al medio, la noche bella va de la carne viva a la carne muerta, hecha pasar por los envoltorios desvelados del poema. Es así que Szwarc establece un suelo para el tránsito y el trueque entre palabra y cuerpo, un canje, un desorden de límites.

La disposición de los enunciados de *Bárbara dice* no pueden confundirse con el idioma, con el habla que murmura y fluye en la dimensión del presente, con sus ruidos. Más bien introduce una interrupción, un intervalo en el ruido del lenguaje, que al modo de un relato de aprendizaje, crece desde la peripecia del balbuceo, hasta el decir con la puesta a pleno de la lengua.

En el advenimiento al mundo, este decir poético irrumpe para suspender la vocinglería, para hacerse una voz que enuncia por cada una, cada uno, y hace decir, a Bárbara, nombre que es ya una onomatopeya y un índice. Bárbara que se une a una danza, a una coreografía de nombres, de hablas, de lugares, un desierto, una estepa, trenes, trenzas, tópicos severos de la escritura de Susana Szwarc que ha acuñado una poética propia. Como en sus libros anteriores, la voz enunciativa, el tono en su singularidad de acto y potencia de acto, tejen el lazo que nos anuda la mirada y el oído, la respiración y la lectura, la fisiología y la letra.

En el primer enunciado, el epígrafe tomado de la *Colonia penitenciaria* de Kafka, se nos hace leer:

Cuando el explorador, acompañado por el soldado y el condenado, llegó a las primeras casas de la colonia, el soldado le señaló una y le dijo: es aquí

¿No es el epígrafe el modo literario de respuesta anticipada a la pregunta de Auschwitz formulada por Adorno y Agamben? ¿Formulada por Susana Szwarc, más allá de toda respuesta posible?

La dama de los poemas, las damas, las mujeres –inexistentes– ¿no son acaso figuras de amor, cortés, hechas de puro lenguaje, Bárbara, Luva, Sheila, prostitutas que dan a cambio, de chafalonías, de palabras, para que haya poema y que circule, como un don? Y las palabras, ¿no son hueso, carne, cuerpo, aliento? La dama, distante, hace rotar la palabra tangible en el flujo del culto imposible. Su lejanía hace brotar palabras, mundo, signos, sangre. Y en la boca de la prostituta, la devaluada, la infame, es donde hace nacer la verdad, lo valioso.

Las bárbaras, son de una carne de hospital, de una carne vocal, kafkiana, inacadémica e inadecuada. El trayecto del decir, maldecir y bendecir tiene lugar en el hacinamiento de las salas de enfermos: allí se practica el corte, y las damas, allí, están más cerca que nunca de lo escrito, en la faena de entornar la sangre:

En Torno

En el hospital, ese médico
me dice: no vengas hacia mí.

En la sala (donde somos siete
las mujeres), el amado no traspasa
el umbral.

El médico hace gestos, le insiste: / Sáquela, rápido, sáquela
de aquí.

No puedo, repite el amado, ella,
/ su otra sangre, y llora (se asombra
de sí, se busca en los vidrios /
quiere verse, verse y no sabe lo que dijo
ni Bárbara ni Sheila ni Luva
ni Mara ni Patricia quieren
lo que escuchan. Por eso bailan

Matriz y patriarca, meretriz y padre, amo y sierva, allí están, en el verse verse, pues retorna a sí la mirada arrojada, entornada de ojos. Las mujeres entran en la nómina, civil y literaria, aferradas al nombre que nunca se pierde, ni muerto, y que entra con sangre de libro, en donde el dueño del vocabulario corteja, hace la corte, corta, muestra para la ceguera, y desangra con la palabra asesina.

En Torno

El médico hace un corte
en la matriz
como un patriarca
Le muestra: la misma sangre
pero el amado ve otra cosa /
¿Y qué hacer, y qué
si ve otra cosa?

Bárbara, Sheila, Luva,
Mara y Patricia me están llevando
lejos, lejos,
a entornar la sangre.

El murmullo de la literatura, *verso, verso*, se hace ley del género en el poema, la violencia de la letra realiza la utopía y descubre cabezas, rostros, a la intemperie; se da una vuelta hacia lo salvaje, como en

Perdidas

Los libros nos cubren la cara:
Anna, Livia Plurabelle, Adriano
Orlando, también Emily L.
Justine y Justine

148 149

La lectura nos guardó [...] Apasionadas, perdimos los ojos entre las letras.

Es en ese desfile de apelaciones con lo que se salva, con lo que la mortalidad de la carne se disimula, aunque no se abandona la oscilación ambigua entre el silencio de lo innombrable y la a-dicción al lenguaje. Y el gesto de amor se vierte en fraseos entrecomillados, recalcando que son meras palabras:

Paño rojo cabaret

[...] Decía, te acompañaba. Y he mirado
Por tus ojos. Así, vi la forma de las manos,
su moverse sobre las pieles sedosas, fuertes, de aves. Y vi las palabras
por el cuerpo cercano, avisabas, “hacia dónde”,
hacia dónde.
Pero dos nuevas palabras: “mi amor”,
cayeron en el rostro desamparado de la joven.

El mito de la materialización de las palabras que ya conocemos por Rabelais vuelve a nosotros, remozado, remozado el amor que nace en la boca, escribe los cuerpos y las palabras se hacen cuerpos, bocados. El enigma de la Esfinge se resuelve en proposiciones de una lógica, en la cual toda la prosodia, toda la sintaxis, es puesta al servicio de la ética, una vez descascarada la moral: diciendo por una, por otra, por otro, por todos o casi todos, citándose allí, en el territorio del canje.

De este modo las citas, esas ambiguas indicaciones que da el lenguaje del encuentro con alguien, encuentro amoroso, o prostituido, en la casa de citas y en el verso, proponen la dialéctica, la escena, y la escenografía de lo que va a consumarse, como el contrapunto de la barbarie y la cultura, en este documento poético, que es *Bárbara dice*.

Bárbara

¡Ah!, es exactamente igual
que ofrezca Bárbara su carne
—de verdad, de mentira—
para mí.
Su nombre acerca a mi memoria
el poema de Prevert
aunque ella insista: “mirá, también me llamo Sonia

y no hay en mis manos ni crimen ni castigo”
[...] ella está allí quitándose siempre
su ropa dorada, justamente para llevarnos al olvido
y su cuerpo es un mapa perfecto,
un territorio para abrazar,
arrojar monedas
atrasar relojes.
...

Así como quedara evidente en el epígrafe-indicio de Kafka, el acto de señalar se hace eficaz en el gesto ostensivo, que se consume sólo cuando se dice: *es aquí*. Y esta retórica performativa pone en marcha la máquina de la circulación simbólica, monedas, de cambio, gastadas, dijes, bisutería barata, de poca monta que corre de mano en mano, de boca en boca, de habla en habla, de fonema en fonema, salpicando. La aliteración provee las marcas, el tintineo de lo que se gasta, pues hay costo y hay gasto, hay lazos y desenlaces, en los sonidos y chasquidos: dijes, justo, aljibe, refugiada, dibujo:

Marcas

Chasquidos. Sonidos de pulseras.
Las voces dicen sí, sí.
Y salpican las sílabas, los dijes.
Justo en el aljibe donde
refugiada
Dibujo tu baldosa.

Todo se dispone como un friso a donde se irá a inscribir, escribir, la piel, el cuero, el cuerpo, lápidas para epígrafes, donde las palabras se ven, se disponen, se saborean, se tragan, haciendo lugar al gran metabolismo de los signos que atraviesan de ida y vuelta cuerpos y córpora.

Las bellas palabras

En el relato de la carne
—mientras el año abría
su espesura y apenas las copas se llenaban—
me pareció escuchar el sonido de la lluvia.
(No llovía. No escuché los jadeos.)
Miré el reloj:
Pronto se haría medianoche.
¿Estaba más próxima de ser encontrada
allí donde la versión se retorció?

Ajena, afuera, lejana
(como quien entrega el único indicio
que guardó a puño cerrado)
(para no deshacerse)
(y permanecer) (un poco más)
(en el relato)
habría de aguardar.

¿Alcanzaría entonces, después de otra vuelta completa
(sonido de fósforos y pulseras,
piedras al rozarse, desvergüenzas,
alaridos, un salpicar de letras y de lenguas,
inermes las bellas palabras),
su compañía, su calidez de coro?
Alcanzaría o no
Un sitio en la carne,
En el plato, en la historia.

Esta puesta en escena de las conjugaciones del relatar, la atribución del decir, prosopopeyas y personajes que nos dejan sus sentencias en la doble ética del acto, son los trayectos que la poesía de Susana Szwarz recorre, discurre; ambas formas léxicas para nombrar el discurso. Bárbara y las otras, yo, tú, él, nosotros, nosotras, ellos, ella, déicticos y funciones de la gramática y la ortografía, se conjugan para

150 151

Azules Provincias

Sucedió entre nosotros
lo más terrible:
adjetivos crueles, atroces,
se instalaron en su lengua
torciéndola.
Y justo cuando se decía lo amable
Se atravesó —como una doble espina—
la palabra grosera del amo.

Entonces, las mujeres bellísimas
—en la vergüenza de lo que por su voz
se pronunciaba—
nos quitamos los cuellos, las cabezas,
hasta los brazos nos quitamos,
para caminar orgullosas como himnos
bajo los cielos (azules, azules)
de provincias.
Así, sin ojos, sin oídos, evitábamos
el peligro de tropezar
con los gestos del desprecio.

Pero demasiado pronto comenzamos a apiadarnos.
Las mujeres bellísimas, atentas
nos pusimos tres cuellos, tres cabezas
y besamos con tres bocas
a éstos,
creyendo todavía que algo del aliento
habría de calmar el uso de tristes
(por soeces) adjetivos.
Cuenten: ¿Quién cuenta nuestros méritos?

Ahora, estos hermanitos (éstos, descalzos
por supuesto), se acurrucan a mí.
Porque los amos les traen zapatos pesados,
llenos de agravios.
Ya estamos, otra vez, las hermosas,
fecundas,
sin cuellos, sin cabezas, sin manos
y ellos, soltándose de mi cintura,
corren a lo libre. Más descalzos,
más felices

Los Campos, semánticos y de concentración, los territorios, la historia, el mundo de la noche, del deseo, al margen y al centro de nuestras preguntas del siglo, se escenifican en la desinencias, en las conjugaciones y declinaciones, lidian con el lenguaje como principal interrogante que guía y hace desplazar la mirada y el gesto, melancólico tal vez, y tal como lo enuncia Cristina Peri Rossi en la contratapa del libro, de restituir el verbo, que fue al principio, hasta el desastre de Babel. Confusión de lenguas y cuerpos, sílabas y alientos, palabras y tactos, condensados y desdoblados en el imperdonable sueño freudiano:

Un cielo al descubierto

Arrojaste una piedra
al baldío. Ahí voy
hacia el hueso del padre.
(Qué muerto.)
Pero la sombra de la vela
mitiga el nombre. En su luz
se deletrea. Y como de un incendio
la red del alambrado se abre:
jardín de cuerpos
hasta mi ojo.

Concentra la sombra los llamados
de cualquiera de los Campos
La vela, deshecha.
Uno me agarra, tiene fuerza, el brazo,
El hueso. Canto (no sé si por fugarme):
-¿no ves que estás ardiendo?

Entonces se canta, se oye, se sangra, se huele, se lee, se grita, se nombra, se arde, se entrecomilla. El decir se va colando en la canción; se murmura y la barbarie, magnificada en la nominación, es arrinconada en la escritura, acto civil y civilizatorio por antonomasia. En la barra todo sucede, la división alcanza a cada uno, las palabras visten y desvisten, la carne es letra y la letra es sangre, en el horizonte de la ambigüedad que establece la palabra, que barra:

Engaú

Estamos adentro del sueño.
Es bella la noche, tu partitura.
Sé que es mejor mantenernos
callados. Sin embargo

esa compulsión de llenar
 me hace decir: “no me arrepiento de nada
 ni siquiera de no haber probado cocaína”.
 No sólo escucho sino que veo
 cómo se ríen de mí.
 Sobre la mesa, las sillas, la cama:
 los libros apilados como “camisas
 que no caben”.
 Siempre esa misma dificultad
 cuando alguno quiere sentarse,
 porque se alejó de la ventana.
 Entonces soy yo la que se ríe
 y comienzo a cambiar las pilas de lugar.
 Acomodo los libros en el suelo
 con la misma delicadeza
 con la que cambiaba los pañales.

De pronto, en la biblioteca, irrumpen las botellas:
 vino, fernet, ginebra, anís, grapa.
 Sé perfectamente que estamos adentro del sueño
 y no creo que exista aquí, en la ciudad,
 en ninguna ciudad,
 algo como la grapa del pueblo de la infancia.
 Tampoco la niña que pregunta
 y revuelve en la pregunta:
 ¿por qué los cosecheros golondrinas toman grapa
 hasta el hartazgo?
 ¿Por qué si estuvieron días bajo el sol,
 ellos, sus mujeres, los hijos,
 arrojaron las monedas –no a la fuente–
 sino al paisaje de la zanja de la grapa?
 Antes habían comprado una frazada con más colores
 que el cielo. Más tarde, vacíos los bolsillos,
 se acomodaron en mi umbral.
 La frazada repartida entre sueños por los que también
 caminé: algodonaes, algodonaes,
 pero sólo mordíamos naranjas. ¡Ah!, cómo recuerdo
 engañé, esa sed. Y después, mucho después –todavía–,
 la frescura en las bocas.

Pero decía del sueño de esta noche. Es el momento justo
 en que una ciudad se burla de mí.
 No me arrepiento digo: he olido jazmines,
 fresias, lirios. Si olí hasta las flores de loto
 de una película vietnamita y presté –también– mis manos
 cada vez que un amante pronunciaba palabras
 y las dejaba caer, sueltas, en la madrugada.
 Yo corría a buscar hojas, más hojas:

anotaba como los viejos copistas.
 Me vi llorar dentro del sueño,

me vi desierta, decirte: si supiera escribir tu música,
las notas exactas de la fiesta de la angustia.

Brilla (mi amor) tu amor en el agua del jarro.
Afeitan tus manos de mis lágrimas lo amargo
y convidan al mendigo.
–Ni una gota más–, dije en el sueño.

Estiré los ojos para mirar el pájaro de cada mañana.
Insistía: pío, pío, pío.
Y ellas (Bárbara, Sheila, Luva, Patricia) dijeron:
–lo descolocado nos excita.
Pagaste. Pagamos. Pagaron.
¿Quién se atrevió a decirles prostitutas, sólo para poder
separarse cada vez sin dolor?
Cerraron los monederos azules, rojos,
amarillos. Cerraron la puerta del sueño.
Adentro, ¿quién se atrevió a decirme?:
“es hermoso estar así, solo, con alguien.”

Disimuladamente, arrojé mis monedas,
engañé.

¿Son éstos los documentos que señalan la barbarie y nos devuelven agitadamente al trayecto rehecho por la recuperación de una memoria excluida en la exclusión de ellas, las de la cultura, la literatura y las de la poesía que las presenta y las cita?

Esta casa de citas propone una condensación de la letra, burlona y trágica al mismo tiempo, y queda allí como reserva utópica, para nosotros, bárbaros y bárbaras, dejando por escrito lo dicho, lo que se dice, acaso lo por decir, que es el modo en que la sociedad civil tiene para atarse en el lazo de la comunidad. La ironía luminosa y delicada con que el decir de Susana Szwarz coloca a la altura de lo sublime la maldad, el vicio, el crimen, el poema, los flujos corporales, asegura un lugar opuesto al que se asigna a los bárbaros, es decir, no nos deja fuera de la historia. Por el contrario, al construir un sitio sin concesiones, enfila la mirada de uno y de todos hacia el valor, hacia el empeño de una palabra dada, afincada en lo material que tiene el lenguaje en su forma de escritura poética. No nos da tregua el trayecto, armónico con el dicho kafkiano de que no importa a dónde se llega sino desde dónde se ha partido:

Entonces

Soltamos las hebillas (del cabello),
de a una
nos soltamos y llega,
ultraleve, desde distintos lugares,
una música que cada vez que se despliega,
abarca el punto de partida.

(El miedo cambiado por otra obsesión.)

–Pájaros en la cabeza– habremos de oír,
habremos de reír, aún después de los Campos,

aún después del Matadero.
En la casa de citas.

(¿Cuántos años hacen falta
para hacer romántico un crimen?)

Un vestido rojo vuela por el aire.

Bárbaras somos
en este anonimato del murmullo.

Porque nos reconocemos, bailamos.
Entonces se olvida el frío.

De este modo, Bárbara no nos da tregua: la poesía cancela en forma paradójal el intervalo, y se desdice, intoxicada:

154 155

Adicciones

La noche –toda– en el crisantemo.

Sobre cada pétalo
(hilos)

duerme una Bárbara.

Se han acomodado: luciérnagas
ahí.

(¿Si el ojo –intenso– se acercara?)

Con el beso, prenden.

Frágiles, en el movimiento hueco
se desprenden de sí, de mí:
codo, nuca, tobillo, ala.

Acrobacia sin red
(bipolar)

y la cabeza –de crisantemo–
flotante.

Y nos entrega en la bella noche.

Notas

¹ (2005) Editorial Alción, Córdoba, segunda edición.

Siete,
testimonios tangibles
(un lugar para el Convivio)

Homenaje a Blanca Escudero de Arancibia

Adriana Crolla

Blanca Escudero de Arancibia (1941-2004) integrante del Comité Científico del *Hilo de la fábula* y entusiasta colaboradora de esta revista desde su nacimiento¹, falleció en Mendoza el 12 de octubre de 2004 en momentos en que el número precedente estaba ya en imprenta pronto a su publicación. Circunstancia que impidió entonces realizarle un merecido homenaje y que en esta oportunidad concretamos con la publicación de dos trabajos suyos generosamente brindados por su familia.

158 159

La Dra. Arancibia supo ser al mismo tiempo una amiga generosa, sincera y entusiasta tanto en lo profesional como en lo afectivo y una guía. Una maestra de raza, de aquellas que saben conjugar el rigor académico con el *pathos* intelectual y que hacen que se dignifique nuestra profesión.

Experiencias y contactos, humanos y académicos, a pesar de la distancia física, fueron perfilando entre nosotras una entrañable y siempre viva interacción en la común necesidad de instaurar nuevas líneas de indagación para la lectura y didáctica de las literaturas en lengua no española (en especial la francesa), y luego, en forma sostenida y creciente, con relación a los estudios comparados y de género, desde aquel primer encuentro que tuvimos en la ciudad de Paraná en un hoy lejano 1989.

Sus innegables lauros profesionales y su creativo vitalismo, me unieron a Blanquita en una relación de afecto y profunda admiración por sus extraordinarias dotes intelectuales y humanas, las que expresé y ratifiqué en el diálogo internético que se instauró con posterioridad a su desaparición física, entre colegas y amigos de varias partes de la Argentina y del mundo. Relación que se había ido conformando y consolidando en la interacción con notables especialistas extranjeros, integrantes muchos de ellos del comité honorario de esta revista, conocidos gracias a su generosidad, y que en lo personal, atesoro como una de sus herencias más preciadas.

Por ello, si la vida es un delicado e inextricable telar de encuentros bordado con presencias epifánicas, el mío con Blanquita ha hilado una trama que define una parte importante del sentido de mi existencia profesional y humana. Y quiero verla y pensarla así, espléndida y sonora en el entretejido de nuestros cruces y de su huella.

Pero por sobre todo en la definitiva trascendencia de su palabra y rigor profesional plasmado en más de veinticinco artículos en revistas especializadas del país y el extranjero y en veintiséis capítulos o *papers* en libros colectivos (muchos todavía en prensa). En su trabajo como coeditora de cinco libros y traductora y compiladora de otros dos.

Numerosos artículos suyos tuvieron como objeto de indagación a Marguerite Yourcenar, escritora a la que dedicó muchos años de su vida y su tesis doctoral, pasión que la llevó a integrarse activamente desde 1988 a la SIEY (Société Internationale d'Etudes Yourcenariennes).

Otro universo de enorme interés en sus estudios (además de la literatura y los estudios comparados en ámbito francés) y que le permitió realizar fructíferas experiencias como investigadora y docente en carácter de becaria del Gobierno del Canadá y como profesora invitada de sus universidades, fueron los estudios de género en la francofonía canadiense y en particular quebequense.

Con sorpresa comprobamos que la colaboración enviada por el Prof. Denis Bachand, de la Universidad de Ottawa para el presente volumen, por un inextricable sortilegio del que quizás ella misma no sea inocente, conforman una unidad con los trabajos de su autoría. La común pasión por la escritura de Nicole Brossard los había ya unido y justificó la presencia del Prof. Bachand como profesor invitado en las XVII Jornadas Nacionales de Literatura Francesa y Francófona que Arancibia organizó en la Universidad de Cuyo en mayo del 2004. Impecable evento que realizó, hoy lo sabemos, superando con notable esfuerzo sus deterioradas condiciones físicas, y que impidió, a quienes participamos de las mismas, comprender que su sonrisa, bonhomía y entusiasmo, escondían una despedida.

Mercedes Fernández, en un homenaje publicado en el Diario Los Andes², nos informa que sus amados libros, un patrimonio de más de 1500 volúmenes, fueron donados por expresa voluntad suya a la Alianza Francesa de Mendoza, para garantizar su conservación y circulación al servicio de la comunidad científica y del público en general.

En lo que respecta a su obra escrita, por expreso pedido de los doctores Jean Bessière, de la Universidad de la Sorbona-Paris III, y Jean Pierre Castellani, de la Universidad de Tours y Miembro fundador de la SIEY están siendo recopilados para su publicación.

Entre sus numerosos reconocimientos, destaco el de las “Palmas Académicas en el grado de caballero” otorgadas póstumas por el Gobierno de la República Francesa a su trayectoria.

Recupero este fragmento de su *Réquiem por Marguerite Yourcemar*, espejo, rostro y escritura que nos da la cifra de su mirada:

Contaba con la muerte como con un fiel amigo. Quería esperarla “con los ojos abiertos”; verla acercarse, como su Zenón o su Adriano, develando misterios que su curiosidad fresca y renovada asediaba desde siempre. Debían de existir puertas sobre el misterio, insospechables accesos al infinito sin rostro...

A la maestra, a la amiga, a la colega, al ser de excepción, a una vida dignamente justificada. ¡Chapeau!

Notas

¹ Cf. ESCUDERO DE ARANCIBIA, B.: “El Orientalismo: grandes teorías y grandes escritores” en *El hilo de la fábula*, (2002), Centro de Publicaciones - UNL, vol. 1, Santa Fe, pp. 51-60.

² FERNÁNDEZ, M.: *Blanca Arancibia: compromiso y libertad*. Los Andes. 27 de noviembre de 2004. Mendoza.

Deslizamientos genéricos en la novela quebequense o ¿dice lo lírico algo más?¹

Blanca Escudero de Arancibia
Universidad Nacional de Cuyo

¿Qué define la tangente insegura que roza desde hace unos años la mutua porosidad de novela, ensayo y poesía en la escritura femenina de Quebec? Un texto más de Nicole Brossard², *Baroque d'aube*, publicado en octubre de 1995 en la colección Fictions de la editorial l'Hexagone, vuelve a plantear la interrogación.

160 161

Puesta bajo la “advocación” de Beckett (p. 7), esta ficción no esconde su propósito de ser entre-dos-aguas, *entre chien et loup*, a la hora literaria actual en que todos los gatos se vuelven pardos. Signo y símbolo, según cómo se mire, de una *mouvance* espacial e identitaria, estallada en los proyectos escriturales de quienes le proveen epígrafes: el irlandés que navegó entre dos lenguas, la poetisa argentina Pizarnik, Le Clézio, Quignard, la misma Brossard desdoblada en voz epigráfica, Hermann Broch, la escritora canadiense France Théoret y Roger Caillois. Parecen muchas voces para dialogar y sugerir parentescos espirituales, direcciones y tendencias. No lo son si se considera la compleja red de relaciones espaciales y simbólicas que se dan cita en la novela ni la amplificación de que dotan a un texto con vocación centrífuga.

Nicole Brossard escribe en el margen. Margen genérico, textual y sexual, que quiere tatuar la diferencia como una libertad jubilosa, como energía casi cósmica, como anulación de todas las grillas impuestas y fatales. Cuenta para eso con el lenguaje y con una vocación delirantemente lúdica que aprovecha toda grieta, toda juntura, toda trizadura. El estallido arrastra el sismo fundante, aquél que producido en el lenguaje y en la lengua al mismo tiempo en un “otra parte lingüístico”, en palabras de Gagnon³, celebra una fiesta de locos en la cual los sentidos se trastruecan, contaminan y extienden, donde los signos se vacían y vuelven a llenar de contenidos inéditos o inusuales o arrastran viejos símbolos que, en el juego de la red semántica, no pueden más que ser un desafío a la muerte o a la incapacidad de la memoria.

Nicole Brossard habita un territorio fluido, y su *Baroque d'aube* nos sumerge bajo la ola beckettiana de la palabra desencadenada y del razonamiento secreto. Luego está la celebración guiada por Pizarnik y el aire de ritual que otorgan los nombres alegóricos de los personajes: Cybill Noland, escritora, una sibila desterritorializada (No Land); Sixtine, una joven deseada, bella como un perfecto monumento religioso y cuyo nombre viene de un juego de palabras y de sonidos (sixteen-Sixtine); Occident DesRives, una oceanógrafa que monta un viaje iniciático por el Atlántico e Irène Mage, una fotógrafa que puede ilustrar o transformar la realidad. Aun los personajes masculinos tendrán nombres *significantes*: Juan Existo, o Thomas Lemieux, o los mismos hermanos Demers. Sin olvidar el significativo James Warland (War Land), el capitán del *Symbol*, Nadeau (N' a d'eau), el padre Sinocchio, que no parece ver ningún absoluto...

Y hay la escritura dentro de la escritura, personaje insondable pero sin duda primordial, y esa esclavitud gozosa que da masticar, saborear las palabras, y esa libertad que permite la combinación de ritmos, sonidos, cruces y disyunciones semánticas...

El texto de la “novela” se va construyendo moroso, con un tiempo interior profundamente diferente del que requiere el relato de acontecimientos, en un mundo ficticio tamizado y poetizado, en tomo –como cualquier poema– de motivos que se combinan, se abren y se intensifican mutuamente: el mar (obvio: mer/mère) o el río-madre, el viento o el aire, la memoria y la identidad, el cuerpo y el deseo, el azul del ensueño y del origen... Mar que Le Clézio compara con la literatura (p. 51), mar aliado al viento (p. 47 y passim), y todo aquello que le pertenece: mareas, veleros, sirenas, toda su fauna y todos sus corales. O ese río “présence obsédante” (p. 53) como lo es la presencia diseminada y al mismo tiempo central de la madre, al punto que hagan falta los recursos de la realidad virtual para ingresar, obsesivamente, en “la chambre de maman” (p. 186).

Baroque d'aube crece en los recursos poéticos:

- en las variaciones por homofonía

(Dévaste-moi, mange-moi - Dé, vaste moi, m'ange moi, p. 13; o et juego entre Sibylles, Cybil, dessille, cils, p. 17);

- en las derivaciones, aliteraciones

([...]chaque cellule de chair et de chimère [...], p. 26; v. pp. 118, 122, 142...);

- en las variaciones de tipo musical

([...] tu traduis: “La fin de toute chair est arrivée, je l'ai décidé, car la terre est pleine de violence à cause des hommes e je vais les faire disparaître”. Tu recommences: “Le terme de toute chair est venu en face de moi: / oui, la terre est pleine de violence face à eux, / Me voici, je les détruis avec la terre.” À nouveau, tu essaies: “La fin de toute chair est venue devant moi; car la terre est remplie par eux de violence et voici que moi je vais les détruire avec la terre.”);

- en los ritmos poemáticos

([...] la vitesse avec laquelle la réalité filait son angoisse, ses séquences de bonheur et son angoisse, sa fiction greffée comme une science au coeur de l'instinct., pp. 15, 17);

- y aun versos

(Notre vie est un songe qui traduit son parcours, p. 79);

- los leit-motives y

(la *vastedad*, el vasto lecho...);

- reprises

(Il fait chaud. Une vieille daine [...] Il fait chaud. Un ouvrie [...], p. 113);

- las variaciones perifrásticas

Occident-Occire-Oxydant;

- y en los desvíos

irruptions cutanées, p. 185;

- en los juegos de palabras o en los tipográficos sobre juegos de lenguaje

(t/erreur, orchidées, r/ire, mystérieuses...) (sic);

- en las anáforas

(On dirait qu'elle va. [...] On dirait qu'elle va raconter. p. 21);

- en las amplificaciones (v. esta misma página) y en las asociaciones insólitas de vocablos, en las frases que oscilan entre el aforismo y la fórmula intensamente poética

La vie est une toile de fond où les pensées chevauchent la mémoire, p. 21;

- en las paronomasias

([...] voir en l'univers l'alibi pour nos désirs hybrides avides de paysages, p. 27; éternité/été terni, p. 228);

- en los neologismos con gran poder de asociación

(m' auge, f éros);

- en las rimas

(Te voilà entre les tombes parmi les anges, les cippes et les seaux de chaud. Il fait chaud, 113).

Y, sobre todo, en un lenguaje de alta abstracción, emancipado de la responsabilidad de reproducir un mundo que está siendo narrado.

Y también en el tiempo del relato donde casi nada sucede, donde faltan los encadenamientos lógicos porque no importan, porque la realidad es sólo esta atmósfera ficcional envolvente y fantasmática, ontológicamente insegura. Tiempo todo interno, lento, de un presente que se estira en la autocontemplación. Tiempo lírico, antagónico del pasado propio del relato. Tiempo narrado que desposa el tiempo de la escritura en la inscripción del goce, la jouissance que se identifica con lo fictivo, con la palabra creadora de mundos, porque la ficción incuba la revelación, es iniciática. El relato es entonces invitación al conocimiento de la alteridad, convite a imaginar al otro y a dejar que las curvas de las coincidencias nos unan a ellos. Y es dimensión de la aventura, como en novelas de Verne, Melville y Conrad (pp. 59, 136) o como en la vida de Da Vinci (p. 59).

En realidad, el juego entre alteridad y mismidad es en el texto un huente espejismo; es la indeterminación de los límites y de las figuras lo que crea el ambiente fantasmal que evade la escritura hacia la poesía mientras esquiva la narrativa "normal" y sus personajes. *Occident DesRives* es ambigua: sin edad, con una cicatriz que le cruza la cara como un recuerdo palpable de una violencia ignota (las marcas, las cicatrices, las trazas en el cuerpo son una constante en *Brossard*), vestida casi como un hombre y connotada por elementos al mismo tiempo fálicos y femeninos (la "corbata estrecha, forma ofídica ambigua sobre su pecho", p. 80, o el "perfume de hombre", p. 82, y "el dedal de oro en el llavero", p. 81). La oceanógrafa participa del mundo femenino por su sexo y la voluntad de absoluto (el color azul del que se rodea) y del mundo masculino por su profesión científica. Está siempre envuelta en el azul turquesa que remite al origen (mar) y al ensueño, pero es la más lejana al ensueño, porque su azul es gesto y maquillaje; dije: voluntad.

Cybil, Irène, en cambio, viven el universo de la ficción con ojos "hechos para desrealizar el mundo" (p. 87), mientras que "la ciencia [*Occident*] está a merced de los bloques de ficción que encuentra en el camino, (...) masas extrañas que obstruyen el paso de los pensamientos" (p. 83).

Queda aún "la cuestión del nombre" que, más allá del(a) autor(a) ficcionalizado/a es, a través de *Borges* (p. 120), un estar sin estar allí, los mil espejos de lo autobiográfico o de lo genérico, el tú o el/ella desplegando el yo en un juego evasivo de

reflejos. Reflejo también la crónica, que engarza la autobiografía con la identidad nacional y con la historia y que permite hallar la verdad de la ficción, la palabra-verdad de la ficción. Sueño y realidad, desde los epígrafes o desde el *main text* intercambian sus roles porque “[l]a lengua [es] como una gran loca sedienta de sueños” (p. 141), porque nada es lo que parece en el espejismo de la ficción poética, y porque ninguna honradez está garantizada, como lo asegura el epígrafe de Caillois a la quinta parte (p.203).

Buenos Aires, espacio adoptado por el imaginario brossardeano como una prolongación del espacio natal, le multiplica sus espejos y le presta sus T/tigresa, su tango, su río-mar y sus ángeles de la Recoleta: “Aquí, existo”. Montreal y el Saint-Laurent, Buenos Aires y el Río de la Plata⁴ son dos ciudades junto a dos ríos móviles, propicios a la deriva (DesRives) del imaginario. Buenos Aires, Montreal son, para la voz que emerge del texto, lugares donde se “existe”. Por tanto, donde se escribe (p. 238).

Y quien escribe son las voces múltiples que habitan la escritura-madre: Pizarnik, y Beckett, sobre todo Beckett, pero también Lewis Carroll, y también Bersianik⁵, y Antonin Artaud, y también Borges.

El último capítulo, o parte, “*Un seul corps pour comparer*”, funciona casi como epílogo de la novela casi inexistente, o como puesta en abismo de su tema: la escritura de la ficción o, más bien, el después de la escritura de ficción: la traductora que aparece en ella, seductora y joven como la Sixtina, es un personaje que desempeñaba un papel capital en *Le désert mauve*: encargada del escrutamiento del texto, de tomar el peso específico exacto de su mundo, de reescribirlo, de volverse cómplice de la escritora como de la escritura: quizá el sueño de hallar a un crítico capaz de hacer lo mismo. “La traductora: según las generaciones la imagen del naufragio vuelve a la superficie, como la idea de navegación que permite un tan gran número de maniobras que asociamos inevitablemente a la inmensidad, al mar y al cosmos, a los miles de millones de células que nos pueblan de desmesura y de un fuerte gusto por la deriva” (p. 251; yo traduzco, como en los demás casos): puesta en abismo ritmada por la amenaza del silencio: “Je n’écris plus”. O, antes: “[...] he proseguido, asociando el Occidente al progreso, a la navegación y a la vulgarización del individuo, su rápida ascensión a la cima de la jerarquía de las especies” (p. 212). Puesta en abismo, si uno lee el fragmento completo. Clave, también. ¿Declaración “periodística”, integrada a otras entrevistas imaginarias que aparecen en su obra? ¿Por qué no?

Novela-poema tejida sobre “fragmentos narrativos” (p. 99) y que recoge la “escritura luxada” que reconocía Gagnon (Gagnon, p. 40), *Baroque d’aube* muestra un empecinamiento en exhibir la obsesión de la escritura (v. p. 90, y *passim*), que juega con la desencarnación perseguida por Mallarmé para la poesía (v. la foto donde “No se distingue el tema de la obra”, 90) y con la puesta en abismo; prosa (poética) que se apodera de las aspiraciones de la más ambiciosa poesía para ser “a dream falling back into reality” (p. 97) y que por eso permite, como en la novela robbe-grilliteana, la eliminación del tercero excluido (v. p. 111) o la metaficción. Fragmentos de pensamientos, a veces, que se soltaron del hilo de la mente y que navegan, dulcemente, como una deriva: los bloques de ficción.

Escritura profunda, definidamente femenina, tan pronto ensayo (cf. especialmente p. 54, donde retorna partes de “Ella sería la primera frase de mi próxima novela”, pp. 125, 179 o las notas finales...), tan pronto diario íntimo o registro de pensées” (pp. 69, 208...), tan pronto poesía intimista (“Mère apparition qui saviez la fragilité des choses puisque dehors le monde étalait sa désespérance”, p. 89), tan pronto diálogo teatral a la Ibsen, o a la Yourcenar (pp. 167 ss.), *Baroque d’aube*

deriva entre la fluidez de los géneros, muy ensayo o muy poesía por momentos, pero muy esquivo de la novela casi siempre, sin preocupación por la verosimilitud o el realismo, oponiendo, como siempre en los textos de Brossard, el mundo masculino de la violencia o de la técnica al mundo femenino del cuerpo descante, el poder de la ficción como única realidad a la realidad palpable del exterior del discurso. El cuerpo, tan presente, asediado por las cosas, o por el deseo, o simplemente por la vida, es a un tiempo realidad y ficción, o quizá lo único que nos viene de la realidad para que lo libremos a la ficción.

Deleuze afirma el parentesco de poesía y afectividad e intensidad; a propósito de lo que llama “tartamudeo de la lengua”, el filósofo insiste en que tal “operación poética”, ejercida sobre la forma del contenido, da a la palabra su más alta eficacia⁶. Por supuesto, estamos aquí en el problema de si la expresión poética concreta es “lengua” o es “habla”, pero la continuación del capítulo esclarece el problema, en especial cuando acude a los ejemplos de Kafka, Beckett y Lawrence y a sus prácticas en la frontera de los idiomas. Ese “uso menor de la lengua mayor” que, según Deleuze, la hace “bifurcarse y variar en cada uno de sus términos”, vuelve a cada “gran escritor (...) un extranjero en la lengua en que se expresa, aun si es su lengua natal” (id, p. 62); ésta es una “proliferación” típica del lenguaje expresivo (id., p. 66). El procedimiento provoca la más total extranjería, el extrañamiento fecundo, el que hace con-sentir el y con el instante genético de la escritura. Cuando la lengua cruza sus bordes, cuando juega con lo Otro de la lengua ajena, la escritura se aproxima al silencio. Pero se trata de un silencio decidir:

[...]. cuando se trata de excavar debajo de las historias, de resquebrajar opiniones y de alcanzar regiones sin memorias, [...]. el estilo deviene no-estilo, la lengua deja escapar una lengua extranjera desconocida, para que se alcancen los límites del lenguaje y el escritor se transforme en otra cosa, conquistando visiones fragmentadas que pasan por las palabras de un poeta [...]. “El escritor no verá desfilas más que los medios inadecuados: fragmentos, alusiones, esfuerzos, búsquedas [...], un habla embrollada, un tartamudeo...”⁷

Tartamudeo y búsqueda, deslizamiento fuera del género (literario), nunca –o, mejor, pocas veces– fuera del género (cultural), son marcas de la escritura femenina quebequense. Búsqueda de un instrumento que funde un canon nuevo; búsqueda de una identidad en muchos casos; búsqueda de una lengua que en la fusión de lo propio (identitario, pero también genérico-literario) con lo otro (lo extranjero, pero también la fusión de aquellos tabiques que preservan lo puro genérico): la escritura quebequense femenina de nuestros días se quiere desterritorializada de viejas posesiones. Para ella, la teoría es un arma cargada de futuro; feminismo, postcolonialismo, psicoanálisis, reescritura de la historia la nutren desde el primer gesto escritural. Las mujeres que la escriben vienen de disciplinas universitarias: Brossard, Gagnon, France Théoret, Bersianik han hecho estudios de letras y de arte; Régine Robin, por su lado, es una historiadora y socióloga que cumple su tarea de teorizadora y memorialista oscilando entre el lirismo y el uso más desenfadado y transgresor del lenguaje; herencia del surrealismo (abiertamente reconocida en algunos textos femeninos), herencia “oulipiana” también; si la escritura del Quebec nunca pudo ser inocente, menos lo es la de mujeres. Demasiadas cuentas para saldar, pero también, y a la manera de Borges, demasiada libertad cuando se escribe “desde el margen”.

Robin ha emprendido una tarea de rescate que debió valerse de lo que llama “historia-ficción” para recuperar lo que escapa a los bordes de la historia: tarea de justicia con aquellos que nunca ingresaron en la Historia oficial pero sin cuyos padecimientos y errancias la Historia es una trama agujereada que no pasa por lo humano. Su lenguaje narrativo no puede entonces ser denotativo, científico, por-

que escribir la historia –aunque sea “L’histoire autre”⁸– remite a la fractura. Con juegos de sonido y de sentido, con guiños entre niveles de lengua y alusiones textuales, su escritura de “contaminaciones homonímicas, criptonímicas, [...], de cruces laberínticos entre las lenguas...”⁹ es un permanente desafío al traductor. En ella se ejerce esa “lengua menor”, como también la “literatura menor” de que hablaba Kafka. Porque:

...tenemos que encontrar nuevas formas de relato, nuevas maneras de apropiarnos del pasado, para dejar aflorar la memoria, sus juegos de lenguaje y sus espejismos, tenemos que volver a visitar los lugares, apropiarnos de otro modo de los signos.¹⁰

Como en la famosa trilogía “autobiográfica” de Yourcenar, la memoria rescata a aquellos que vivieron antes y a cuya lignée, de un modo u otro, pertenecemos. Pero a diferencia de la lengua perfecta y de los suntuosos períodos yourcenarianos, frases cortas, secas, en el límite de la gramaticalidad y que rozan lo oral y que, sobre todo, recuperan la dimensión de los afectos. Así, en el prólogo y la introducción a *Le roman mémoriel*, en una “corta metaficción para situar [su] propósito”¹¹, Robin convoca el recuerdo de su madre por un “trabajo de reescritura” de las viejas agendas maternas en el que “algo se pone a significar, al bies, así”; por variación y a la manera musical, el trazo se transforma en poema o en casi-poema que conserva, también con valor de rito, las áreas oscuras de una vida ajena:

Vi a Pierre. Lágrimas.

La página seguirá en blanco

páginas, más páginas, el blanco.

En la Plaza Denfert o en el Cluny, vuelo de palomas

bajo los castaños o lilas apenas percibidos en un

relámpago en la estación Passy, creo. Cerca de la

biblioteca, o en el Belvedere, sola bajo las estrellas.

Diez páginas sobre Kafka, todavía por hacer

trivialidades. Vi a Pierre-lágrimas, vi a Yves y a su Thomas

Mann.

Volverás de Venecia.

Nada la página está en blanco. Algo ha sido borrado

no lo lograré

deadline, death line, línea de muerte, muerte en Venecia.

Lilas en el metro de Passy creo. Vuelves de Venecia

la página seguirá en blanco una vez más.¹²

El privilegio de la voz femenina es conocer un relevo, el que produce el tiempo. Así, el poema cambia de emisora, y la hija recupera, renovada, la voz materna:

Nada. La página está en blanco

las palomas siguen allí, en la Plaza Denfert (...) Y

en Passy, las lilas en flor aparecen en abril al final

del muelle (...) Yo he tomado el guijarro de Praga.

Venía de la tumba de Kafka. Lo puse sobre tu

tumba. El tiempo era suave.

Nada. La agenda está rota.

Con estos gestos se tejerá un “discurso híbrido”: “...ni totalmente teórico en la discursividad que adopta, ni totalmente ficcional, ni ficción teórica a decir verdad”¹³, para “escribir la historia o las historias como novelista, como socióloga, como historiadora [...]”¹⁴, pero en la discontinuidad y en la fractura.

Kafka es un lazo visible en esta trama entre Deleuze, las “regiones sin memoria”, la empresa escritural de Robin y la lenguatartamudeo. La figura –simbólica o referencial según los casos– del escritor checo es un “motivo generador” y emble-

mático en su inclasificable narrativa. Travesía de las lenguas, tartamudeo y desposesión. Como en Brossard conviven el inglés y el francés en un difícil cuerpo a cuerpo, Robin deja fluir las lenguas de territorios habitados o atravesados por la memoria de su stirpe. No territorializar. No construir una pertenencia. Deconstruirla. Cuestionarla. No dejarse fijar en un lugar, no dejarse totalizar. Asumir el cuerpo, en-carnar las lenguas, abrir el género y los géneros, aceptar que el cuerpo y el cerebro son compañeros de ruta y que nunca podrán decirse a sí mismos completamente si no los dejamos convivir, en la evanescente, escurridiza hibridación, en la afirmación de una diferencia que jamás colmará grietas: en Quebec, la ficción femenina contemporánea ofrece otras lecturas del mundo, otras miradas. En suma, otros lenguajes.

Notas

¹ El artículo “Deslizamientos genéricos en...” fue escrito para la revista Francofonía editada en Universidad de Cádiz. Se publicó aparentemente en ese mismo año (1995) en la revista N° 4.

² Nicole Brossard es una de las más importantes escritoras quebequenses contemporáneas. Varias veces premiada, es autora de ficciones narrativas y poéticas, cofundadora de importantes revistas y constante animadora cultural, inscripta en el movimiento feminista lesbiano. *Cfr.*, BROSSARD, N. (1987), *Le désert mauve*, Montréal, L’Hexagone. *Id.* (1994), “Ella sería la primera frase de mi próxima novela”. En Arancibia, B. comp. *El Quebec tiene cara de mujer*, Rosario, Norte-Sur.

³ GAGNON, M.: (1990), *La poésie québécoise actuelle*, Longueuil, Le Préambule, coll. l’Univers du discours.

⁴ Se alude a la región del Tigre, a orillas del Río de la Plata, y a los tigres borgeanos.

⁵ Louky Bersianik es el seudónimo de la escritora feminista canadiense Lucile Durand, autora de *L’Éguélonne, La main tranchante du symbole, Pique-Nique sur l’Acropole...* (novelas). Es también poeta, ensayista y autora de textos dramáticos y de cuentos para niños. V. ARANCIBIA, B. (1995). *Posmodernidad y escritura femenina en la narrativa canadiense actual*. Cuad. N° 4 del Centro Cuyo Canadá. La revista *Voix et images* le dedicó el N° 49, otoño de 1991.

⁶ DELEUZE, G. (1994), *La literatura y la vida*, Sin mención de traductor, Alción, Córdoba, Argentina, p. 60.

⁷ DELEUZE, G., *ob. cit.*, pp. 68-69. La última frase es una cita de A. Biely, *Carnets d’un toqué*, éd. l’Age d’homme, p. 50.

⁸ ROBIN, R. (1995), *Le naufrage du siècle, suivi de Le Cheval Blanc de Lenine ou l’Histoire Autre*, Paris y Montreal, Berg International y XYZ.

⁹ *Id.*, (1993), *Le deuil de l’origine. Une langue en trop, la langue en moins*, Saint-Denis, PUV, p. 27.

¹⁰ *Id.* (1989), *Le roman mémoriel*, Longueuil, le Préambule, coll. l’Univers des discours, p. 16 (yo traduzco y subrayo).

¹¹ *Ibidem*, p. 9.

¹² *Ibidem*, pp. 13-14.

¹³ *Ibidem*, p. 14.

¹⁴ *Ibidem*, p. 25.

Nicole Brossard y la transferencia

Blanca Escudero de Arancibia
Universidad Nacional de Cuyo

168 169

Cuando se enfoca la obra brossardiana, es más común encontrarla relacionada con la transgresión que con el término que estoy utilizando. No es difícil encontrar este tipo de ligazón, teniendo en cuenta absolutamente todo: género (*genre* y *gen-der*), política feminista a ultranza, paisajes y ecos de lugares o de voces, desdoblamiento del protagonismo, entre otras varias facetas. Mi objetivo es seguir un proceso de transferencia en el sentido etimológico y teórico del término en el conjunto de su obra. Por lo pronto, deberé cuidar mucho el vocabulario a usar por razones “globalizadas”: lo que sea “políticamente correcto” hablando de quien estoy hablando.

Brossard produce (o crea) una de las mayores escrituras canadienses contemporáneas. Si digo “es una de las mayores ‘escritoras’”, le estoy recortando la valoración de la que hoy es miembro de la Academia Mundial de Poesía¹ le estoy, justamente, fabricando un locus, un rincón, una habitación woolfiana. Para decirlo con más precisión, la escritura de Brossard es una permanente dislocación, multiplicación de lugares, errancia del yo entre seres y sitios. Búsqueda descentrada de la identidad, *diferancia* de su diferencia, el pivote de sus textos es la deriva, palabra clave en su teoría y en sus ficciones, sean éstas novelescas², poéticas o teatrales.

Originalmente, el concepto de transferencia tiene tanto que ver con la fuente latina (*transfere*: llevar o conducir más allá, o a otro lado) como con el campo de lo financiero. En francés, sólo puedo hablar de *transfert*, lo que evoca de inmediato el dinero; en nuestra lengua, el término es simbólicamente más abarcador. Ahora bien, los textos de Brossard labran la lengua y las lenguas como acto amoroso, de contacto, que permite también el viaje, el traspaso de fronteras, en la misma medida en que en sus poemas, ensayos y novelas hay una deriva³ en territorios que le permiten, por ejemplo, epigrafiar su *Baroque d'aube* con Samuel Beckett y nuestra Alejandra Pizarnik. El juego simbólico, tanto con los espacios como con los nombres, exige una lectura densa, que transfiere la escritura teórica más contemporánea a los valores analógicos y alegóricos que llevan el tiempo hacia el pasado de oro.

Así, en *Baroque d'aube*, los nombres de los personajes significan, al mejor estilo decimonónico y/o medieval: Cybil Noland es la negación misma de la transferencia en cuanto a la desterritorialización más radical, una sibila de ninguna parte⁴; Sixtine, que juega con lo gráficamente escrito y con la transferencia del oído a otra lengua (*sixteen*), la oceanógrafa Occident DesRives (sonido *dérive*...). En *Picture Theory*, Claire Dérive vive entre dos lenguas, transfiriendo su acción del francés al inglés y viceversa, y reconociendo en su entorno la multiplicidad de transportes identitarios.

Lo mismo sucede con los lugares: como ocurre con los personajes –tanto por su nombre como por sus “historias”–, los sitios se entrelazan y son, siempre, fronteras movilizadas entre el mapa y el imaginario, transferencia perpetua, como se puede ver fácilmente en *Picture*... (pp. 50-51, entre otras).

Para Brossard, la necesidad del desplazamiento está obligada por la memoria y asociada al agua: maternidad, mar, lugares líquidos y misteriosos que responden sólo a la mujer: “A la orilla del mar, el tiempo es arena”⁵.

La escritura es esencialmente (valga la paradoja para una feminista “posteórica”) un trabajo sobre la/s lengua/s que la visten: la mallarmeana tarea sobre los sonidos, los símbolos y la teoría hace muy difícil la traducción de cualquiera de sus textos sin pérdida. La versión castellana *Instalaciones (con y sin pronombres)*, como también *El desierto malva* y el espléndido y difícil *En el presente de la pulsación* que editó Botella al Mar son desafíos que permiten transferir sólo alguna de las numerosas capas de sentido. Necesidad de la autora al lado del lector: ésa es la experiencia de lectura de sus poemas, desnudos de toda puntuación, campo abierto a ningún horizonte preciso.⁶

Esta poesía es, por supuesto, transgresión en cuanto a la lógica (masculina)⁷, la sintaxis y la gramática (leyes, reglamentos)⁸, la ortografía⁹, las posibles “escuelas” y la historia “oficial”; es también invasión de lo poético en toda forma literaria¹⁰, hibridez total aun en las páginas-sábana de la “teoría/ficción” y en el uso de los –a veces– inexplicables blancos en la página. ¿Dónde termina lo poético, dónde anida la narración en los textos brossardianos? Los géneros se transfieren, y aunque una de las frases *leit motiv* de sus textos es “relatar no es asunto mío” y aún en la resistencia a la prosa como comunicación con el referente, su novela es construcción poética y gráfica, como sus poemas, están relacionados, a veces claramente, con elementos autobiográficos que esquivan la comunicación autor-lector. La razón es que “[e]n un decorado patriarcal binario decadente, el sujeto vive rodeado de personajes y de nadie”.¹¹

Ésa es la razón para que en la obra de esta feminista, los yoes femeninos se transfieran alternativamente la visión y la acción del yo-escritora. La visión, lo visto, la mirada, el ojo son fundamentales para Brossard. En el mejor ejemplo “post”, entre la visualización y el juego de sonidos (por ende, movilidad de sentidos) Brossard trabaja un tapiz desterritorializado por la misma deriva incesante, por la “forma movediza”¹² que aparece pero no es (el holograma mismo).

La kinesis se erige en llave del mundo: “La memoria es un teatro del cuerpo” (id. *ibid.*), porque el movimiento del cuerpo es igual al del pensamiento; es “l’harmonie qui fait sens” (*Picture...*, p. 47 para las dos últimas frases). Visualización y gesto: escribir equivale para Brossard a vivir, como la vida equivale a la ficción.¹³

El “yo” verbal, protagonista o escritora, se evade en la incertidumbre para la lectura. Desconcierto del lector: ¿quién es “yo”? Es la evasión misma; es la transferencia de un yo entre “túes” que se alternan incansablemente. El propósito de Brossard sigue el movimiento porque su escritura quiere “escapar a toda categoría negando (*niant*) // el espacio mismo y siempre fluido del instante” (*Picture...*, p.69). “Memoria: holograma del deseo” propone en la transferencia una deriva invertida: un regreso-contra-la-ley¹⁴. En la rara lengua que sería puente entre la lírica y el manifiesto, Brossard juega a contar a lo femenino entre “cuento = narración” y “cuento = cuentas”¹⁵, donde la retórica, la teoría y la lingüística en sí, de modo mallarmeano, tienen estrecha relación con esta prosa poemática o con el poema mismo: “...tal sabor de ficción // nuestras lenguas acurrucadas listas para saltar // motines semánticos // entre las paradojas y los días hermosos” (*Vértigo...* p. 19)

En la *Nouvelle Barre du Jour* a cargo de Jeanne Demers y Line Mc Murray¹⁶, aunque no muestren absoluto acuerdo con las feministas, las compiladoras escriben en el “Liminar”:

Los textos / gestos femeninos se particularizaron más bien por una búsqueda [quête] múltiple (¿un juego?) de identidad como mujer, madre, amante, hija, hermana, artista, escritora, sindicalizada, quebequense y, más simplemente, “persona” (*personne* = “persona” y “nadie”). Las comillas son del original¹⁷

De esa *quête* lúdica proviene la eterna transferencia tanto del protagonismo como del espacio. Muchas veces el protagonismo no regresa al original; es transferencia (v. “Ella sería...”). En cuanto a la quebecidad, un aspecto problemático en la escritura del Canadá-nación, no está presente en la obra brossardiana; las transferencias de lugares y de lenguas, los sueños con –por ejemplo– Buenos Aires, mantienen como patria movediza y derivante –como alfombra mágica– la lengua de origen.

La memoria afecta en particular a un pueblo que es pero no tiene una esencia ni un espacio en particular¹⁸. La deriva y la transferencia aluden a una tarea importante, vital para la mujer: habitar cuerpos simbólicos, lenguas diversas y espacios y tiempos distantes¹⁹ siempre ligados a la escritura, identidad tan rizomática como ésta lo es en numerosas oportunidades. Ser “nadie”, al estilo Odisea, tiene tantas consecuencias como la escritora lo expresa para el “ser mujer”.

Relato como reversión de la historia oficial, “escritura (...) como recorrido exploratorio (...) *continuum* abierto”²⁰, la tarea de Brossard es el constante fluir de conciencia y cuerpo, de memoria y deseo.

Notas

¹ La autora ha recibido muchos premios importantes: el muy representativo Athanase David y dos veces el premio Gobernador General. Es reiteradamente premiada.

² La “clasificación” genérica es muy problemática en esta obra. Nada es puro, por lo tanto no es fácil decir qué es qué, a menos que la misma autora acepte el “etiquetaje” del volumen. Buscando a Brossard en diccionarios literarios o accediendo a las publicaciones, podemos hablar de lo que ella denomina “théorie/fiction” (entre otros, *L'amèr ou le chapitre effrité*, *Picture Theory*, *French Kiss* nombrado como novela en uno de sus volúmenes –igual que se designa del mismo modo a *L'amèr*–); novela (*Le désert mauve*, traducida al castellano, *Baroque d'aube*, también traducida, *Sold-out*, *étreinte/illustration*, *Hier*, que aparecerá en el próximo octubre); poesía (*Langues obscures*, *Au présent des veines*, traducido como *En el presente de la pulsación* y editado bilingüe por Botella al Mar, *Installations*, también editado en francés y castellano por la UNAM, poemas en antologías...); teoría propiamente dicha (dirección y compilación de *La théorie, un dimanche*); ensayos trabajados como ficción y publicados como *non-fiction* (“She Would Be the First Sentence of My Next Novel”, conferencia dada en EEUU, escrita en francés y cuya primera frase está en inglés, traducida por primera vez al español por B. Arancibia (compiladora) e Isabel D. de Justo (*El Quebec tiene cara de mujer...*) y recientemente sacado como volumen bilingüe por The Mercury Press Non-Fiction). Finalmente, menciono la curiosa pieza teatral colectiva *La nef des sorcières*, donde siete autoras insertaron un monólogo en una línea de composición, con la firma de cada una (digamos, asumiendo la autoría de cada breve obra).

³ Cf. por ejemplo el volumen de poesía *D'arcs de cycle la dérive*, grabado de Francine Simonin. Saint-Jacques-le-Mineur: Ed. de la Maison, 1979.

⁴ Ver, también como ejemplo, en la p. 17 del original (*l'Hexagone*, 1995): “Las cinco sibilas de la capilla Sixtina...”. Mi traducción.

⁵ *Picture...*, p. 53; v. LOUISE H. FORSYTH, p. 19 y BROSSARD *L'amèr, Picture Theory, Baroque d'aube...*

⁶ Esto explica la necesidad de volúmenes bilingües.

⁷ “comme il arrive que l'ombre d'un doute // j'entre simultanément dans le hall d'entrée // (un je se perd ici au travail (...)).” *Picture Theory*, p. 65. La cita comienza *sic* en la página, como los poemas de *En el presente de...*

⁸ V. “l'je force familière m'est désir si semblable (...)” *Picture Theory*, p. 37; “L'A Mèr”, en página aún no numerada de *L'Amèr*, y no como ejemplo sino como “micromanifiesto” en *Langues obscures*: “Il faudra s'entendre sur

l'intraduisible rencontre des mots et de la lumière acquiescée en nous quand *je respire*. Car chaque fois notre douleur invente en deca du langage, au-delà, je vois que nous avons raison" (p. 58). La tipografía es de la autora.

⁹ Por ejemplo, "l'illyssibilité", que además juega con la suma de sentidos evocados no sólo por el sonido sino también por la grafía. *Picture...*, p. 48.

¹⁰ V. LOUISE DUPRÉ, p. 7.

¹¹ El original juega con los sonidos y la semántica: "...le sujet vit entouré de personnages et de personne." *Journal...*, p. 9.

¹² BROSSARD, *Feminaria* / 3, p. 7.

¹³ "...Anna sentait la fiction, sur son dos, j'anticipe." *Picture...*, p. 45

¹⁴ "Referise es ser reenviada a, (...)" *Feminaria* / 3, p. 8.

¹⁵ "cuenta regresiva en la historia de la humanidad"; "obliga a la que escribe a remontarse en el tiempo..." *Feminaria* cit.

¹⁶ nbj es al mismo tiempo revista y editorial. Brossard está entre sus fundadoras.

¹⁷ DEMERS Y MC MURRAY: "Liminaire", pp. 7-8.

¹⁸ V. "La memoria como referencia", "La memoria como crisol de resonancia", "La memoria como canto de visión", tres titulillos del artículo cit. en *Feminaria* / 3.

¹⁹ Cf. en especial *Journal intime...* pp. 18-19 y, en general, el conjunto de textos fechados y localizados o no.

²⁰ A[lucia] G[enovesa], una de las traductoras de *En el presente...*, p. 9

Bibliografía

BROSSARD, N.: (1988), *L'Amèr ou le chapitre effrité*. Ed. revisada y corregida: col. Typo, l'Hexagone, Montréal, [1977].

(2000) *En el presente de la pulsación / Au présent des veines*. Edición bilingüe. Traducción y prólogo Cohen, S. y Genovesa, A., Botella al Mar, Buenos Aires, [1999].

(1997) *Instalaciones (con y sin pronombres)*, Ed bilingüe. Trad. de Manssur, M.. Trois Rivières: Écrits des forges, UNAM y Aldus, México D.F., [1989].

(1998) *Journal intime, suivi de Oeuvre de Chair et Métonymies*. Reedición del primero y edición de *Oeuvre...*, Les herbes Rouges, Montreal, [1984].

(1992) *Langues obscures*, l'Hexagone, col. Poésie, Montreal.

"Memoria: holograma del deseo" en *Feminaria* / 3, pp. 7-9. Trad. de Solá, M.

(1989) *Picture Theory*, l'Hexagone, col. Typo, Montreal.

(enero-marzo 1991) "Tendons, paragraphes et voix (sic) lactée" en *Revue des Sciences Humaines*, T. LXXXXV (sic), p. 221.

(2000) *Vertige de L'Avant-Scène – Vértigo del Proscenio*. Ed. Bilingüe. Trad. De Manssur, M.. S/l (Trois-Rivières): Écrits des Forges Poésie, El Tucán de Virginia, México, [1997].

ARANCIBIA, B. (comp.): (1994) "Ella sería la primera palabra de mi próxima novela" en *El Quebec tiene cara de mujer. Ensayos de mujeres sobre las letras del Quebec*, Biblioteca Norte Sur, Rosario.

DEMERS, J. Y MC MURRAY, L.: (1987), *Femmes scandales*, 1965-1985, s/l: nbj.

DUPRÉ, L.: "Préface. Du propre au figuré" en *L'Amèr...*, pp. 7-13

Ocho,

glosa(s)

(un lugar para el comentario y la información)

***La Constelación del Sur*, por Patricia Willson**

Siglo XXI, Buenos Aires, 2004

Reseña: Santiago Venturini

Universidad Nacional del Litoral

"Las lógicas del traspaso

(la práctica de la traducción en la literatura argentina)"

Sabemos hoy –porque los llamados *Estudios de la Traducción* lo han puesto de relieve– que la práctica de la traducción literaria ejerce un impacto significativo no sólo en el establecimiento de un tránsito entre lenguas y culturas, sino en la génesis y consolidación de una literatura. En el espacio en que un texto vuelve permeables dos sistemas lingüísticos y literarios, habilitando un *traspaso*, se abre un espectro dilatado de problemáticas que delinear la complejidad de toda traducción.

174 175

Precisamente allí donde *traducción* implica no sólo el atravesamiento de lenguajes –e imaginarios– sino la realización de actos constitutivos para una literatura, allí se sitúa *La Constelación del Sur* de Patricia Willson. Se trata de una investigación cuyo movimiento reflexivo sería éste: el de definir a la práctica de la traducción como un hecho literario decisivo que, en mayor o menor medida evidenciado –o sea, dominado por estrategias capaces de negar o transparentar su funcionamiento–, interviene en la legitimación de nuevas poéticas o modos de escritura, así como en la configuración de filiaciones o rechazos a nociones disímiles de la lengua literaria. Desde esta óptica, la traducción trasciende ese intervalo saturado por la tensión estructural entre dos lenguas para situarse en otro espacio, aquel marcado por los modos en que una literatura *captura* un texto extranjero: “Son sus normas reguladoras de la producción literaria, sus debates estéticos, sus sistemas de representaciones, los que dejan huellas en una traducción, y no solamente la fidelidad debida a un texto original” (Willson, 2004: p. 15).

La literatura traducida se presenta así, para Willson, como la cristalización resultante de un conjunto de estrategias puntuales de asimilación y refracción –esto es, de *manipulación*– de la *extranjeridad* de un texto, ejercidas por una “literatura importadora” que actúa como el polo de enunciación obligado para toda práctica translaticia. De ahí uno de los supuestos centrales de este trabajo: la posibilidad de pensar la traducción –o más específicamente la *literatura traducida*, el verdadero objeto de análisis de este libro– desde una “perspectiva crítica” capaz de leer los textos desde la topografía de la cultura receptora, que los acoge y los incorpora a un campo literario ya constituido en un cruce de relaciones entre obras y actores: “la traducción opera entonces como práctica que posibilita la migración de géneros, estilos, símbolos, personajes, de un sistema literario a otro, a través de las fronteras lingüísticas, volviendo disponibles nuevos dispositivos en la literatura receptora” (Willson, 2004: p. 41).

Esta literatura receptora actuará junto a un “aparato importador” para construir una imagen del texto foráneo, a través de un conjunto de estrategias desplegadas por el aparato editorial; estas estrategias contemplan desde la selección de los textos

a traducir –que pretende siempre impactar de alguna forma en el sistema literario vernáculo– hasta el montaje de un dispositivo que legitime esa inclusión, conformado por vías paratextuales (prólogos, estudio preliminar, noticias biográficas).

El intervalo que contempla la fundación de la Editorial *Sur* (1933) y se cierra al comienzo de la década del '60, delimita el período al que Willson se restringirá para dar cuenta de la intensidad de las relaciones entre la literatura y la traducción. Esta elección obedece a la consolidación de un creciente aparato editorial, acompañado por la emergencia de fuertes actores culturales –los “traductores-escritores”– que no sólo ejercitan la traducción sino que se destacan como referentes de la literatura argentina.

Antes de abocarse a su análisis, y como un gesto casi necesario, Willson rastrea el estado de la traducción literaria en el período inmediatamente anterior, marcado por el auge de grandes procesos editoriales que se extienden en las primeras tres décadas del s. XX. Es un momento fuertemente arqueológico de su investigación, marcado por un trabajo con los diversos textos –publicaciones, documentos, catálogos– en los que una cultura da cuenta de sus prácticas. Así, Willson repasa las colecciones más relevantes de la época, y concluye en la existencia de un estatuto negado de la traducción, desvanecido, por un lado, por la fuerte impronta comercial de estas publicaciones, enmarcadas en un proyecto de masificación de la lectura influido por una pronunciada tendencia didactista; y, por otro lado, por la ambición común del fortalecimiento de la cultura nacional a través de su conexión con otra cultura que la nutre, una cultura literaria *universal*.

Los elegidos

La aparición decisiva de *Sur* en este panorama implicará entonces, para Willson, un corrimiento en la percepción de la traducción, donde la intención pedagógica cederá ante otra de orden estético. En este marco, el texto extranjero dejará de ser un espacio al que naturalizar a través del borramiento de su insistencia, y se configurará como un dispositivo literario que, al ser apropiado por la lengua y la cultura receptoras, desplegará un conjunto de problemáticas y hallazgos.

Victoria Ocampo, Jorge Luis Borges y José Bianco, que delinearán esta figura del “traductor-escritor”, constituyen para Willson tres *idiolectos* de una nueva lógica de la traducción literaria. Cada uno de ellos cristaliza una actitud ante *lo extranjero*, y los textos que traducen dejan entrever un conjunto de estrategias propias –“estrategias de traducción”– que los ubica frente a una noción localizada de la práctica, que es además permeable a las representaciones de la literatura que cada uno de ellos sostiene y legitima. Aquí es donde la traducción se desoculta y se muestra como un fuerte movimiento interpretativo y crítico en relación con el texto de partida, pero además político, en la medida en que, intervenida por una *ética* frente a la lengua extranjera, habilita determinadas manipulaciones de la materialidad de ese texto y clausura otras.

Así, Victoria Ocampo, cautiva de una postura ambigua –aquella de creer en la plena traducibilidad, para asediada después con las irreductibles particularidades

de cada obra— sostiene la literalidad como un imperativo de su práctica y transforma a cada traducción en un espacio intervenido y saturado por su propia enunciación. Esta irrupción de su subjetividad en el proceso de traducción, marca un diálogo constante entre traductor y texto que da cuenta de la configuración de un acto discursivo personal. Esta intensa visibilidad no hace más que imprimir sobre el texto traducido una representación —“romántica” dice Willson— de *lo literario*.

Borges, por su parte, aparece como aquel que libera a la traducción de su sometimiento a una fidelidad opresiva, y la configura como un ejercicio lingüístico que obedece a un acto tanto de inserción cultural como de creación. En Borges, “las decisiones del traductor no están condicionadas únicamente por una noción más o menos laxa de correspondencia con el texto fuente, sino también por determinada colocación dentro de la literatura receptora”(p. 117). Su extraña “aclimatación” del último monólogo del *Ulises*, un verdadero híbrido literario en el que Molly Bloom resucita el paisaje de la pampa, revela estrategias que destacan una apropiación crítica del texto, delinear ese “vanguardismo” al que Willson hace referencia y responden a una concepción de poética narrativa.

176 177

En Bianco, finalmente, la práctica de traducción aparece atravesada por una fuerte y necesaria fidelidad que permita el armado de un discurso en el que el lector se desplace sin percibir el cruce de lenguas que ella provoca; en palabras de Bianco, una traducción *lisa*. Se trata otra vez del traspaso de una noción propia de la lengua literaria, pero que asume un riesgo que en algunos casos puede volverla contraproducente y atentar contra la identidad o incluso la legibilidad del texto traducido. Su versión de *Malone meurt* de Samuel Beckett enseña, para Willson, este riesgo: una “racionalización” del régimen sintáctico que borra la informidad referencial del texto, y altera así su estrategia de escritura.

Integrados en un proyecto editorial como *Sur*, que marcó una nueva orientación hacia la literatura extranjera y conformó un verdadero aparato importador para su apropiación, estas tres figuras permiten descubrir a la traducción literaria como un acto que obedece siempre a lógicas disímiles acerca del modo en que materializar el cruce entre lenguas y literaturas. Pero más allá de sus individualidades, insisten en la necesidad de la traducción como una práctica productora de nuevos y destacables textos —el Faulkner de Borges, o el celebrado Henry James de Bianco— capaces de configurar nuevas poéticas que impacten al interior de la literatura argentina, para fortalecer así su identidad y su porvenir.

Cuerpos de agua, por Silvia Barei

Alción, Córdoba, Argentina, 2004

Reseña: Pampa Arán

Universidad Nacional de Córdoba

"Memoria ingrávida"

Sentir como quien mira. Pensar como quien anda,
y cuando se ha de morir,
recordar que el día muere y que el poniente
es bello y es bella la noche que queda.
Así es y así sea.
F. Pessoa, *Odas*

178 179

Cuerpos de agua es el último libro de poemas de la escritora cordobesa Silvia Barei (2004; en Alción edit. ha publicado también *Que no quiebre el conjuro la palabra*, 1992 y *De humana condición*, 1997). El nuevo libro se compone de minúsculas escenas, instantes, instantáneas, atravesadas por la fulguración de la memoria en permanente pasaje hacia la desmaterialización. Siempre en suspenso, suspendida, la materialidad del mundo, la del cuerpo (y la del sentido) se disuelve y recompone para hablar de las metamorfosis de los sueños, de las pasiones, del dolor y de las ciegas voces que lo habitan, ya que ésa "Es su manera de estar en el mundo" (p. 67).

El oxímoron anunciado por el título sintetiza la pregnante figura de la disolución (y desolación) que recorre toda la obra: cuerpo naufrago, flujo incesante, pasaje a lo líquido, al vasto mar sin orillas, sin puerto seguro, existencia en el límite de lo decible. Así, las tres partes en que se organiza el poemario van cambiando el ritmo y el tono, sufriendo mutaciones finamente trabajadas que emergen a medida que uno las circunda buscando en vano un centro, siempre en irremediable fuga de sí mismo, porque no hay lugar de donde provenga la luz, ni punto exacto para algún observador.

En la primera parte –*Cuerpos*– la pregunta insistente es por la vida, por los cuerpos anudados que resisten, por la incomodidad de la razón, al borde de la locura, la terca enseñanza del amor y del cuerpo amado que se desea, la torpe retórica de la máscara y del dolor que acechan en lo real. Lo inteligible y lo sensible, el yo y los otros, luz y sombra, colocan al sujeto en el meridiano vital de una existencia femenina que conoce: "(...) la escisión entre la historia de sí misma / y las políticas de los otros / los lugares de la mujer / y los lugares / deseados en lo íntimo / –yo aquí, excéntrica y con vos– / el rechazo, la exasperación y el miedo" (pp. 15-16).

Existir no es plenitud; es falta, ausencia, carga silente, deudas con el pasado. ¿Quién dice la palabra salvífica? ¿Quién habla por su boca o escribe por su mano? En el juego de espejos se multiplican los nombres y las voces que de un modo misterioso se albergan en las vidas de otras vidas, rostros opacos que repiten las variaciones de un destino "Pero alguien dicta el poema" (p.18).

Por eso, la experiencia del momento primigenio y saludable del amor humano,

de la amistad, de la corpórea densidad del abrazo como una fiesta de la vida, es apenas un destello de ingrátida memoria, un cielo fugitivo, una niebla creciente “Otra vez el cielo que huye / y convierte el suelo en escarcha” (p. 31).

Si la primera parte parece capturar la fragilidad del instante tensivo de la vida que se imaginó o se pudo vivir, la foto, el instante, el poema, la porfía de sustraer vida de la muerte, la segunda parte —*de agua*— delinea una geografía fracturada en la que cada lugar, el realmente habitado y conocido, el posible y el del recuerdo, Lanzarote, Lisboa, Venecia, Varsovia, Córdoba, Tenochtitlán, repiten y amplifican un paisaje lunar que la escritura registra con ansiedad teñida de muerte: “En vez de su cuerpo / esta escritura / palabra inclinada hacia la ausencia / virtual, frágil, fractal, / fría, alucinada / y mortal.” Si se pudiera elegir el lugar para morir, sería el lugar casi mítico del origen, en la conjunción de los tiempos, sería en el río de la infancia, sería en el mar, en el origen de la vida, sería en la zona líquida de la impermanencia, en la sombra que cruza el agua que anda inquieta y oscura. Lugares de agua los de la memoria, vida fluvial que traza un curso que apenas deja huella o sentido en la huella y que en la “Inminencia de diluvio” busca todavía tercamente la voz extraviada en el oleaje de lo humano.

Pero la trama de la muerte se teje con varios hilos, siempre entre dos orillas, funde y confunde los relatos, los lugares, los pronombres, la muerte propia, la muerte ajena. Y la escritura rescata del *ubi sunt*, sigilosamente, en un epígrafe de Edgar Bayley, las muertes colectivas que mece el gran río: “Puede el mundo tu país tu propia mano / cambiarse al fin / cambiarse en agua en lechos en mis hermanos” (p. 35) y que enlaza con los primeros poemas de inspiración pessoana, escenario de guerra, muerte y tortura.

La *Esfera Pessoa* compone la tercera y última parte del poemario y abre un diálogo con la escritura, el lenguaje que reescribe al otro, ficcionaliza o cita, interpreta y responde. Calar el propio verso inter-calando el ¿ajeno?, hacerle lugar al otro y ser el otro, perder la identidad en los heterónimos, con-fluyendo y desandando, también como un río, el surco de las palabras. El otro interpela “Me hace preguntas / como si toda voz no fuera / palabra repartida. / O resguardo de la memoria. / O roces de rostros apenas conocidos” (p. 71). En ese “blanco espacio de revelaciones” (p. 79) parece posible un resguardo provisorio de la muerte acechante, de la realidad indiferente, del animal oficio humano. Espacio de la espera, sin esperanza, lugar de la belleza entrevista, sitio de la mirada que cree ver y también lugar íntimo y recóndito en el que se puede resistir la realidad del mundo que no nos necesita, pero apremia.

Como señala con agudeza Elena Bossi en la contratapa del libro, la poesía de Barei “lleva la mirada lúcida hacia la condición humana y la cubre de piedad”. Nosotros añadiremos que como una Piedad trágica, compone el rictus del propio cuerpo y del otro cuerpo, amorosamente sostenido en el dolor de la existencia sin promesa. Porque si nada, ni el nombre, ni siquiera la palabra permanece para siempre, solo queda la ingrátida memoria, el agua y el viento.

**Realidad y fantasía en las letras italianas.
Cine, literatura, lengua y cultura,
por Adriana Crolla (comp.)**

UNL, Santa Fe, 2005. 616 páginas¹

Reseña: Silvia Calosso

Universidad Nacional del Litoral

“Opulento y plural”

A posteriori de la realización en Santa Fe del *XIX Congreso de Lengua y Literatura Italianas*, en el año 2004, Adriana Crolla se propuso conformar un volumen compuesto de artículos especializados ordenados en el marco del tema *Realidad y fantasía en las letras italianas*. Elementos conceptuales y productos artísticos provenientes de distintos espacios de la teoría y de las artes producen entrecruzamientos ricos y diversos cuyos resultados se pudieron apreciar en el ámbito del Congreso, lo cual inspiró el deseo de expandir hacia un receptor más amplio este material primero, corregido y aumentado a los fines de la presente publicación.

180 181

El volumen, opulento y plural, acaba de ser editado por la Universidad Nacional del Litoral, con una imagen de tapa de singular atractivo: la reproducción de la pequeña obra en quebracho y nácar, llamada *El vuelo*, de Beatriz Vallejos, una santafesina que habiendo sido eximia poeta durante décadas, incursiona desde hace pocos años en la obra plástica, con sorprendentes resultados².

La compiladora presenta el libro como fruto de muchos recorridos trazados y realizados *por los italianistas y amantes de la literatura, la lengua y la cultura italianas* (6), tanto de la Argentina como de otros lugares del mundo, mostrando cómo esa cultura es producto de *entramados, encuentros y migraciones*, y de ningún modo es –afortunadamente– un espacio unívoco y sencillo. Si además nos centramos en el binomio *realidad-fantasía*, se comprobará aún más fehacientemente esa pluralidad en las producciones que los especialistas y estudiosos han analizado. La compiladora ofrece una explicación acerca de las posibles causas de esta tendencia de las expresiones culturales italianas, al subrayar la posición geográfica de la Península Itálica, sus acercamientos y lazos hacia Oriente y Occidente, y también hacia el Norte indoeuropeo germánico y el Sur norafricano: *...pareciera que el genio italiano ha cumplido con un destino que lo impulsa a armonizar y conciliar las diversas tendencias y directrices del espíritu europeo y, por ende, occidental* (6).

Realidad y fantasía... ha sido organizado en varias secciones. En el inicio, la compiladora ha ubicado un conjunto de colaboraciones especiales de autores extranjeros, o argentinos que se desempeñan en el extranjero, como los casos de R. Lenarduzzi, profesor en la Universidad de Venecia, y G. Ricci, que pertenece a la Universidad de Macerata, ambas en Italia. Literatura y fotografía (E. Ajello), cine y literatura en la Italia novecentista (M. Lamberti), la presencia ligur en Norte y Sudamérica (A. Maiello) y un análisis sobre el teatro de Raffaella Viviani (P. Sommaiolo) son los temas de los trabajos incluidos con el subtítulo *Estudios sobre Literatura, Cine y Cultura*.

Las reflexiones sobre el lenguaje y su enseñanza (subtítulo: *Estudios lingüísticos*) han llevado a L. Micarelli a plantear la posibilidad de enseñar la lengua extranjera a través del cine y la literatura y a G. Ricci a asomarse a nuevas perspectivas de aprendizaje en ese ámbito del conocimiento. El cuidadoso trabajo de R. Lenarduzzi, por su parte, aborda con rigor la descripción gramatical contrastiva a partir de un sintagma italiano determinado y ofrece una propuesta didáctica a la hora de enseñar al estudiante extranjero su uso pertinente. M. Mezzadri, presenta al lector el llamado *Quadro Comune Europeo di riferimento per le lingue*, que desde su versión original en inglés para la Comunidad Europea ya forma parte, según el autor, del trabajo cotidiano del docente de lenguas extranjeras.

Ya a esta altura el lector advierte frente a este volumen que debe viajar permanentemente entre ambas lenguas, y que el luminoso y ancestral parentesco entre ellas permite un ir y venir sin dificultades mayores.

La Sección I, *Realidad y fantasía*, es la parte troncal de la estructura de este libro, y en ella, como en la siguiente, se advierten dos corpus de colaboraciones, uno de las cuales, el segundo, se denomina *Espacio Joven*. Es decir que de los dos corpus de estas dos Secciones I y II, el primero se reserva a estudiosos con cierto recorrido académico, mayor o menor según los casos, mientras que el *Espacio Joven* está destinado a los que son todavía estudiantes o noveles investigadores de las diferentes carreras de Letras o de Idiomas de nuestro país, que aportan su mirada nueva y quizás asombrada ante los textos o films que descubren en su periplo universitario. Calvino, Baricco son los preferidos de los estudiantes (R. Arce, A. Cano, S. Dell'Aqua, J.M. Valitutti, V. Famin, M. Marcilese, J. Morais), algunos pasan por Ignacio Silone (M.C. Lancilla), Rosanna Campo (M. A. Ramírez) y un toque (arriesgado) en el mundo medieval, de D. Gastaldello y A. Zelín, que analizan el efecto matricial en el relato onírico de la *Vita Nuova* de Dante. De los temas que abordan los "jóvenes" de la Sección II nos ocuparemos más adelante.

Es natural que ingrese a este corpus de la Sección I con el tema *Realidad y fantasía* el cuento maravilloso tradicional, en el texto de A. Mannucci sobre las *fiabe* toscanas. Ella destaca una virtud que les es propia: lo fantástico convive naturalmente con el dibujo de personajes "reales" que dicen y hacen cosas muy graciosas. Quien tuvo la oportunidad, como la que suscribe, de escuchar alguno de estos relatos de labios de un abuelo, puede ratificar los dichos de Mannucci. Y hablando de *fiabe*, merece mencionarse seguidamente el análisis de G. Artucio sobre la obra de Sergio Tofano *Sette favole coi fiocchi*, que publicado en 1984 recupera tonos del cuento tradicional, *aggiornati* con anclajes en lo contemporáneo a través del léxico y los temas.

Italo Calvino brilla en cuatro trabajos: el de A. Barbano de Rainieri, en italiano, sobre *Il castelo dove i destini s'incrociano*, el de C. Casabella que arriesga una hipótesis sobre *el fantástico* del mencionado autor, la interesante relectura sobre *Las ciudades invisibles* que hace A. Mastalli Sosa, confrontándola con los dichos del propio Marco Polo y otros ilustres viajeros-narradores, reales y de ficción, que han otorgado una dimensión simbólica a los espacios urbanos, y finalmente el aporte de V. D'Andrea de Moreno sobre *I nostri antenati*, conjunto de novelas en las que aprecia la presencia de utopías en traje de fantasía.

J. A. Piris elabora un minucioso retrato de Vittorio Alfieri, observándolo como un ejemplo de la construcción voluntaria de una imagen ejemplar, perdurable más allá de la muerte, por su obra poética, pero también por otras actitudes con respecto a la patria y a la libertad de los hombres. El aporte de A. Crolla se llama *Extremos escriturales de lo real* y trata sobre el caso de la novela de Laura Pariani *L'uovo di Gertrudina*. La escritura de A. Crolla aprovecha los testimonios de la autora de la

novela, que le permiten construir su génesis y observar la transformación de datos de la realidad en productos de ficción fuertemente simbólicos. El tema del mito aparece en los trabajos de T. Blanco sobre Ungaretti y de J. Holubicki sobre Pavese, así como el que trata del curioso texto (inhallable en español) *Il faraone donna e il mito della placenta*, de Stefano D'Arrigo, del que se ocupan N. Ceballos Aybar y M.G. Fontanini.

Un relato entre mítico y fantástico es analizado por S. Abate en el trabajo *Seramunda y el motivo del devorado corazón*, que enlaza a Boccaccio con Manuel Mujica Láinez.

Texto de tonos metalingüísticos el de E. Acevedo de Bomba, que se refiere a la obra de Gianni Rodari, quien ha tratado de estimular a docentes y escritores a la libre escritura del fantástico, complaciendo de este modo la natural necesidad humana de lo ficcional³. A. Gentili también presenta a Gianni Rodari, percibiendo algunas cualidades relevantes de su escritura, como autor de ficción y pedagogo.

M.B. Cóceres y A. Pardo ponen en diálogo a dos autores del s. XX: Dino Buzzati y Julio Cortázar, bajo el signo de lo fantástico que en ambos perciben como relevante través del tema del *juego, entendido como invitación a la transgresión* (239). La misma M.B. Cóceres, esta vez con L. Chavez, continúa indagando en Dino Buzzati, esta vez puesto en contacto con Umberto Eco, sobre el tema del *laberinto*.

De este primer corpus de la Sección I corresponde mencionar la visión de M.A. Alvarez sobre la escritura de *Querido Miguel*, de Natalia Ginzburg, *relato heterodiegético y narrativa epistolar* (163) según la autora, que combinados transforman una historia simple y verosímil en un universo incierto y conjetural. N. H Sforza también elige el ámbito epistolar al seleccionar su objeto de análisis, que proviene del Cinquecento: *Littera di Ruzante a Marco Alvarotto*, texto en el cual el comediógrafo Angelo Beolco cuenta un sueño a su amigo y se vale de estos dos recursos, la carta y el sueño, para entronizar a la Alegría.

El aporte de M. Belbusti resulta más que interesante: elige a un autor italiano, Carlo Gadda, que por su profesión de ingeniero se radica en Argentina y redacta dos libros de viajes y muchas cartas donde describe el país y la lengua de los argentinos, que usan su admirado español. También analiza la autora la novela *La cognizione del dolore*, donde percibe ecos sudamericanos e hispánicos, en un estilo abarrocado voluntariamente, la "*baroccaggine*", como dice la autora usando ella misma el encomillado. A. Borgogno y L. Lager recuperan a Vasco Pratolini, cuyo gesto de denuncia social como escritor de ficción lo distingue entre muchos durante el s. XX. G. Cariello analiza *Requiem* de Antonio Tabucchi, quien compone una rara novela en portugués, inventando *una frontera móvil de lenguas, culturas, lenguajes, en que la lengua y el punto de vista del crítico ahora también se suman y entretajan* (219).

M.A. Gavilán relee *El diablo en las colinas*, de Cesare Pavese, en el que destaca el tema de la amistad. M. Panese observa la realidad y la fantasía "*abnorme*" en *Luisa e il silenzio* de Claudio Piersanti. M. G Piemonti presenta su visión del *Stadelman* de Claudio Magris. M. Pescini hace conocer una obra de 1990 de Stefano Benni: *Baol. Una tranquilla notte di regime*, Resuenan para el lector italiano los ecos fascistas, y ve cómo la *tranquilla notte* se transforma en un viaje al infierno, a la vez que experimenta la fantasía del escritor como un arma de liberación. Finalmente, .F. Quatela describe e interpreta las imágenes argentinas en los *Canti Orfici* de Dino Campana, otro escritor viajero del Novecento que encuentra en la *Pampa* un ámbito propicio para el *Hombre Nuevo*, que tiende sus brazos hacia el cielo infinito, *no perturbado por Ningún Dios*, según cita Quatela en italiano original, que me he permitido traducir.

En la Sección II, *Cine y Literatura*, Adriana Crolla ha compilado quince artículos de especialistas y tres de jóvenes estudiantes, aunados por el tema común del vínculo entre la literatura y el arte que define al s. XX: el cine. Como no podía ser de otra manera, varios artículos estudian obras de Pier Paolo Pasolini y de Luchino Visconti relacionadas con la literatura, por ejemplo el aporte de A. Rodríguez Carreras sobre *Il Gatopardo*, el de C. Martín sobre *Muerte en Venecia* o los trabajos de A. Capalbo y S. Dell'Acqua sobre los escritos teóricos de Pasolini, o la lectura de E. Nicotra sobre el Decameron boccacciano y el film del mencionado director. Y en la página 510 de nuestro libro O. Vallejos y A. Naput dan cuenta de modo muy especial de los *Appunti per un Orestiade africana*, texto visual-verbal de Pier Paolo, apuntes —como él los llama— para transponer la tragedia esquila a un ámbito exótico, lo cual es lícito si se experimenta la vida humana *como un proyecto trágico*.

Pero tampoco faltan otros “clásicos” del cine italiano, como Francesco Rosi y su *Cristo se detuvo en Eboli*, puesta en relación con la obra original de Carlo Levi por A. Capalbo y A. Pozner. También se analiza el caso de Antonio Tabucchi, que alcanzó notable difusión popular a partir de la versión en cine de *Sostiene Pereyra*, que contó con la inmejorable actuación de Marcello Mastroianni. La relación novela original-versión cinematográfica de la obra de Tabucchi es analizada en este volumen por A. Borgogno y más adelante por D. Capano. Giorgio Basani y la transposición al cine de *Il Giardino* por Vittorio de Sica son el objeto de estudio de H.B. Straccia. L. Biassetti y N. Marchesoni dan cuenta de un atractivo cruce entre la música, el cine y la literatura, al estudiar *Cavallería rusticana*. Tres veces la *rosa*, en los textos de J.A. Piris y de P. Riva, que observan la novela de Umberto Eco llevada al cine, Piris con su pregunta: *¿El nombre de la rosa o el nombre de la joven?*, y Riva con un análisis titulado *La Rosa gialla. Un “palinsesto” de Il nome della rosa*, aludiendo al carácter de relato policial que tanto asumen la novela como el film. La tercera *rosa* es el trabajo de las estudiantes D. Gauna y C. Savoré: *De reenvíos, traducciones y laberintos*.

S. Nasif trabaja sobre la obra de Nanni Moretti, *Caro Diario*, que a diferencia de otras muchas piezas fílmicas ya citadas, es producto de la escritura del propio director, que además se instala a sí mismo como personaje central y se permite intertextos y discursos críticos y teóricos sobre el cine. Por su parte, M. del C. Pilán se dedica a analizar la transposición del monólogo teatral de Alessandro Baricco *Novecento*, al film que Giuseppe Tornatore llamó *La leggenda del pianista sull'oceano*.

La Sección III, *Lengua y cultura*, reúne cinco trabajos que transmiten experiencias docentes, como son el de S. Cornú, el de M. Bengua, C. Frione y S. Becchino y el de M.I. Milano, M. Bortolón y S. Voltarel. En esta Sección se encuentran también la transmisión de una experiencia “antropológica” sobre la lengua de los italianos en Salta, realizada por G. Lisi y el trabajo de Angel Alvarenga que investiga el uso de los proverbios en el lenguaje dialectal, tanto en la oralidad como en la escritura literaria.

En la Sección IV, *Traducción y creación. Proyectos de traducción*, la compiladora ha reunido tres trabajos que plantean la problemática desde distintos ángulos. G. Galli de Ortega y M. Troyano de Echegaray se proponen en su Proyecto una traducción de cuentos de L. Pirandello, que alcanzan un número de más de doscientas piezas literarias. Las investigadoras pretenden actualizar las versiones existentes recortando el corpus hasta unas treinta piezas. *Fantasia, Psicología e Traduzione* es el relato de M.G. Piemonti sobre un trabajo de traducción muy específico de textos provenientes de ámbitos psicoanalíticos, donde lo científico se cruza y se trama con lo personal, lo íntimo y lo literario, todo lo cual transmite Piemonte como una experiencia invaluable y transformadora.

La última colaboración del volumen curado por Adriana Crolla es el análisis de N. Battú sobre su propio cuento *La novia desairada*, en el cual ella da a conocer aspectos biográficos, referenciales, y la transformación de los mismos en producto literario, que incluye giros y usos lingüísticos de raíz dialectal italiana.

Creemos que con este volumen se prueba la difusión y hasta *popularidad*, si se permite, de las expresiones de la cultura italiana en nuestro medio. Argentina ha recibido la lengua, las costumbres, el imaginario, la religión, las creencias italianas, pero también objetos más exquisitos de su acervo cultural: la poesía, la prolífica novelística del s. XX tan conocida en nuestro país, y de modo muy particular las expresiones cinematográficas, que desde la etapa del neorrealismo hacia adelante han sido objeto de culto para los espectadores locales, como lo prueban los recorridos realizados por los autores que confluyen en este libro.

Notas

¹ Todos los números de página citados pertenecen a esta edición.

² Obras de Beatriz Vallejos publicadas por la misma editorial universitaria: *Del cielo humano* (2000) y *Detrás del cerco de flores*, (2002) que incluye un CD con lecturas de la poeta. Ambas ediciones están ilustradas con trabajos (lacas y técnicas mixtas) de la autora.

³ Disiento con la autora y con el corrector en el uso del vocablo italiano *fictivo* como si fuera español, lengua en la cual existen otras palabras, como ficticio o ficcional, que me parecen más apropiadas.

Elogio da lucidez. A comparação literária em âmbito universal; textos em homenagem a Tania Franco Carvalho por Eduardo F. Coutinho, Lisa Block de Behar y Sara Viola Rodrigues (comp.)

Evangraft, Porto Alegre, Brasil, 2004

Reseña: Adriana Crolla

Universidad Nacional del Litoral

“Tania Franco Carvalho: elogio a la lucidez en los senderos del comparatismo”

Los textos que integran el libro *Elogio da lucidez. A comparação literária em âmbito universal*, emprendimiento colectivo organizado por Eduardo F. Coutinho, Lisa Block de Behar y Sara Viola Rodrigues en homenaje a Tania Franco Carvalho, constituyen por su variedad y riqueza, un valioso y actualizado aporte a las numerosas líneas de indagación que sobre los Estudios Comparados se diseñan actualmente en el mundo.

186 187

Publicado en el invierno del 2004 en Porto Alegre, Brasil, sus derechos de edición pertenecen al Instituto de Letras de la Universidad Federal de Río Grande do Sul donde la Dra. Carvalho ha desarrollado su aquilatada y señera actividad profesional como docente y fundadora de los estudios comparados en Brasil.

Sus promotores explican en la nota introductoria el sentido del homenaje. Traduzco del portugués: “Reconociendo la importancia de Tania Franco Carvalho dentro del ámbito de los estudios literarios, no sólo brasileño como internacionales, donde se destacó como docente, investigadora, crítica literaria, ensayista y gran emprendedora de debates y espacios de investigación, en particular en el ámbito de la Literatura Comparada, quisimos con este libro rendirle un homenaje en estos momentos en que cumple sesenta años de vida y cuarenta de intensas actividades profesionales.”

El entusiasmo con que tantos intelectuales amigos respondieran a la convocatoria, engrosó notablemente la publicación dándole un perfil plural tanto de enfoques, como en lo genérico, temático, lingüístico y teórico. Pero como cuadra a toda iniciativa que transite las sendas del comparatismo, la unidad en la diversidad, la fluencia y el orden, son perfectamente alcanzados gracias a la forma de organización adoptada por sus responsables. El parentesco de ideas presentes en muchos de los trabajos, permitió por un lado la distribución temática agrupándolos primero por géneros y luego por asunto o tópico. Los ensayos, ámbito de especialización más transitado por la homenajeada, ocupa el espacio más amplio y evidente del libro y, por ende, fue dividido en ítems con títulos que indican claramente el tipo de indagación que los integran.

Como resultado de otra feliz elección de los compiladores, el espíritu comparatista que impera en el libro se demuestra en el respeto al origen y lengua en los que cada trabajo fue producido, lo que garantiza originalidad y transversalidad al tiempo que certifica el amplio radio de acción donde la Dra. Carvalho ha operado su huella. El plurilingüismo y multiculturalismo exige de los lectores apertura hacia las cuatro lenguas que lo integran, portugués, francés, inglés y español, y los diferentes ámbitos de producción de los cuales son emergentes y que, en su contacto, entretejen hilos de exquisita y densa configuración.

El volumen cuenta con 51 colaboraciones agrupadas en tres bloques. La presentación de sus responsables y el texto “Uma joven talentosa” escrito en su honor por José E. Mindlin. Una segunda sección dedicada a *Poesía y ficción* integra 5 poemas y un cuento, escritos por sus autores, todos artistas de Brasil, en su homenaje. La tercera sección, dedicada al ensayo, consta de 7 partes bajo los siguientes títulos: 1. *Literatura Comparada: teoría e crítica*; 2. *Literatura Comparada e outras artes*; 3. *Estudos de autores e obras*; 4. *Imagens do outro*; 5. *O comparatismo e suas fronteiras*; 6. *O comparatismo na América Latina* y 7. *Depoimentos*.

La brevedad y la densidad de aspectos involucrados en los trabajos, nos imposibilita abordarlos en su individualidad. Valga como referencia un intento de enunciación de su contenido a través de una somera enumeración de los problemas más recurrentemente abordados: Ética y estética de la comparación; perspectivas y abordajes teóricos actuales; la problemática del género y la traducción, literatura y cine, el documentalismo como forma de representación; la fotografía y el arte; estudios coloniales e imágenes de la alteridad (desde el análisis de la literatura de viaje a Tierra Santa pasando por la literatura portuguesa contemporánea hasta la recepción hispánica de la obra de Antonio Tabucchi). Los trabajos que integran la quinta sección indagan en el impacto de la globalización, del poscolonialismo y las nuevas formas de construcción del pensamiento en las liminalidades milenianistas. Las interrelaciones entre sistemas, géneros, literaturas y autores latinoamericanos, en particular del Brasil y sus hermanos hispanófonos, es ampliamente relevante, sin descuidar el análisis de itinerarios intertextuales como el dedicado al donjuanismo por parte del Dr. Pageaux. La última sección, la de los testimonios, tienen como objeto primordial el análisis de la intensa y variada actividad desarrollada por la Dra. Carvalhal y en particular destaque, su huella señera no sólo como embajadora del comparatismo brasileño en el mundo sino su gravitancia local como fundadora en 1985, de la Asociación Brasileña de Literatura Comparada, y desde ese ámbito, su innegable influencia en la gestación y desarrollo del comparatismo en la Argentina.

Valgan estas palabras como particular homenaje a quién tanto aportara para la generación y definición del perfil de la revista que dirigimos. Porque el *Hilo de la fábula* también es un retoño surgido por influjo de sus enseñanzas y la contó desde siempre como fructífero referente. La Dra. Tania Franco Carvalhal ha querido generosamente honorarla y prestigiarla, integrando su Comité Honorario.

Los 90: otras indagaciones, por Susana Romano Sued y Pampa Arán (edits.)

Epoké ediciones, Córdoba, 2005

Reseña: Analía Gerbaudo

Universidad Nacional del Litoral

“Los 90, su literatura y su crítica: una lectura”

Abrir un texto de crítica (abrir un texto, podríamos decir), supone necesariamente un gesto de detención y envío: envío a otros textos, recuerdo de otras lecturas, de otras interpretaciones. Gesto explícito desde el título del trabajo de compilación realizado por Romano Sued y Arán en *Los 90. Otras indagaciones*. Título que pone los artículos recogidos en diálogo con otra publicación del equipo dirigido por Romano Sued (*Umbrables y catástrofes: literatura argentina de los 90*, 2003) y luego, con el conjunto de indagaciones que, desde diferentes ángulos, retoman la pregunta de Barthes al interrogar qué es lo que la literatura *puede* en un contexto marcado por un “horizonte de catástrofe” (Romano Sued, 2003).

188 189

¿Qué es lo que la literatura *puede* en una cultura signada por la “hegemonía del mercado” y por la aparente imposición de una “forma de la memoria puramente transicional”? ¿Cómo juega la literatura en la producción social de la memoria?: ¿discute el decir oficial?; ¿revisa el modo en que se construyó la narración de los hechos?; ¿rescata sucesos olvidados por las narraciones más expandidas? ¿Cómo se juega la relación entre escritura, memoria y duelo? ¿Qué relación hay entre herida y cicatriz y literatura cuando la escritura se produce desde un contexto marcado por la multiplicación de la muerte, la ausencia de castigo a los culpables de esas muertes y la aparente necesidad de conciliación y olvido? ¿Cómo juega la crítica literaria al producir lecturas de esa producción, en el marco de las tensiones de esta década políticamente obscena? ¿Cómo se juega el rol de los intelectuales en este contexto? Y finalmente, cómo leer respuestas posibles a estas preguntas desde la cercanía temporal, desde la casi inmediatez de los acontecimientos.

Los intelectuales que escriben (Romano Sued, Arán, Patiño, Mattoni, Pacella, Camblong, González, Da Silva Catela, Malhol, Schirmer, Casarin, Barei) desde aristas diferentes y tomando diferentes corpus (ensayos de Horacio González, escritos de Fogwill, Saer, Piglia, Heker, Picolli, Cazes, Carrera, Bossi, Kohan, etc.), ensayan respuestas tentativas a estas preguntas, arriesgan pronósticos, elaboran estados de la cuestión. En definitiva, describen un mapa de la zona cultural que se configura en el espacio de Argentina en el marco de la producción literaria y en el lapso de la década pasada.

La hipótesis global que Romano Sued esboza en *Umbrables y catástrofes...* se retoma, básicamente, desde la compilación que realiza junto a Arán dos años después: “hay varias modalidades de captación de la catástrofe y de captura de la tradición” (Romano Sued, 2003: p. 9). No obstante el tono de algunas preguntas es más incisivo: “Me pregunto... si la literatura puede ser considerada in extenso como

un testimonio, como una *memoria*, como un documento que aloja y promueve la memoria, o como un texto que enmudece y silencia las huellas. ¿Serán, entonces, el arte o la poesía, un falso testimonio, un documento de lo falseado porque en él habita la desaparición, esa forma de muerte sin duelo ni memoria?” (Romano Sued, 2005: p. 10). Y la respuesta tentativa es decididamente más desencantada:

Nos dice Wacjman: “Quizás el siglo XX inventó el concepto de crimen perfecto, no el que queda impune, tan viejo como el crimen mismo, sino aquel del que nadie sabrá jamás que hasta tuvo lugar. Un acto en blanco, enteramente sin memoria. (...)”.

Este párrafo sería acaso aplicable a los discursos argentinos, la literatura de la década del noventa, durante la cual se habrían extremado los síntomas de una cultura de la ausencia de huellas que se venía arrastrando desde la última dictadura militar. Los noventa son, en muchos sentidos y para muchas miradas emblemáticos. Sobre todo en este aspecto de participación colectiva en el no saber, en el no inscribir, en el no recordar. O llenar todo, sin intervalo, de objetos que pueblan los lugares, souvenirs de todas partes, abarrotamiento de objetos que ocupan el lugar de otra cosa: los lugares de los acontecimientos han sido pulverizados, borrados, promovida la supresión del dolor... en gozante complicidad con la exculpación social. (Romano Sued, 2005: p. 10)

Sería imposible condensar aquí el cruce de hipótesis que sobre el problema recortado presenta cada ensayo, así como también sería imposible dar cuenta de los variados estilos de escritura de dichas hipótesis. Sirva entonces este silencio, obligado por el breve espacio destinado a una reseña, como una interpelación a la lectura del material sobre el que escribimos esta apretada interpretación. Sirva como un estímulo a ponerse en diálogo con escrituras que se atreven a ofrecer sus puntos de vista sobre la cultura promovida desde la literatura (y desde su crítica) escrita en Argentina en la década pasada. Sirva como estímulo a conectarse con una enunciación que reconoce las paradojas y contradicciones que atraviesan el seno mismo de la institución desde la que producen quienes escriben: en la crítica a la mercadotecnia, a la conversión de la figura del intelectual universitario en una suerte de “experto tecnocratizado” se cifra otra lectura de las marcas que deja en la cultura universitaria una década cuyas políticas se gestan mucho antes de su inicio y cuyas secuelas permanecerán, probablemente, mucho más tiempo del que quisiéramos.

Nueve,
la letra estudiante
(un espacio joven)

Josefina Ludmer lee a García Márquez: singularidades de una propuesta crítica

Natalia Sara

Universidad Nacional del Litoral

La presente comunicación retoma los principales postulados de un trabajo más extenso realizado en el marco del Seminario para Profesorado en Letras, en el área de las cátedras Teoría Literaria I y II.

192 193

El objetivo de nuestro trabajo es realizar un relevo de las operaciones críticas que entreteje un discurso puntual que se gesta en nuestro país en la década del setenta: *Cien años de soledad. Una interpretación* de Josefina Ludmer. Desde nuestra perspectiva dichas operaciones revelan una práctica crítica integradora puesto que se trabaja con categorías provenientes de diferentes perspectivas teóricas, se las sintetiza y se genera así un sistema de lectura singular. Por otra parte nos interesa vislumbrar qué sucedía en el ámbito de la crítica literaria para esa época, cuando faltando cuatro años para más sangrienta dictadura militar nuestro país estaba viviendo un contexto de fuertes movimientos populares. El interrogante que se plantea entonces es: cuál es el discurso que se sustentaba dentro del campo de la crítica literaria académica y en qué medida la práctica crítica ludmeriana participa o se aleja de él.

En primer lugar, creemos adecuado comenzar realizando una breve caracterización de la herramienta básica a partir de la cual *desarticulamos* el discurso crítico: las reflexiones de Jorge Panesi¹ respecto de la categoría “operación crítica”. Ahora bien, estaríamos en falta con el artículo del autor y con sus planteos si dijéramos que su objetivo en dicha comunicación es definir “teóricamente” lo que es una *operación crítica*. Más aún, no permanecemos inadvertidos de que cierta ironía impregna el decir del autor, quien retoma el término de la “jerga de la crítica contemporánea”, y no puede soslayar cierta *incomodidad* que siente al usarlo como herramienta necesaria (un mal necesario) para desarticular los supuestos que subyacen en el discurso crítico. Desde el punto de vista de Panesi un rastreo de las operaciones críticas que un discurso despliega supone la apertura de lo que denomina *problemas de contacto*:

Problemas de contacto, ya que la operación crítica actúa como una encrucijada de relaciones, *consiste en esas variadas relaciones*, y su único contenido, su “resultado”, es medible por la modificación que produjo en las relaciones existentes, o por la propuesta de relaciones nuevas. (Panesi, 1998: p. 10. La cursiva es nuestra)

Para mostrar cómo funciona esta especie de “metáfora de cuño espacial, relacional y de límites fronterizos” (Panesi, 1998: 12), el autor trabaja con algunos problemas de contacto que subyacen al discurso crítico del período 1960-1976 en Argentina. Este abordaje deja ver claramente que es necesaria la detención en las siguientes zonas de contacto:

1- relación con los modelos teóricos (lo que a nuestro entender delinea una concepción acerca del hecho literario),

- 2- relación con las demás tentativas críticas circundantes,
- 3- relaciones directas con la institución universitaria y/o los medios que se utilicen para su circulación,
- 4- relación de la práctica crítica con la práctica literaria (en el período recortado por el autor, dicha relación tiende a pronunciarse: "(...) las ideas teóricas pasan como material a la producción de literatura, y los escritores, o bien escriben crítica, practican la crítica, participan en los espacios donde la crítica polemiza, o bien trazan las nervaduras de sus textos amparados en postulados críticos: Germán García, Ricardo Piglia (...)". (Panesi, 1998: p. 13)).

Por otra parte, como puede verse en la última parte de la cita, la metáfora permitiría *medir* los resultados de una propuesta; en cierta forma nosotros llevaremos a cabo esta especie de medición a través de la puesta en relación del discurso de Ludmer con el de la época. Si bien no podremos hablar con certeza y exactitud de *modificación* sí alcanzaremos a vislumbrar si se han generado *relaciones nuevas*.

En segundo lugar, es necesario aclarar que por razones relacionadas con la extensión del presente artículo y a los fines de lo expuesto en la introducción, sólo trabajaremos de forma más profunda el segundo problema de contacto. Sin duda, en dicho desarrollo quedará delineada la direccionalidad con la que han sido tratados las restantes zonas de contacto. No obstante, los mismos fueron trabajados exhaustivamente en el trabajo original que se cita en la bibliografía, por lo que la información puede ser ampliada.

Abrir el segundo problema de contacto supone relacionar el discurso crítico con el que se imponía hacia la década del 70, para indagar dicho contexto de producción seleccionamos el artículo de Jorge Panesi "La crítica argentina y el discurso de la dependencia". Hacia 1970 se unieron las fracciones universitarias de izquierda y el peronismo lo cual produjo un *nuevo énfasis* en el discurso crítico. Por un lado, se intentaba reivindicar los productos de la cultura popular e industrial (fuertemente ligados a la expansión del público que trajo consigo el peronismo) frente al discurso académico sostenedor de la "alta cultura". Por el otro, se sostenía "como concepto teórico omnicomprendido y relativamente novedoso la noción de dependencia cultural." (Panesi, 2000: p. 17). Si bien el autor trabaja exhaustivamente con textos y entrevistas, aquí sólo expondremos brevemente los "axiomas" que considera atravesaban el discurso crítico para esa época; axiomas que se traslucen con nitidez, puesto que, desde su óptica, *el discurso de la dependencia* sostuvo un fuerte "principio ideológico": *el estrechamiento de las distancias*.

- El "primer axioma" que se torna legible es: hacer crítica es hacer política.

- El segundo axioma: "(...) el discurso de la dependencia reivindica una nueva forma del americanismo que también podría enunciarse como un deseo de estrechamiento de distancias entre la cultura argentina y la latinoamericana" (Panesi, 2000: p. 22). Esta última consigna surge especialmente de dos hechos puntuales: por un lado, la renovación de la euforia que supuso un hecho político puntual (la revolución cubana en 1959) por parte del latinoamericanismo que apoyaba Perón; por el otro, el *boom* ("fenómeno ideológico y de mercado") que acrecienta el interés por la literatura latinoamericana.

- Otro achicamiento de distancias y tercer axioma legible en *el discurso de la dependencia* es "el acercamiento de las dos culturas antagónicas (la 'alta' cultura impuesta por las clases dominantes y la cultura popular)" (Panesi, 2000: p. 23). Los críticos trataron de interpretar la cultura popular pero, como nos hace ver Panesi,

siempre desde la posición “iluminista y medidora” originada en la cultura alta y en el discurso universitario que los ha formado. Para tales fines, muchos críticos propondrían una “humildad” en el lenguaje conceptualizador con el que se trabaja. Esa popularización del discurso crítico, según Panesi, constituyó el tributo a ser pagado por el lugar de inserción (revistas semanales y suplementos).

- Derivado del tercero, aparece el cuarto axioma: *la extensión de las fronteras*, es decir, el discurso crítico amplía su objeto desde la literatura hacia otros discursos cercanos a los que intentará desenmascarar. El caso más evidente de esta extensión son las producciones de Beatriz Sarlo.

- Al quinto elemento axiomático lo denominará: *incomodidad conceptual frente a los modelos*. Panesi centra su atención sobre el hecho de que el mismo término “modelo” remite a la influencia estructuralista que por la época no resultaba un hecho intrascendente. Dentro de la polémica interna del *discurso de la dependencia* el hecho de la adhesión a un modelo, para determinados críticos, llega a convertirse en sinónimo de europeísmo (y por ende de “dependencia cultural”):

Ya establece un gran aporte la opinión de Josefina Ludmer que este autor expone cuando trata el axioma de la incomodidad respecto de los modelos teóricos que se experimentaba en esa época:

El crítico argentino debe tomar conciencia, hoy, de que, en nuestra sociedad dependiente del imperialismo, su función es muy limitada (del mismo modo que el escritor); la revolución necesaria en la Argentina no se juega en el interior del trabajo crítico. (Josefina Ludmer en Los libros -1972- en Panesi, 2000: pp. 26-27)

Para Ludmer la revolución que se necesitaba en nuestro país hacia 1970 (puesto que sí reconoce la necesidad de una revolución) no se jugaba en el interior del trabajo crítico (Ludmer en Panesi, 2000: 26-27). Aquí ya puede distinguirse un claro posicionamiento respecto del primer axioma que menciona Panesi, hacer crítica es hacer política pero no porque se reconozca la práctica como efectiva dentro de la estructura social, sino sólo en la medida en que puedan hacerse lecturas ideológicas de los textos. Es decir, la práctica crítica tiene su eficacia pero dentro de un ámbito definido: la universidad, ya que desde nuestra perspectiva el discurso ludmeriano se configura como “académico”². Es esta última apreciación la que nos conduce hacia la no participación del discurso de Ludmer de los axiomas tercero y cuarto. Es decir, la autora no propone una *humildad* en las conceptualizaciones como tampoco extiende su objeto hacia los medios masivos de comunicación.

Por otra parte, su discurso no parece experimentar *incomodidad* al momento de utilizar herramientas de lectura provenientes, por ejemplo, del estructuralismo, ya que su práctica crítica tiene muy en claro cuál es su objeto y qué intenta *decir* acerca del mismo. Desde nuestra perspectiva el trabajo crítico establece una *maquinaria de lectura* dentro de la cual los rastreos en base a ciertas categorías de cuño estructuralista entre otras (postulados provenientes del Psicoanálisis, de la Teoría de la Enunciación, datos estilísticos y retóricos), operan como *engranajes* que permiten su funcionamiento.

Uno de los pocos elementos que la vinculan con el discurso dominante para su época es su trabajo con uno de los textos que fue protagonista del *boom*, por lo demás no pareciera estar arraigado el *discurso de la dependencia* en el de Josefina Ludmer hacia 1972.

Finalmente restaría realizar dos apreciaciones. En primer lugar, que las características singulares de esta tentativa crítica generan una dificultad a la hora de la clasificación metateórica. Si nos preguntaran en qué corriente crítica se inscribe el trabajo de Ludmer, diríamos que en un lugar no muy bien definido que correspondería al estudio de los procesos de producción ideológica de los textos. En segundo

lugar, si como asevera Panesi, los “resultados” de una propuesta crítica son *medibles* en función de las relaciones nuevas que genere. Podríamos decir que luego de la interpretación (pese a ser *una* como ella lo afirma en el título) que realiza Ludmer de *Cien años de soledad*, quien intente abordar críticamente el texto tendrá que postular, ante todo, claros objetivos. Por otra parte tendrá que poder visualizar que la legitimidad de las lecturas viene dada por el *respeto* que se le tenga a la obra literaria en tanto acontecimiento único, singular y productivo, lo que supone un fuerte posicionamiento valorativo así como una actitud de constante reflexión respecto de los postulados que se gestan en las diferentes perspectivas teóricas.

Notas

¹ PANESI, J.: (1998) “Las operaciones de la crítica: el largo aliento” en *Las operaciones de la crítica*, Giordano, A. y Vázquez, M. (comp.), Beatriz Viterbo, Argentina.

² El trabajo original presenta un profundo recorrido que pone en evidencia el claro perfil “académico” del discurso crítico de Ludmer, entonces afirmábamos “(...) estos datos dan cuenta de que la retórica del rigor y la precisión es la protagonista del discurso ludmeriano”. Creemos adecuado mencionar que para dar cuenta de nuestro posicionamiento trabajamos conjuntamente con una ponencia de Ana Camblong titulada *El ensayo académico de Ana María Barrenechea*.

Bibliografía

CAMBLONG, A.: “El ensayo académico de Ana María Barrenechea” en Coloquio “Retóricas y políticas del ensayo” (ponencia presentada en el Encuentro sobre el ensayo), UNR, Rosario: agosto de 2001.

GARCÍA MÁRQUEZ, G.: (1995) *Cien años de soledad*, Sudamericana, Buenos Aires.

LUDMER, J.: (1985) “*Cien años de soledad*”. *Una interpretación*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires.

PANESI, J.: (2000) “La crítica argentina y el discurso de la dependencia” en *Críticas*, Norma, Buenos Aires.

(1998) “Las operaciones de la crítica: el largo aliento” en *Las operaciones de la crítica* GIORDANO, A. Y VÁZQUEZ, M. (comp.), Beatriz Viterbo, Argentina.

SARA, N.: (2003) Singularidades de una propuesta crítica: a propósito de “‘Cien años de soledad’. Una interpretación” de Josefina Ludmer, (mimeo), –copia en biblioteca de la FHUC, UNL.

**Los Libros del Paraíso y del Infierno.
Una lectura poética del periplo ultramundano
de Dante Alighieri y Charles Baudelaire**

Leandro Iparraguirre
Universidad Autónoma de Entre Ríos

196 197

cosí dentro una nuvola di fiori
che da le mani angelice saliva
e ricadeva in giù dentro e di fòri

sovra candido vel cinta d' uliva
donna m' apparve, sotto verde manto
vestita di color di fiamma viva

E lo spirito mio, che già cotanto
Tempo era stato che a la sua presenza
non era di stupor, tremando, affranto,

sanza de li occhi aver piú conoscenza,
per occulta virtù che da lei mosse,
d' antico amor sentí la gran potenza
*Purgatorio XXX, pp. 28-39*¹

Dante Alighieri y Charles Baudelaire emprendieron dos viajes –análogos y divergentes entre sí– por regiones ultramundanas, actualizando las estructuras míticas del periplo del héroe². Ambos itinerarios se constituyeron en arquetipos o alegorías de carácter universal que representaron dos modos de concebir el mundo, la realidad y las relaciones del hombre con el otro. Ambos diseños de arquitectura laberíntica tienen momentos de encuentro, continuidad y cercanía aunque también –y sobre todo– amplias bifurcaciones, proyecciones y metas que conducen a cada uno de los protagonistas a la separación definitiva con el otro y a su propio extravío. Alguien creyó ver en “Las Flores del Mal” de Baudelaire una continuación de la trama del racconto dantesco, un cuarto viaje de ese recorrido simbólico (Inferno, Purgatorio Paraíso) que culminaría en la descripción de la topografía nebulosa de un París contemplado desde la óptica del *spleen* y la desidia más absoluta³. En ambos casos los poetas irán construyendo una imagen femenina disímil, ambos van tras la sombra de una mujer inaprensible y eternamente ausente que se vislumbra fugazmente y se diluye a través de la memoria y la escritura. Nosotros los lectores seguiremos apenas los vestigios de ese rastro difuso.

Para Dante atrás quedó el Infierno tan temido, esa tierra de llantos y dientes crujientes, también tras de sus pasos fueron quedando las culpas, los signos en la frente y ese monte que Ulises divisó tan lejano antes de su caída. Dante Alighieri ya no se encuentra extraviado en esa *selva selvaggia*, áspera y fuerte que en su pensamiento *renovava su pavura*. Atrás quedó el espanto y el oprobio del fuego que todo

lo consume, los hombres condenados, las bestias inhumanas de apariencia biforme. Este impávido viajero de regiones ultramundanas (abismales y metafísicas) ingresa ahora aliviado sin el peso del estigma del pecado y sin la fragilidad de una conciencia que se sabe culpable, en una selva de luz inusitada que despliega por doquier un esplendor y una magnificencia tales que enaltecen y purifican su cuerpo y su alma íntegramente: es el Paraíso Terrenal, ese Edén primigenio perdido de manera inexorable en la memoria de los hombres. El espíritu apaciguado del poeta no siente más temores ni tampoco pesares e ingresa en esa nueva etapa de un itinerario del que regresará transfigurado, como un extranjero frente a un mundo inaudito, jamás imaginado: “Deseoso de explorar dentro y en torno / la Divina Floresta espesa y viva, / que a mis ojos templaba el nuevo día” [Purgatorio XXVIII: pp. 1-3] escribirá absorto. Dante caminará expectante y sin prisa contemplando esas primicias de una tierra, virginal e inefable, que anticipa y anuncia ese otro Paraíso con el que ha soñado tantas veces en eternas vigilias y en anhelos insomnes desde la muerte de Beatriz. Virgilio está a su lado todavía:

En tierras sin verdor, de ceniza y de lava,
mientras yo me quejaba un día a la Natura,
y de mi pensamiento, vagando a la ventura,
lento en mi corazón el puñal aguzaba,
vi en pleno mediodía bajar sobre mi frente
una fúnebre nube de tormenta inminente,
que portaba un rebaño de demonios viciosos,
semejantes a enanos crueles y curiosos.
Pusiéronse a mirarme entonces fríamente,
y como de algún loco que pasa habla la gente,
los escuché entre sí reír y cuchichear,
y más de un guiño y más de una seña cambiar⁴

Charles Baudelaire ha ingresado abruptamente en una oscura y salvaje región y apenas ha comenzado su extravío, cuando efluvios y miasmas nauseabundos le anuncian un destino. El poeta recorre –displicencia y hastiado– espacios abismales iluminados con una luz opaca de ceniza y de lava, en un mundo de sombras sin verdor, ni esperanza. Es la vida esa *selva selvaggia*, umbría, insoportable, espesa, laberíntica de la que nadie salió vivo. Baudelaire vagando a la ventura es un *flâneur* a la deriva que no encontrará un sitio en esta tierra en donde descansar, ni un hogar en donde depositar su cabeza y apaciguar su espíritu. Es un viajero que transita un camino indecible, sin un hilo de Ariadna que conduzca hacia el centro, sin un vestigio que anticipe la fuga o pueda improvisar una salida. Un extranjero errante que mientras más se pierde más se encuentra y cuanto más desciende, cornisa tras cornisa, a los recónditos rincones (a lo más abyecto) de su alma, más verdadera, fiel y humana será la imagen de su rostro. Su experiencia vital es un desesperado, eterno y angustiante camino hacia la soledad y hacia la muerte⁵. Todos los poetas románticos han hablado de ese Dios que es esencia y trascendencia de lo humano y él sólo lo conoce indirectamente a través de los relatos de testigos poco fiables y a partir del dolor subsiguiente al pecado o el goce irreverente en la blasfemia y en la transgresión.

Baudelaire es un viajero inmerso en una travesía inverosímil que recorre las calles de una topografía sin sentido (cruel y absurda) mientras su pensamiento va imaginando nuevos crímenes; su carne, recordando placeres clandestinos; y su boca, quejándose de la Naturaleza, de ese incierto designio de vivir sin desearlo. El Mal, el demonio inevitable de la perversidad, ese ícubo que se sienta en nuestro pecho y nos susurra en un insomne hechizo, pecados innombrables que subyugan al cuerpo, es su compañía, su guía en el descenso. Él cree que es preferible descender a los

más profundos y bestiales círculos de la ciudad de DITE antes que transitar por siempre las periferias del infierno dantesco con el cinismo de los hipócritas o la pasividad de los *ignavi*. Es la Naturaleza la que arrastra al poeta a infames territorios, quien pervierte sus actos, la que opaca sus cielos. Es el Tedio inaudito ese monstruo sediento de sangre que devora y consume su vida (y la de tantos) como un perro insaciable, un Cancerbero infame Es el Tedio –que nos fascina y nos degrada y es Satán quien maneja los hilos que nos mueven.

El Mal insoslayable que rige los ocultos mecanismos de este mundo y exalta las más siniestras y degradantes pasiones es el que lo sostiene orgulloso y altivo. Su espíritu, incrédulo y absorto se vuelve a incorporar intacto detrás de las caídas de su cuerpo. Baudelaire se siente pecador, se sabe corrompido y permanece incólume. Sabe que el poeta se eleva con alas gigantescas como un ave marina que vuela brevemente y siempre a ras del suelo⁶. Más allá de ese sol oculto en un eclipse, entre nieblas y brumas, transfigurado en ébano (silencioso y distante) una luz más perfecta, resplandeciente y clara, constante en su memoria, límpida en su conciencia, es la que lo sostiene todavía. No necesita verla para saber que existe, ilumina su esencia como un faro distante que guía a los navíos en una noche negra y tempestuosa. Él camina entre sombras sintiendo la nostalgia de esa luz de un Paraíso que alguna vez fue suyo y aún persiste. El viajero vislumbra los mares infinitos con corazón de niño –escribe Baudelaire– todo es tan novedoso que parece posible: un secreto Universo desplegado frente a nuestra mirada, un planisferio sin medidas o un diario de bitácora de interminables páginas y siempre ese mítico mar –primigenio y arcaico– siempre incesante, siempre comenzando que nos impulsa al viaje⁷. El alma es un navío que emprenderá su ruta por mares insondables –la vida y sus escollos– en búsqueda de un sitio al que denominar su patria, como lo hiciera Ulises tan lejos de su casa. El alma es un viajero que siente la nostalgia indecible de lo que nunca tuvo, de lo que no fue suyo. ¿Qué importan los infiernos?, murmurará en voz baja el poeta maldito, el amor, el oprobio, los placeres, los vicios, la fama, el dolor y el hastío, son escollos del alma, simulacros absurdos, bifurcaciones del camino que dificultan la llegada hasta un puerto seguro. El Paraíso verdadero está adelante, siempre adelante, nos alienta el vigía, aunque se esconda en la memoria o aunque parezca un imposible. No detenernos nunca aunque el sol esté oculto, aunque la ausencia y el silencio de un Dios de Bondad Infinita, enmudezca nuestra alma, aunque el infierno nos parezca insalvable. Ese Periplo que Dante Alighieri nos proponía se iniciará tras nuestra muerte. Nuestra vida terrenal adquiere su sentido verdadero en la esperanza de ese sitio ultramundano en donde todo dolor y pesar serán solo vestigios sin memoria. El viaje de Baudelaire, en cambio, culmina con la muerte, no existen para él redención, ni trascendencia más allá de esta vida. La existencia del hombre es nada más que un transitar por innumerables infiernos cotidianos hacia lo incognoscible mientras imaginamos que existe un Paraíso. En ambos casos el Paraíso esta adelante, siempre adelante, nos alienta el vigía en el mar proceloso... Dante estuvo en él, Baudelaire lo imagina.

Guardaci ben! Ben son, ben son Beatrice.
Come degnasti d' accedere al monte?
Non sapei tu che qui è l' uom felice?

Li occhi mi cadder giù nel chiaro fonte;
Ma veggendomi in esso, i trassi a l' erba,
Tanta vergogna mi gravò la fronte.
Purgatorio XXX, pp. 73-78 ⁸

A través de esa Divina Floresta que Dante Alighieri transita se expande una luz inefable, como la de un relámpago que ilumina los cielos y, sin embargo, el fulgor de un relámpago dura sólo un instante, en cambio, esa luz permanece y se instala en su alma como si fuese su morada. Desde el Oriente esa sublime luminosidad viene a su encuentro, como un crepúsculo de fuego que torna el aire denso, que vuelve diáfano el paisaje y más traslúcidos a los seres que lo habitan. Al mismo tiempo, una sutil y dulce melodía que invadía el espacio va transformándose en un clarísimo y distinto canto, como el anuncio de una epifanía [Purgatorio XXIX: pp. 34-36]. Todos esos signos anticiparán la procesión triunfal con la cual alegórica y beatíficamente se presenta su amada ante su vista. Una visión anticipada de siete candelabros, como árboles de oro, inicia la procesión de voces que entonan alabanzas y que cantan Hosannas, detrás vendrá la magnificencia indescriptible de ese carro conducido por un Grifo mayestático. Metafóricamente el triunfo de la Iglesia y Cristo, su cabeza, con su naturaleza dual, encarnación humana y substancia divina y detrás, todavía, la efigie de Beatriz transfigurada.

A través de una vorágine de flores y de criaturas angélicas surge —como si fuera un simulacro o una mixtificación una mujer velada, altiva, inalcanzable—. La acompañan ancianos con blancas vestiduras y vírgenes sin mácula que expresan un éxtasis infinito. Primero el estupor y el pasmo del poeta. Después la secreta intuición de haberla conocido. Detrás del velo cándido que a encubierto su rostro Dante ha vislumbrado a una mujer que amó con pasión infinita. Es ese mismo amor, el idéntico fuego, el que arde en su pecho en un instante y lo consume. Esa mujer velada —angelical, redentora, beatífica— es la transubstanciación del amor divino, del *primo mobile que muove al Sol e l'altre stelle* [Paraíso XXX, p. 145]. Una mujer que fue como una sombra en encuentros azarosos en calles florentinas y que ahora se yergue frente a él, inaccesible como una eterna esfinge. Desde hace mucho tiempo Dante no sentía ese estremecimiento. Ante esa visión severísima y distante de una mujer incognoscible y al mismo tiempo presentida el poeta cierra los ojos mientras su cuerpo laxo y su espíritu perplejo, se acurrucan, como un niño, dentro de un sueño diurno, íntimo y antiquísimo, en el que ve a Beatriz como nunca la viera: transfigurada en la persona de Francesca, cual si fueses una diosa pagana o una mujer posible. Dante probablemente recordó aquel logos tres veces reiterado en el segundo círculo en los labios de esa amada: amor que prontamente anida en corazón gentil, amor que no consiente que no amemos, amor que nos arrastró conjuntamente hacia la condenación y hacia la muerte. Dante quiere saber, revelar ese enigma, descubrir por cuál causa aquel amor gentil cayó en el extravío. Una frase del *racconto* de ella pervive en su memoria y se aproxima a la clave del misterio: “questi, che mai da me non fia diviso” [Infierno V, 135]. Dulce condenación, suave extravío que a las almas amantes confunde y unifica en una sola alma y en un solo castigo. Dante Alighieri enmudecido y vulnerable, gira el rostro indeciso y descubre que Virgilio no se encuentra a su lado. La imagen de Beatriz altiva e impiadosa pronunciará su nombre, lo hará por vez primera y por postrera vez para que Dante sienta, para que Dante sepa que no es su Beatriz, aunque nunca fue suya.

Contemplemos a gusto esta caricatura,
esta sombra de Hamlet que imita su postura,
los cabellos al viento, la mirada indecisa.
¿No es cierto que da lástima y también mueve a risa
ver a este vago, histrión, sin teatro, vividor,
que porque representa su parte con calor
pretende interesar cantando sus dolores
al águila, al grillo, al arroyo y las flores,

y hasta a nosotros, padres de esas viejas chuscadas
a gritos nos recita en públicas tiradas?⁹

Baudelaire inicia su arduo camino hacia el madero de tormento en el mismo instante de nacer, como un siervo ignominioso de un Dios desconocido. La maldición materna, el desamor femenino, el repudio de sus contemporáneos, el silencio de Dios lo acompañarán, como lo hizo el demonio con Cristo en el desierto. Su corazón tan frágil, tan humano y su naturaleza transgresora no creen en milagros y él se encuentra escindido entre servir a dos amos disímiles: uno le ha prometido placeres indecibles, otro le ha anticipado un Paraíso ultraterreno. Baudelaire cree que si la vida de él y la de tantos proscritos, marginados y maldecidos no es más que un transitar errante sin detenerse nunca por los infiernos de la tierra ¿de qué sirve el asombro?, ¿para qué la esperanza? Todo lo que vendrá, todo lo que encontremos en este peregrinar por los confines de la tierra debe ser espantoso.

Hubiera yo podido (alto como los montes
es mi orgullo y domina demonios y horizontes)
apartar simplemente mi cabeza serena
si no hubiera mirado entre su tropa obscena
¡y este crimen no hizo al sol tambalear!
a la reina de mi alma, de mirada sin par,
que de mi desamparo con ellos se reía,
y a veces cualquier sucia caricia les hacía.¹⁰

200 201

Los demonios se ríen de ese orgullo malsano, lo creen impostura, falsedad, simulacro. Contemplemos susurran entre sí, a este personaje que imita la postura de Hamlet: dubitativo, inútil, abstraído del mundo, siempre tras de una sombra que parece distante, sin atreverse nunca a guardar en ese estuche blando, sangrante y frágil que esconde tras el pecho, el puñal que han forjado pensamientos inciertos”. Como un histrión nos miente y pretende engañarnos, es un actor sin proscenio que imita la locura de Hamlet, el delirio de Lear y reitera un discurso tan vacío y tan hueco, como su propia existencia, un discurso repleto de sonido y de furia, de nihilismo absoluto, que nada significa. Nosotros, expertos hacedores de falsías, no podemos creerle, es tan sólo un artista y es todo un simulacro. Ha cubierto su rostro con ceniza, ha ocultado su faz tras una máscara de tedio y de melancolía, sus oscuros ropajes son (también) un pretexto. El dolor no se cubre de apariencias, ni se viste con ropajes externos de duelo ¿No ven cómo está parodiando los rasgos y los gestos de un poeta romántico: sus cabellos al viento, su mirada indecisa? Ahora transita las cornisas e irregularidades del Infierno como si fuese un mártir, un hombre atormentado por un amor perdido irremediamente. Como si no supiera que su alma está predestinada a la condena y que pertenece desde siempre a este ámbito. Quiere hacernos creer que su espíritu es evanescente fragancia que se disuelve sutilmente y no el aroma inmundado y corrompido del Bien que se degrada, como lo hace un cadáver en lo profundo de una fosa. Su alma se ha cubierto de costras y de mugre, de llagas y de úlceras, como la carne de un leproso. Si es uno de los nuestros, si conoce al demonio como nosotros mismos, si es el discípulo dilecto, compañero y sirviente de Satán Trismegisto y en la almohada del Mal apoya su cabeza. Debes saber, hipócrita viajero que te asombra esa muerte y te angustias y quejas indecorosamente, que es natural que muera lo que hemos amado o hemos creído amar. No es natural –en cambio– transformar ese duelo en cruel melancolía, en eterno desdén o en odio exacerbado. Ni tampoco es real que ese amor nos arrastre hacia una fosa inmundada, que nos quite el aliento, que nos vacíe el alma... Si en verdad eres Hamlet, vete detrás de Ofelia que aún yace extasiada en la muerte, tendida sobre el agua, sus ropas empapadas la empujan hacia el fondo de ese abismo, su mirar constelado y su

espíritu apacible la devuelven a un cielo que le fuera negado. Fue su amor su delito, amar a aquél que no debía y aún sigue adorándote en ese lecho de aguas –reflejo de tu desamor– en el que fue a mirarse. ¿Si tanto la amabas por qué sigues con vida y aún tienes el puñal estéril entre tus manos? Si no la amaste, miente tu apariencia. Si la amas todavía y estás vivo ¿para qué haberla amado?

Contemplemos –anuncian en voz alta los demonios– a este histrión que simula un dolor que tan sólo imagina, un amor que nunca fuera suyo ¿Qué importa si está muerta si en tu corazón, sigue ardiendo un deseo tan vivo y tan eterno, que es fuego incombustible que no perece nunca, que no tiene un objeto definido y va a seguir ardiendo aunque no estés con vida? Es lógico y humano aferrarse a la vida, como hace el que agoniza en su lecho de muerte aferrado a las sábanas, ver morir a los otros y alegrarnos nosotros de aún seguir viviendo. Si te atreves detrás nuestro (le dicen los demonios) podrás mirar transfigurada a esa mujer que alguna vez fue tuya. Si no tienes valor, si toda tu actitud no es simulacro, vuelve tras de tus pasos, gira atrás la cabeza, regresa a tus dominios. Si amaste no sólo lo que era sino también aquello que ella pudo ser y aún es en su sepulcro, vuelve a ese cementerio en una negra noche, camina entre las tumbas en la imprecisa oscuridad, reconoce su fosa, cava en la tierra húmeda, remueve los escombros, destroza con las manos la podrida madera que te oculta su rostro, superando la náusea y el asco, arranca los vendajes mortuorios que la cubren, acaricia en tus manos esos senos tan tibios que se volvieron pútridos, su carne palpitante, su pubis putrefacto, reconoce en ese rostro, pálido carcomido, a esa mujer amada, deposita tus labios sobre su boca inerme con un beso profundo. A pesar de su orgullo, de su soberbia altiva Baudelaire lo presiente, lo intuye, lo sabía desde siempre, desde el inicio de su viaje. Detrás de los enanos deformes y demonios, entre esa multitud degradada y obscena, que parecen cubrirla como un velo, vislumbra esa belleza insomne, su corazón satánico, sus pechos lujuriosos, su mirar despiadado y la observa pasear su desnudez, sin pudor, sin escándalos. Y ese crimen no hizo sacudir los cimientos de ese indeseable mundo. Baudelaire lo sabía (el demonio lo dijo) no debemos amar a un impreciso objeto que alguna vez creímos que nos pertenecía y que se ha transformado en un difuso vestigio perdido en la memoria. El amor es un hábito que también se desgasta. Hay que amar lo inconstante, lo fatal, lo inaudito. Hay que amar ese cadáver pútrido, inverosímil, que permanece vivo (y aun multiplicado) en un millar de cresas que nacen y se acumulan en la carne en descomposición. Hay que amar esa vida que surge de la nada y aún mantiene intacta esa fuerza vital inexorablemente, con un amor constante más allá de la muerte y de la vida. Hay que amar esa vida que crece y que se expande a pesar del espanto. También somos nosotros esa materia inerme (pletórica de vidas) y aún conserva la esencia (a pesar de su aspecto) de lo que hemos sido y somos todavía.

Existe otro descenso a los infiernos y otra visión particular de esas regiones, que complementa y abarca –al mismo tiempo– los periplos y las visiones de Dante y Baudelaire. Es la singular e inefable contemplación de “El Aleph” del protagonista principal de ese cuento de Jorge Luis Borges, en un sótano de la calle Garay de Buenos Aires. En esa visión totalizadora y trascendente confluyen y se complementan las dos imágenes anteriores. Beatriz Viterbo, la amada de Borges, es la mujer angelical, idealizada, inalterable y es, al mismo tiempo, –sin que exista contradicción y en perfecta convivencia de opuestos– la Beatriz degradada, subsumida en la carnalidad, obscena y vulgar de Baudelaire. En la visión aléfica borgeana vemos al descubierto, (transparente y translúcido) el verdadero mecanismo descarnado del amor y las modificaciones que produce la muerte sobre aquello que alguna vez amamos y, además y sobre todo, el inefable Universo, como un objeto secreto y

conjetural donde todas las visiones coexisten, sin oponerse ni anularse en absoluta connivencia como deseaba Heráclito¹¹. Paraísos e Infiernos, al fin se sintetizan en una contemplación única y abarcadora. La Beatriz vislumbrada en lo profundo del Aleph, será angelical y demoníaca simultáneamente, será todas las mujeres y ninguna, más cercana a nosotros y también más distante, más verdadera y más real y (por lo tanto) más incognoscible e indescifrable. Como el infinito Universo.

Notas

¹ ALIGHIERI, DANTE: *La Divina Comedia*. Purgatorio Texto original italiano con traducción, comentarios y notas de Angel J. Battistessa. Asociación Dante Alighieri. Buenos Aires. 2003. "...tal al través de nube hacha de flores / que de manos angélicas subía / y recatá luego adentro, afuera/ sobre cándido velo, orla de olivo, / dama me apareció, tras verde manto / vestida de color de llama viva / Y mi espíritu, que por largo tiempo / no había estado ante su presencia / de estupor, y temblando, quebrantado, / sin que los ojos me la revelasen, / por oculta virtud que ella irradiaba / de antiguo amor sentí la gran potencia" Purgatorio XXX, pp. 28-39.

² CABELL, JOSEPH: *El héroe de las mil caras*. Fondo de Cultura Económica. 1980 y Villegas, Juan: *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*. Editorial Planeta. Barcelona. 1973.

³ CROLLA, ADRIANA Y MANAVELLA DE FERNÁNDEZ, ZUNILDA: "*La Beatriz*": *Una Anti-Beatriz. Dante en Baudelaire*. Actas Terceras Jornadas de Literatura Francesa, Córdoba, 1993. En nuestro trabajo hemos tenido en consideración este trabajo en algunas consideraciones teóricas aunque nuestro abordaje y desarrollo de la problemática femenina en Dante y Baudelaire sea esencialmente diferente.

⁴ BAUDELAIRE, CHARLES: *Las Flores del Mal*, "La beatriz", traducción Nydia Lamarque. Losada. Buenos Aires. Argentina. 1996.

⁵ BAUDELAIRE, CH. ob. cit. "Al lector".

⁶ BAUDELAIRE, CH. ob. cit. "El albatros".

⁷ BAUDELAIRE, CH. ob. cit. "El viaje".

⁸ ALIGHIERI, DANTE: *La Divina Comedia*. ob. cit.

⁹ BAUDELAIRE, CHARLES: "Las Flores del Mal", "La Beatriz", versos 13-22.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ HERÁCLITO, "Fragmentos" introducción, traducción y notas FERNANDO DEMARÍA. Universidad Nacional del Litoral. Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Instituto de Lenguas Clásicas. Rosario. República Argentina. 1957.

Convocatoria para publicación y normas de presentación

La revista *El hilo de la fábula* convoca a investigadores y docentes interesados en publicar artículos y reseñas.

El hilo de la fábula es una publicación anual que edita trabajos de investigación originales y acepta contribuciones sin otra restricción que la evaluación positiva del referato externo.

Los trabajos deberán presentarse en versión impresa (papel A4) junto con la versión en soporte digital (por correo electrónico o diskette, configuración de página A4). Los interesados deberán enviar por lo menos una dirección de correo electrónico para poder ser contactados.

204 205

Direcciones postales a las que será posible enviar los artículos impresos:

- Prof. Adriana Crolla - Centro de Estudios Comparados - Facultad de Humanidades y Ciencias - Cdad. Universitaria (El Pozo), (3000) Santa Fe;
- Dra. Analía Gerbaudo - Mendoza 3058 Piso 7 Dpto. A, (3000) Santa Fe.

Direcciones de e-mail para remitir el archivo en soporte digital:

- acrolla@fhuc.unl.edu.ar
- analiafhucunl@gigared.com

Los artículos que se presenten, deberán centrarse en problemas de los estudios comparados, no podrán exceder las 15 páginas. Las reseñas no podrán exceder la página y media. Ambas clases de trabajos deberán ajustarse a los criterios formales expresados más adelante.

En la página inicial deberá constar el título del artículo en negrita; sin negrita nombre/s del/a/s autor/a/s, afiliación institucional, curriculum vitae de cada autor de no más de cinco líneas. Resumen del artículo en inglés y en español y palabras claves en ambos idiomas tomadas del Tesauro de la UNESCO o de Latin Book.

Para el caso de reseñas, deberá constar el título del texto de la reseña en negrita y debajo, nombre y apellido del autor de la reseña y afiliación institucional. En cursiva los datos del libro reseñado. Luego se incluirá un curriculum vitae de quien escriba la reseña de no más de cinco líneas. En ninguno de estos últimos casos deberá usarse una alineación distinta a la del estilo *justificada*.

Ej.:

Identidad, memoria y región
Pampa Arán
Universidad Nacional de Córdoba

Cuando el tiempo era otro. Una historia de infancia en la pampa gringa por Gladis Onega, Grijalbo, Buenos Aires, 1999.

Criterios formales

Márgenes

Superior: 3 cm; Inferior: 2,5 cm; Izquierdo: 3 cm; Derecho: 2 cm. Encabezado: 1,27 cm; Pie de Página: 1,27 cm.

Párrafos

Tipo de letra Times New Roman; tamaño 12; estilo de fuente Normal; alineación de párrafos justificados, sin sangría y sin espaciados; interlineado 1,5.

Este criterio se deberá aplicar siempre *en todo el texto* salvo cuando más adelante se especifique algo distinto en cuanto a citas, notas, bibliografía, etc.

Citas

Dentro del párrafo irán entre comillas españolas (“ ”); fuera del párrafo irán sin comillas y en cursiva respetando un espacio en blanco antes y después de la cita. Si en la cita de origen que el autor ubique fuera del párrafo apareciesen fuentes en cursiva deberán cambiarse a estilo normal; si apareciesen comillas en el cuerpo de la misma se las homologarán al estilo españolas, excepto que la presencia de distintos estilos en la cita de origen justifique así su permanencia.

Luego de una cita textual, se consignará mediante estilo de fuente Normal y entre paréntesis: autor, año de la primera edición del texto y número/s de página/s (si es una sola página: “p.”; y si son más de una: “pp.”).

Ej.:

(DERRIDA, 1972: p. 67) o bien (DERRIDA, 1972: pp. 67-70)

Siempre que se omita parte del texto citado, se escribirán tres puntos entre paréntesis (...). En ningún caso se usarán corchetes para tales fines.

Notas

Se colocarán *todas* al *final* del artículo únicamente con números correlativos (no se permitirán asteriscos, letras, etc.). Tamaño de fuente 10. Toda nota que se expida con datos bibliográficos deberá atenerse estrictamente a los criterios formulados en “Bibliografía” manteniendo el tamaño de fuente 10.

Bibliografía

Se consignará *después* de las Notas con el título “Bibliografía”. Se la ordenará alfabéticamente por autor (apellido) y siguiendo este esquema: Apellido e inicial/es del nombre/s del autor (en mayúsculas); año de la primera edición entre paréntesis (si ésta fuere la consultada va al final sin paréntesis); título de la obra en cursiva (si es artículo de una revista; o el título de un cuento –o capítulo– de un libro; o título de un cuento –o capítulo– perteneciente a un libro ya editado y posteriormente reeditado en una obra completa –ver ejemplo KAFKA–, entre comillas y estilo de letra normal, y luego el nombre de la revista o libro u obra completa, respectivamente, en cursiva); número de la revista o volumen o tomo del libro; editorial (sin las palabras, abreviadas o no, “editorial” o “ediciones”); lugar de publicación (ciudad únicamente; se añade el país sólo en caso de que coincidan sus nombres, por ej. Córdoba, Argentina, o Córdoba, España); año de la edición consultada (sin paréntesis), página/s consultada/s si el acceso a la revista o libro hubiese sido parcial. En el caso de textos traducidos, se indicará el nombre del traductor entre corchetes. Para el caso en que la fuente consultada sea un sitio web deberá indicar datación

precisando la fecha de la consulta y el sitio entre corchetes. En caso de más de una obra consultada de un mismo autor se las citarán en sentido cronológico de año de edición sin volver a repetirse el nombre del autor.

Ejs.:

DERRIDA, J.: (1972) *La diseminación*, Fundamentos, Madrid, 1991, [trad. al español: José Arancibia].

(1979) "Pas" [fragmentos tomados de www.hydra.umn.edu/derrida/pas1.html Trad.: Clive Madder] [consulta: 8/11/04].

ECHAGÜE, H.: "La pregunta de la teoría" en *El hilo de la fábula*, N° 4, UNL, Santa Fe, 2004, pp. 25-31.

GOYTISOLO, J.: (1991) "El ceremonial del vacío" en *El bosque de las letras*, Alfaguara, Madrid, 1995, pp. 245-254.

KAFKA, F.: (1913) "Niños en la carretera" en "Meditación" en *Franz Kafka. Obras Completas*, Tomo 2, Edicomunicación S.A., Barcelona, 1999, pp. 449-452.

SAER, J.J.: (1966) "El Rastro del Águila" en *La vuelta completa*, Seix Barral, Buenos Aires, 2001, pp. 9-103.

206 207

Otras observaciones

- Las siglas irán en mayúsculas, sin puntos entre las letras. La primera vez que se mencione, deberá contener una aclaración entre paréntesis de su significado.

- Se usarán comillas españolas (" ") para destacar palabras, expresiones, indicar citas textuales, etc. Comillas españolas simples (‘ ’) con idéntico fin cuando ya se esté dentro de un texto con comillas dobles. No se harán espacios después y antes de las comillas (por ej.: incorrecto: " texto "; correcto: "texto"). Este último criterio también se aplicará para los guiones.

- Los guiones serán del tipo:

cortos (-): para la separación de palabras compuestas, indicar un rango numérico.

Ej.:

co-representante; económico-financiero; pp. 12-13

medios (—): para delimitar aclaraciones; éstos abren y cierran la frase siempre que no sea al final del párrafo, en este caso no se colocará el guión de cierre sino que directamente el punto y aparte.

Ej.:

El cambio instala la posibilidad de elegir representantes –nacionales y territorianos–. Así, se modifica la estructura comunal.

El cambio instala la posibilidad de elegir representantes –nacionales y territorianos.

largos (—): para comenzar un diálogo.

- Comillas de otros estilos, tipo francesas (« »), pueden usarse en caso de que distinciones particulares y/o específicas así lo ameriten.

- Cuando se quiera remarcar o destacar alguna palabra o expresión se usará, en orden de importancia: cursivas, comillas (priorizando las tipo españolas, para luego seguir con las españolas simples, y luego las francesas, etc). El uso de negrita o subrayado únicamente podrá ser permitido previa consulta con la editorial enviando en ese caso el texto o parte del mismo (impreso o por vía electrónica) con lo que se intentará justificar su empleo. Lo mismo cabe en cuanto al uso de numeración o viñetas automáticas, numeración de páginas, bordes o sombreados, tabulaciones, columnas, letra capital, efectos versales, comentarios ocultos, control de cambios, imágenes insertas, etc. Caso contrario no se aceptará el trabajo.

- Las palabras en otro idioma o registro siempre se destacarán en cursiva (excepto en el caso ya mencionado de una cita fuera de texto).

ADRIANA CROLLA
Directora

SILVIA CALOSSO, ANALÍA GERBAUDO Y OSCAR VALLEJOS
Editores y Comité de redacción

FÉLIX CHÁVEZ
Control editorial

Fe de erratas

En el volumen I en el trabajo “Ni externo muro ni secreto centro...” de la Prof. Assumpta Camps, debe leerse:

p. 82: “Al iniciar el estudio de la gramática anglosajona”.
Texto correspondiente a “El Hacedor” publicado en BORGES, J.L.: *Obras Completas*, vol. II, Emecé, Barcelona, 1989, p. 217.

p. 89: “El hilo de la fábula”, de “Los Conjurados”, publicado en BORGES, J.L.: *Obras Completas*, vol. III, Emecé, 1989, Barcelona, p. 481.

Uno, pasión intacta (un lugar para la teoría)

Pampa Arán
Oscar Vallejos
Cintia Carrió

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

Homenajes al *Quijote*
Nora González y Germán Prósperi
Luis Ballesteros
Adriana Crolla

Tres, múltiples moradas (un lugar para los pasajes disursivos)

Denis Bachand (Canadá)
Pietropaolo Cannistraci (Italia)

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

Pilar del Río (España): Traducir a Saramago. (Entrevista de María Luisa Miretti)
Susana Romano Sued

Cinco, memorias de la trastienda (escritores por escritores)

Carlos Fuentes en Santa Fe

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

Anna Laura Puliafito (Suiza)
Susana Romano Sued

Siete, testimonios tangibles (un lugar para el Convivio)

Adriana Crolla
Blanca Escudero de Arancibia

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

Santiago Venturini
Pampa Arán
Silvia Calosso
Adriana Crolla
Analía Gerbaudo

Nueve, la letra estudiante (un espacio joven)

Natalia Sara
Leandro Iparraguirre