

El hilo de la fábula



Revista del Centro de Estudios Comparados
Facultad de Humanidades y Ciencias

Año 5. 2006. Santa Fe. República Argentina

Seis



**UNIVERSIDAD NACIONAL
DEL LITORAL**

El hilo de la fábula

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

Seis

2006, 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

Silvia Calosso

Comité Honorario

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

Jean Bessière (Univ. de la Sorbona, Paris)

Rolando Costa Picazo (Univ. de Belgrano,

Univ. Nac. de Córdoba, Univ. de Bs. As., Argentina)

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

† 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, Paris)

Jorge Panesi (Univ. de Bs. As., Argentina)

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)

Zulma Palermo (Univ. Nac. de Salta)

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

Malvina Salerno (Univ. de Bs. As.)

Comité Editorial

Silvia Calosso, Analía Gerbaudo y Oscar Vallejos

Diseño interior y tapa

mzD maravillas zumban Dolidas)

Corrección

Félix Omar Chávez

Coordinación editorial

Ivana Tosti



Autoridades Universidad Nacional del Litoral

Mario Barletta
Rector

Alejandro Boscarol
Secretario de Extensión

José Luis Volpogni
Director Centro de Publicaciones

Liliana Paiz de Izaguirre
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, analiafhucunl@gigared.com,

o acrolla@fhuc.unl.edu.ar

Suscripciones:

Ediciones UNL

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

Telefax: (0342) 4571194

E-mail: editorial@unl.edu.ar

Venta on line:

www.unl.edu.ar/editorial

Sumario

Hiloseis , por Silvia Calosso _____	11
--	----

Uno, pasión intacta

(un lugar para la teoría)

David Lagmanovich (Universidad Nacional de Tucumán): Sobre algunos microrrelatos no hispánicos _____	15
Oscar Vallejos (Universidad Nacional del Litoral): Rehabi- litaciones: literatura y ética en Martha Nussbaum _____	27
Alberto Giordano (Universidad Nacional de Rosario - CO- NICET): Digresiones sobre los diarios de escritores (Charles Du Bos, entre Alejandra Pizarnik y Julio Ramón Ribeyro) _____	47
Susana Gómez (Universidad Nacional de Córdoba): Legibi- lidades, un trabajo sobre el sentido: silencio y discursos en la formación de la dicción sobre la dictadura (ensayo y novela) _____	57
Isabel Morant (Universidad de Valencia): Mujeres e historia. Los años de la experiencia _____	67

Dos, paseos por los bosques narrativos

(un lugar para la ficción)

Jean-Pierre Castellani (Universidad François Rabelais, Tours- Francia): De Albert Camus a Maïssa Bey, miradas cruzadas, de una Argelia a otra _____	79
Beatriz Vegh (Universidad de la República, Uruguay): Encuen- tros y desencuentros: Cortázar entre Rimbaud y Mallarmé _____	87

Homenajes a Borges

María Kodama (Fundación Internacional Jorge Luis Borges): Borges y el Oriente _____	97
Rolando Costa Picazo (Universidad de Buenos Aires, Uni- versidad Nacional de Córdoba, Universidad de Belgrano): Borges, Whitman, y el doble _____	103
Adriana Crolla (Universidad Nacional del Litoral): La di- mensión dantesca en Borges _____	109

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

Manuel Berrón (Universidad Nacional del Litoral): La crítica aristotélica a la doctrina platónica de los elementos: dos sistemas en diálogo123

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

Enrique Butti: Un plausible ingreso a Gadda135
Carlos Emilio Gadda: Una respetuosa reverencia (Traducción: Enrique Butti)137

Cinco, memorias de la trastienda
(escritores por escritores)

María Rosa Lojo (CONICET, Universidad de Buenos Aires, Universidad del Salvador) Traducción y reescritura. A propósito de *Finisterre*143

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

Jorge Panesi (Universidad de Buenos Aires): Variaciones sobre la literatura: la inscripción autobiográfica161
Miguel Dalmaroni (CONICET-Universidad Nacional de La Plata): Para una crítica literaria de la cultura. Entrevista de Annick Louis171

Siete, testimonios tangibles
(un lugar para el Convivio)

Adriana Crolla (Universidad Nacional del Litoral): A Tania Franco Carvalhal, nuestro especial convivio183
Tania Franco Carvalhal (Universidad Federal de Río Grande do Sul): Veinticinco años de crítica literaria en Brasil. Notas para un balance (Traducción: Silvia Zenarruza de Clement)185

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

Assumpta Camps (Universidad de Barcelona): La traducción, hoy. Reseña de *Traducción y diferencia*, de Assumpta Camps y otros195

Nicolás Gallego Living (Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco): La poesía vista desde el sur. Reseña de <i>Voces/Escrituras. La poesía europea de fines del siglo XIX: una nueva mirada</i> , de Sandro Abate y otros _____	199
Silvia Calosso (UNL): Tecnologías y lenguas en diálogo. Reseña de <i>El Curso: Mitología Grecolatina</i> , de Leonor Silvestre _____	203
Analfá Gerbaudo (CONICET-Universidad Nacional del Litoral): Excentricidades de la crítica cultural. Reseña de <i>Una república de las letras. Lugones, Rojas, Payró. Escritores argentinos y Estado</i> , de Miguel Dalmaroni _____	207
Roberto Retamoso (Universidad Nacional de Rosario): <i>Tramos y tramas...</i> o las cuestiones actuales del comparatismo local. Reseña de <i>Tramos y Tramas. Culturas, lenguas y literaturas. Estudios comparativos</i> , de Graciela Cariello y Graciela Ortiz (comp.) _____	213
Santiago Venturini (Universidad Nacional del Litoral): Traducción: la práctica incesante. Reseña de <i>Consuelo de Lenguaje</i> , de Susana Romano Sued _____	217

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

Francisco Bitar (Universidad Nacional del Litoral): El pasaje a la vida en <i>The Waste Land</i> y los textos fundacionales de la literatura inglesa _____	225
Mariana Giordano (Universidad Nacional del Litoral): Realismo y visión del mundo en <i>Gargantúa y Pantagruel</i> y en <i>Ulises</i> _____	231

Convocatoria para publicación y normas de presentación _____	237
---	-----

El hilo de la fábula

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

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

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

J.L. Borges. *Los Conjurados*, 1995

A Dina San Emeterio, in memoriam.

Hiloseis

por Silvia Calosso

En el final del presente año 2006, cuando ya estábamos en los últimos tramos de la edición número seis de *El hilo de la fábula*, nos consternó la noticia de la partida definitiva de Nicolás Rosa. Más aún porque, en la presentación del volumen cinco, Analía Gerbaudo se había referido al gran académico rosarino y lo había citado abundantemente, como si con sus palabras lograra aclarar de modo a la vez contundente y polémico nuestro tema de interés: los estudios comparados en el momento actual. Al morir Nicolás Rosa, su palabra queda dentro de un corpus acotado que ya no crecerá, pero desde ahora en más, podremos releerla y reinterpretarla tantas veces como sea necesario o pertinente. No se fue Nicolás Rosa, que era Doctor en Literatura Comparada y Académico en varias Universidades, sin dejarnos un último legado intelectual, presentado un mes antes de su muerte: el libro *Relatos críticos*, que reseñaremos próximamente. Su intensa trayectoria de vida incluyó, como en tantos intelectuales argentinos, el rigor del exilio, que a él, como a tantos otros, le aportó un notable crecimiento teórico y reflexivo que testimonian sus obras críticas y teóricas, y sus clases y conferencias, donde la seducción de su palabra dejaba una huella indeleble en los oyentes. Rosa, con su sólida formación teórica y sus más que abundantes lecturas, ponía permanentemente en diálogo una pluralidad de saberes y múltiples lenguajes. Siendo un *comparatista* innato, podía con autoridad criticar el habla de los rosarinos, emular a Roland Barthes como extraordinario fruidor de la palabra, configurar un léxico para los recién iniciados en la semiótica, jugar cuidadosamente con Derrida, proponer, como lo menciona Analía Gerbaudo en su presentación, una vuelta de campana en la teorías comparatistas.

Lamentablemente, también ha partido este año Tania Franco Carvalhal, Presidenta en ejercicio de la Asociación Internacional de Literatura Comparada, por lo cual incluimos en este volumen seis, a manera de homenaje, un texto suyo presentado por su colega y amiga Adriana Crolla, en la sección siete.

El sumario de *El hilo de la fábula*, volumen seis, está conformado por las nueve secciones habituales, cuenta con veintiséis artículos y nos da inmensa satisfacción constatar una tácita y fecunda interacción entre ellos. Deseo referirme en esta breve presentación a uno de ellos, el de Oscar Vallejos¹, para retomar unas palabras que hago mías:

El problema de tomarse tiempo (o darlo) parece sustantivo de lo que podría llamarse tratamiento ético; de modo conmovedor se expresa este sentido en Como el ruido del mar en lo hondo de una caracola: la guerra de Paul de Man (Derrida, 1988). Derrida reclama un tiempo para Paul de Man, un tiempo para su obra como parte de la (nuestra) responsabilidad

(intelectual). Un tiempo para el trabajo académico también es reclamado. Condición que no puede sino regular este trabajo que aboga por, y tematiza las condiciones de, una rehabilitación conjunta de literatura y ética; la una para/con/en/de/como la otra.

Nota

¹ VALLEJOS, OSCAR (2006): Rehabilitaciones: literatura y ética en Martha Nussbaum, en *El hilo de la fábula*, volumen seis, pág ...

Uno,
pasión intacta (un lugar para la teoría)

Sobre algunos microrrelatos no hispánicos

David Lagmanovich *
Universidad Nacional de Tucumán

Resumen

La minificción (o microficción) es una tendencia importante en la literatura contemporánea en lengua española, pero no se limita a ella: aparece en diversas lenguas, aunque sea con menor extensión o vitalidad. Por otra parte, muchos de esos textos no son conocidos para quienes no dominen la lengua original. Como contribución a los estudios comparados del microrrelato, este artículo presenta algunas minificciones debidas a cuatro escritores nacidos antes de la primera Guerra Mundial. Son ellos un estadounidense, Ernest Hemingway (1899-1961) y tres europeos: Franz Kafka (1883-1924), escritor praguense en lengua alemana; Bertolt Brecht (1898-1956), alemán, e István Örkény (1912-1979), autor dramático y narrador húngaro, quien escribió en su lengua materna y cuya obra se conoce sobre todo a través de traducciones a idiomas de mayor circulación. Se dan ejemplos pertinentes para caracterizar estas aportaciones.

Palabras clave:

· Literatura contemporánea · Microrrelatos · Literaturas extranjeras

Abstract

The short short story (or micro-fiction) is an important trend in contemporary Spanish-language literature, but it is not limited to the Hispanic world. It appears in a variety of languages, although sometimes with less extension or vitality. Moreover, many of those texts remain unknown to readers who are not proficient in the original languages. As a contribution to comparative studies of microfiction, this article presents some short short stories by four writers who were born before World War I. These are the American writer Ernest Hemingway (1899-1961); the German-language writer Franz Kafka, born in Prague (1883-1924); the German playwright Bertolt Brecht (1898-1956), and the Hungarian István Örkény (1912-79), also a playwright and short story writer, who wrote in his native language and is only known through translations to more widely circulating languages. Pertinent examples are given in each case.

Key words:

· Contemporary literature · Microfiction · Foreign-language literatures

* *Profesor Emérito de la Universidad Nacional de Tucumán. Se doctoró en Lingüística en Georgetown University (Washington) y ha enseñado en universidades de la Argentina, Estados Unidos (sigue atrás)*

La presencia de la minificción en la literatura moderna no es un fenómeno exclusivamente hispánico: se da en diversas lenguas, aunque en muchos casos no alcance la extensión a que ha llegado en la nuestra. Por otra parte, muchos de esos textos no son conocidos para quienes no dominen la lengua original. Como una primera aproximación al tema, queremos referirnos a algunos textos de cuatro escritores nacidos antes de la primera Guerra Mundial. Son ellos un estadounidense, Ernest Hemingway (1899-1961) y tres europeos: Franz Kafka (1883-1924), nacido en Praga –parte del Imperio Austro-húngaro hasta 1919– y escritor en lengua alemana; Bertolt Brecht (1898-1956), alemán, e István Örkény (1912-1979), autor dramático y narrador húngaro, quien escribió en su lengua materna y cuya obra se conoce sobre todo a través de traducciones a idiomas de mayor circulación.

1. Kafka

El más importante de este grupo, ante todo por su universal influencia en la marcha de la literatura del siglo XX, fue evidentemente Kafka. Durante su corta vida, abreviada por la tuberculosis de la que sufrió a partir de 1917, llegó a publicar siete escuetos libros y colaboró en varias revistas. Pero otra parte de su obra, bastante amplia, apareció en forma póstuma; en este sentido, es conocida la responsabilidad que le cupo a su amigo el escritor Max Brod, 1884-1968, autor además de la primera de sus biografías. De ahí que diversos textos breves o brevísimos de Kafka aparezcan en compilaciones de heterogénea composición. Entre las ediciones modernas en alemán, tal vez la que mejor da cuenta de este aspecto de su narrativa sea la titulada *Beschreibung eines Kampfes* (“Descripción de una lucha”, título de una de las narraciones), volumen vertido al español como *La muralla china*¹. Otros textos suelen aparecer integrando el volumen encabezado por *Die Verwandlung* (“La transformación”, texto generalmente conocido como *La metamorfosis*, cuya traducción, en algunas ediciones en lengua española muy difundidas, aparece firmada por Jorge Luis Borges).²

Una revisión de *La muralla china* rinde un número elevado de composiciones breves, que con frecuencia alcanzan sólo un párrafo o dos de extensión, o que se mantienen por debajo de las dos páginas. Un buen ejemplo es “La verdad sobre Sancho Panza”, frecuentemente aducido como ejemplo de reescritura de un texto

(viene de página anterior) y Alemania, entre otros países. Su principal campo de especialización es la literatura hispanoamericana, especialmente los períodos barroco y contemporáneo. Su libro más reciente se titula “La otra mirada: Antología del microrrelato hispánico”, publicado en España en 2005.

cervantino. Otros textos: “De las alegorías”, “El callar de las sirenas”, “Prometeo”, “Poseidón”, “Un golpe a la puerta del cortijo”, “El puente”, “La partida”, “¡Renuncia!”, “De noche”, “El timonel”, “El trompo”, “Fabulilla”, “Una confusión cotidiana”, “El examen”, “Regreso al hogar”, “Comunidad”; en general son textos escritos entre 1918 y 1922.³

Los breves relatos son sorprendentes por varios motivos. Propondremos unas cuantas claves de lectura:

1) Por una parte, parecen mantener ciertas deudas con el poema en prosa baudeleriano, sobre todo en lo que se refiere al cuidado del lenguaje, pero el efecto sobre el lector es sumamente distinto. Uno de los motivos de esta situación es que los personajes, cuando existen, están apenas nombrados, como si sólo se los señalara con un gesto. No parece haber intención alguna de penetrar en su personalidad —excepto en la medida, infrecuente y limitada, en que se la pueda adivinar a través de sus acciones—, de modo que su conducta parece mecánica, automática o sonámbula.

16 17

2) Aunque la prosa, en la lengua original, es muy cuidada, la perfección estilística parece mucho menos importante que la presentación de una realidad que no tiene sentido, o cuyo sentido está negado a los personajes mismos y al lector. (La “atmósfera kafkiana”, como generalmente se la denomina, establece la vinculación analógica con otro tipo importante de escritura del siglo XX, el llamado “teatro del absurdo”, ya que desde el sinsentido al absurdo no hay más que un breve paso.) Abundan las tramas que ponen esto de relieve; así, en “El examen”, el examinador termina diciendo: “Esto era sólo un examen. El que no responde a las preguntas ha aprobado el examen”.

3) También hay que observar que, muchas veces, estos personajes abstractos son los mismos protagonistas de historias clásicas (o más recientes, pero siempre bien conocidas en la cultura occidental), pero la historia que les toca ha sido trastrocada y difiere del modelo. El procedimiento es peculiar y característico. Kafka toma un personaje conocido por su presencia en la literatura —Sancho Panza o Prometeo, por ejemplo— para despersonalizarlo: cuenta su historia de manera no convencional, lo cual lo convierte en otro, y, de esa manera, privilegia una reescritura que podemos considerar irreverente por sobre toda escritura apegada a la tradición. Por ejemplo, en las versiones kafkianas Sancho crea a Don Quijote y sus aventuras, en lugar de ser ambos creaciones de Cervantes; y Prometeo es presentado por medio de cuatro leyendas, que se van alejando cada vez más de lo que creemos saber a su respecto. En esta suerte de revisionismo de historias supuestamente conocidas, Kafka tiene un papel principal, prácticamente de precursor: el recurso va a ser usado largamente por la mayor parte de los cultores del microrrelato.

Vale la pena transcribir “La verdad sobre Sancho Panza”, que es algo así como el prototipo de una larga serie de relatos, de tema cervantino o no, que tratan de manera similar los personajes de nuestra tradición literaria, es decir, que los someten a intensos procesos de reescritura:

Sancho Panza, que por lo demás nunca se jactó de ello, logró, con el correr de los años, mediante la composición de una cantidad de novelas de caballería y de bandoleros, en horas del atardecer y de la noche, apartar a tal punto de sí a su demonio, al que luego dio el nombre de Don Quijote, que éste se lanzó irrefrenablemente a las más locas aventuras, las cuales empero, por falta de un objeto predeterminado, y que precisamente hubiese debido ser Sancho Panza, no hicieron daño a nadie. Sancho Panza, hombre libre, siguió impasible, quizás en razón de

un cierto sentido de la responsabilidad, a Don Quijote en sus andanzas, alcanzando con ello un grande y útil esparcimiento hasta su fin.⁴

Las reescrituras de aspectos del *Quijote* se prolongan en la producción minificcional en lengua española, sobre todo en Hispanoamérica: Juan José Arreola, Jorge Luis Borges, Marco Denevi, José Emilio Pacheco, Armando José Sequera y muchos otros han escrito sus propias versiones, centradas a veces en Sancho y otras en Dulcinea, en Alonso Quijano, en Cide Hamete Benengeli o en el propio Miguel de Cervantes. La reciente celebración (2005) del cuarto centenario de la publicación del *Quijote* ha motivado la reimpresión de muchos de estos textos.⁵

4) La despersonalización del personaje, reflejo quizá de su percepción de tendencias que habrían de estallar más adelante en su siglo, llega al extremo de que en algunas narraciones se acorta, o se anula, la distancia entre lo humano y lo inanimado. En “El puente”, por ejemplo, éste es el comienzo: “Yo era rígido y frío, yo era un puente; tendido sobre un precipicio estaba yo. Aquende estaban las puntas de los pies, allende, las manos, enclavadas; en el cieno quebradizo mordí, afirmándome”. Otras composiciones –como “El jinete de la cuba”– presentan variantes de esta modalidad fundamental.

5) Por último, en “Fabulilla” así como en otras composiciones, Kafka revitaliza el viejo modelo de la fábula: una tendencia –junto con la del bestiario– que también va a cobrar importancia en la obra de autores tales como Juan José Arreola, Jorge Luis Borges y otros. Claro está que los animales de Kafka no están presentados en sí mismos, como en un bestiario, sino como sustitutos de los seres humanos y enfrentando problemas similares a los de los personajes humanos. Transcribimos la composición a la que se refiere este apartado:

—¡Ay! –decía el ratón–. El mundo se vuelve cada día más pequeño. Primero era tan ancho que yo tenía miedo, seguía adelante y me sentía feliz al ver en la lejanía, a derecha e izquierda, algunos muros, pero esos largos muros se precipitan tan velozmente los unos contra los otros, que ya estoy en el último cuarto, y allí, en el rincón, está la trampa hacia la cual voy.

—Sólo tienes que cambiar la dirección de tu marcha –dijo el gato, y se lo comió.⁶

Aparte de su interés como reformulación del género de la fábula, se puede destacar en este texto –como en tantos otros de Kafka– lo impecable de la forma: la extensión relativamente larga otorgada al soliloquio del ratón y el remate perfecto y brevísimo. Es una manera de escribir microrrelatos que, sin ser la única, hemos de encontrar en las obras de muchos de los mejores escritores de nuestra lengua. Y, en efecto, la influencia de Kafka sobre los cultores de la narrativa brevísima en lengua española ha sido y continúa siendo muy amplia: es un referente obligado para más de un autor de nuestras letras, desde el cubano Virgilio Piñera hasta el venezolano Gabriel Jiménez Emán y los argentinos Santiago Dabove y Ana María Shua, por ejemplo.

2. Brecht

Bertolt Brecht entra en esta serie de escritores de microrrelatos a través de una, la tercera, de las secciones que componen sus *Historias de almanaque* (en alemán, *Kalendergeschichten*).⁷ La referencia a los “almanaques” en el título sugiere un cierto cultivo del fragmentarismo, condición característica de es-

tos libros misceláneos.⁸ En efecto, en esta sección del libro figuran cerca de 40 narraciones breves o muy breves, escritas aproximadamente entre 1930 y 1950. Tienen un título general, “Historias del señor Keuner”; el protagonista se designa en el texto como “el señor K.” y está presente en todos los relatos. Las historias son muy breves: las hay que tienen sólo entre 20 y 30 palabras, otras son de entre cinco y diez líneas de extensión, y algunas pueden tener hasta unas veinte líneas o poco más. Dos de las más breves se titulan “¿Hay Dios?” y “Una buena respuesta”, y dicen así:

Alguien preguntó al señor K. si había un Dios. El señor K. respondió:

—Te aconsejo que medites si tu comportamiento variaría según la respuesta que se dé a tu pregunta. Si tu conducta no varía, dejemos el asunto. Si tu conducta varía, te puedo prestar un servicio diciéndote que tú mismo lo has decidido: necesitas un Dios.

El segundo texto, que sigue al anterior:

A un proletario que había sido llevado ante los tribunales se le preguntó si prefería jurar por Dios o si escogía la fórmula profana para su juramento. “No tengo trabajo”, respondió el hombre. —Esa respuesta no fue una mera distracción —comentó el señor K.—. Con esas palabras quiso significar que su situación era tal que esas preguntas, más aún, quizá todo el proceso judicial, carecía totalmente de sentido.

Para Martin Esslin, gran conocedor de la obra brechtiana, Keuner es el *alter ego* de Brecht, y cada uno de estos textos expresa “una de sus actitudes personales básicas, que van desde la necesidad de ser puntual hasta problemas más profundos, tales como su actitud ante la religión, la violencia, la amistad, etcétera”.⁹ Cita también unas palabras de Brecht según las cuales se trata de “intentos de hacer citable un gesto”. La definición es significativa: está expresada en el lenguaje de la representación teatral (citar “un gesto”), en relación con un concepto importante dentro de la dramática brechtiana; y, por su propia naturaleza, apunta a una actitud analítica, consistente en la reducción del fluir del acontecer a unidades discretas, dotadas de un absoluto mínimo de redundancia: “ingeniosas, concisas, paradójicas y profundas”, apunta Esslin, y no es difícil suscribir esa opinión.

A lo dicho habría que agregar una mención especial sobre el *tono* de estas narraciones: un objetivismo que puede parecer impasibilidad, así como una distancia que no es desapego, sino capacidad de análisis racional de los problemas.

Veamos ahora otros dos de estos brevísimos relatos: el primero se llama “El elogio”, y el segundo “Espera”:

El elogio

Cuando el señor K. oyó que sus antiguos discípulos lo elogiaban, dijo:

—Cuando los discípulos han olvidado los errores de su maestro, éste los sigue recordando.

Espera

El señor K. esperó algo un día, luego una semana, luego un mes. Al fin, dijo:

—Podría haber esperado perfectamente un mes, pero no ese día ni esa semana.

Y ya que en uno de estos textos se habla de elogios, incluiremos todavía uno más, que es el que concluye una de las ediciones alemanas de esta obra:

El reencuentro

Un hombre de quien el señor K. nada había sabido durante mucho tiempo, lo saludó con estas palabras: “Usted no ha cambiado nada”. “¡Oh!”, exclamó el señor K., y empalideció.

Leídos como microrrelatos, estos textos adquieren su verdadero perfil. Como ciertos productos del saber oriental (una observación que puede también aplicarse a Kafka), no eluden la ironía y la paradoja, y a las preguntas que incesantemente proponemos los seres humanos contestan con otras preguntas, o bien con respuestas que, por su carácter insólito, seguramente desconcertarán al preguntón. Al ser textos brevísimos, están fuera de toda discusión posible la ampliación por motivos estilísticos, la repetición y la redundancia. La tersura del texto resulta así ser una cualidad buscada y valorada: cuando no se dice nada más no es porque no se tenga nada más que decir, sino porque la construcción literaria está terminada y es armónica, cerrada y perfecta. Escuchemos esa voz, y ese ir y venir de las preguntas que hacen parte del proceso de aprendizaje, todavía en dos ejemplos más. El primero:

El utilitario

El señor K. formuló las siguientes preguntas:

—Todas las mañanas mi vecino pone música en un gramófono. ¿Para qué pone música? He oído decir que lo hace para hacer gimnasia. ¿Por qué hace gimnasia? He oído decir que es porque quiere ser fuerte. ¿Para qué quiere ser fuerte? Porque quiere vencer a sus enemigos en la ciudad, dice él. ¿Por qué quiere vencer a sus enemigos en la ciudad? Dicen que porque quiere comer.

Una vez que el señor K. se ha enterado de que su vecino pone música para hacer gimnasia, hace gimnasia para ser fuerte, quiere ser fuerte para vencer a sus enemigos, y quiere vencer a sus enemigos para comer, formula la siguiente pregunta:

—¿Por qué come?

Y el segundo, más breve, también parece construido sobre el esquema dialéctico de la pregunta:

Cuando el señor K. ama a una persona...

—¿Qué hace usted cuando ama a una persona? —preguntaron un día al señor K.

—Hago un bosquejo de ese ser —respondió el señor K.— y procuro que se parezca a él.

—¿El bosquejo?

—No, el ser.

Sólo hemos explorado unas pocas de estas construcciones ficcionales, las que, como otros microrrelatos memorables, tienen la insidiosa eficacia de un corte transversal en el tejido de las convenciones narrativas. Pese a ese corte, las historias del señor K. —el otro señor K., si se recuerda el valor simbólico de esta letra en la narrativa de Franz Kafka— están firmemente ancladas en el territorio de la narratividad. El largo período que toma su elaboración (iniciada por un hombre de poco más de 30 años, concluida o tal vez abandonada por un hombre de casi 60, así como la publicación en entregas sucesivas, como “work in progress”) indica que se trata de un proyecto serio, casi podría decirse central, en la carrera literaria de Bertolt Brecht. En efecto, su voz queda allí, no menos que en *El círculo de tiza caucásico*, en *Madre Coraje* o en *La ópera de tres peniques*. Como la voz de todo gran intérprete —en este caso, intérprete de la realidad y los sueños de los hombres

y mujeres del siglo XX— la suya es siempre la misma y es también, en cada rol, una voz distinta. Los poemas narrativos incluidos en este libro, los relatos en prosa relativamente extensos, y los microrrelatos que acabamos de leer, son algunas de las modalidades de esa voz.

3. Hemingway

En la vasta obra ficcional de este escritor, los cuentos tienen mayor originalidad que las novelas, aunque toda su obra es valiosa y justifica la obtención del premio Nobel, que le fue otorgado en 1954. En la narrativa extensa y en la breve, no menos que en sus crónicas y libros de reminiscencias, su estilo es simple, despojado, con una insinuación de objetividad periodística; pretende demostrar, en efecto, una alternativa válida a lo que desdenosamente solía llamar *fine writing*, “escritura bonita”. En este sentido, Hemingway se coloca precisamente en las antípodas de otros contemporáneos suyos que todavía admiten la influencia de una escritura más lujosa, heredera en cierta forma del simbolismo francés y la tradición del poema en prosa. Ese nuevo estilo, lacónico y directo, impuesto por él a partir de la década de 1920, le atrae admiradores no sólo en los Estados Unidos, sino también en otras literaturas de diversas lenguas, pues en todas ellas, en los años posteriores a la guerra de 1914-1918, se sentía la necesidad de encontrar una nueva manera de contar.

20 21

Algunos de los cuentos de *In Our Time* (1924);¹⁰ otros que les siguieron, aparecidos en la extensa colección *The Fifth Column and the First Forty-Nine Stories* (1938); y finalmente varios de los que están centrados en un personaje vagamente autobiográfico, Nick Adams (en el libro de 1924 así como en una compilación póstuma, *Nick Adams Stories*, 1972), son lo suficientemente breves como para aproximarse a lo que hoy llamamos microrrelato o minificción. No son tan breves como los de Kafka, Brecht u otros escritores más o menos coincidentes en cuanto a la época, pero sí lo son en comparación con el promedio de extensión de sus cuentos y los de otros narradores de lengua inglesa, que claramente ocupan un número bastante mayor de páginas. Teniendo esto en cuenta, podemos leerlos en una actitud similar a la que tenemos respecto de la minificción contemporánea, y tal vez considerar a Hemingway al menos como un precursor.¹¹

La contienda bélica en la que participó y fue herido Hemingway; las relaciones humanas en la guerra y fuera de ella, con cierta obsesión por la sexualidad en diversas circunstancias; la comprensión y camaradería que a su juicio se desarrollan entre hombres no perturbados por la presencia femenina, y también la vida intensamente física en los espacios abiertos de la América anglosajona, son temas habituales en la narrativa de Hemingway. Como ejemplo de sus construcciones “breves” —en el sentido indicado— transcribimos uno de esos relatos, sugestivamente titulado “Una muy corta historia”.

Un atardecer caluroso en Padua, lo llevaron a la azotea y pudo tender la mirada sobre las alturas de la ciudad. En el aire había rastros de chimeneas. Al rato se puso oscuro y aparecieron las

linternas. Los demás bajaron llevándose las botellas. Él y Luz podían escuchar sus voces abajo, en el balcón. Luz se sentó sobre la cama. Transmitía frescura en el calor de la noche.

Luz estuvo a cargo del turno de la noche durante tres meses. Estaban de acuerdo en ello. Cuando lo operaron, ella lo preparó para la operación; y surgió un chiste sobre amistad y enemas. Él entró en la anestesia con el firme propósito de no hablar de nada durante el período en que se dicen tonterías. Cuando estuvo en condiciones de usar muletas solía ir a tomarles la temperatura a los otros pacientes, para que Luz no tuviera que dejar la cama. Había sólo unos cuantos pacientes, y todos estaban al tanto. A todos les gustaba Luz. Mientras caminaba de regreso por los corredores, pensaba en Luz, dormida en la cama de él.

Antes de regresar al frente, fueron al Duomo y rezaron. Estaba todo oscuro y silencioso, y había algunas otras personas orando. Querían casarse, pero no alcanzaba el tiempo para los anuncios nupciales, y ninguno de los dos tenía un certificado de nacimiento. Se sentían casados, pero querían que todo el mundo lo supiera, y querían hacerlo para no perder lo que tenían.

Luz le escribió muchas cartas que él nunca recibió hasta después del armisticio. Quince llegaron en un paquete al frente y él las ordenó por fechas y las leyó una por una. Todas tenían que ver con el hospital, y lo mucho que ella lo quería, y cómo le era imposible seguir sin él, y lo terriblemente que lo extrañaba en las noches.

Después del armisticio decidieron que él debía volver a su país y conseguir un trabajo, para poder casarse. Luz no iría antes de que él tuviera un buen empleo y pudiera ir a Nueva York a esperarla. Quedaba entendido que él no bebería, y no quería ver a sus amigos ni a nadie más en Estados Unidos. Sólo conseguir un empleo y casarse. En el tren de Padua a Milán tuvieron una discusión sobre el hecho de que ella no quería acompañarlo de inmediato. Cuando tuvieron que despedirse, en la estación de Milán, se besaron, pero la disputa no había concluido. A él le hizo mal tener que despedirse de esa manera.

Viajó a América en un barco que partía de Génova. Luz regresó a Pordenone para trabajar en un nuevo hospital. Se sentía sola y llovía continuamente, y había un batallón de arditi acuartelado en la ciudad. En la ciudad enlodada y lluviosa, en el invierno, el mayor a cargo del batallón hizo el amor con Luz, y ella no había conocido a italianos antes, y por fin escribió a América diciendo que lo de ellos había sido sólo un episodio entre un chico y una chica. Lo lamentaba, y sabía que probablemente él no lo entendería, pero tal vez un día la perdonaría y se lo agradecería, y ella esperaba casarse, inesperadamente, en la primavera. Lo amaba como siempre, pero ahora se daba cuenta de que lo suyo había sido sólo un amor de chicos. Deseaba que él hiciera una gran carrera y tenía absoluta confianza en él. Sabía que esto era lo mejor. El mayor no se casó con ella, ni en la primavera ni en ningún otro momento. Luz nunca obtuvo respuesta a su carta a Chicago. Poco tiempo más tarde, él contrajo gonorrea, de una vendedora en una tienda de departamentos del Loop con quien hizo el amor en un taxi, mientras cruzaban Lincoln Park.

La historia es corta en su desarrollo, y también es corto el texto, en términos de lo habitual en la narrativa estadounidense, como hemos indicado. No hay una descripción previa de la situación inicial, la que debe inferirse del desarrollo de los hechos. Tampoco hay mayor especificidad en cuanto al carácter de los personajes; entendemos sin embargo que “él” es un soldado que ha sido herido en el frente, y Luz —ni americana ni italiana, seguramente española— la enfermera que lo atiende en el hospital y de quien se enamora. Todo está contado en frases cortas, terminantes pudiera decirse, sin ornamentación y sin más ritmo que el que pudiera conferirles una situación de oralidad. Porque esto es lo que pretende la prosa narrativa de Hemingway: la ilusión de lo oral. Para lograrla acude simultáneamente a una selección léxica que evita todo vocabulario refinado o especializado, y a una

escansión de las oraciones que evoca fuertemente lo que se podría escuchar en un relato formulado en el campamento, alrededor del fuego, en una de las situaciones predilectas de este escritor.

4. Örkény

Los relatos de István Örkény son parte de una vasta obra de escritor, que abarca también y en forma preponderante el teatro, así como el ensayo y el periodismo. Al no poder leerlos en su lengua original, el húngaro, para conocerlos nos es preciso acudir a compilaciones que llevan distintos nombres y que son diferentes entre sí, en lenguas extranjeras: el alemán (*Gedanken im Keller*, “Pensamientos en el sótano”, 1979), el francés (*Minimythes*, “Minimitos”, 1970),¹² el inglés (*One Minute Stories*, “Historias de un minuto”, 1994); de este último libro hay también versiones al italiano y el portugués.

22 23

A pesar de lo que podría sugerir el título francés, las narraciones en cuestión no se vinculan con los mitos, en el sentido de la mitología que todos conocemos. Por el contrario, tienen mucho que ver con las situaciones absurdas, inexplicables o crueles que han caracterizado el siglo XX, y que encuentran su manifestación también en autores tan diversos como Kafka, Breton, Queneau, o en Ionesco y otros dramaturgos del teatro del absurdo. La visión de la vida como una inmensa superposición de situaciones inexplicables e inconexas encuentra su correlato en la estructura –o falta de ella– de estas “historias”, que se pueden calificar como narraciones paradójicas o no prototípicas. Son pocas las que tienen una clara organización narrativa; o bien, si ésta inicialmente existe, muy pronto se producen cambios de perspectiva que desconciertan al lector. Suele ocurrir también que los protagonistas mismos son absurdos (por ejemplo, en “La longue marche” –cito por la edición francesa– un huevo sale a recorrer el mundo, y se le unen el rey Pétaud, una mitad de bicicleta, alguien a quien se conoce como Jesús-María-San José, Bertolt Brecht y el japonés Takariko Kiriwi, campeón mundial de tenis de mesa; todos ellos caminan juntos y “si no han muerto, aún siguen marchando”, concluye el relato). Otros textos no parecen tener ninguna organización narrativa (al menos del tipo tradicional, que aún se enlaza con la serie del cuento), porque asumen la pertenencia a otros géneros: diálogos, monólogos, cartas, informes diversos, cuestionarios, y así sucesivamente. Como puede esperarse en textos vinculados con el concepto del absurdo (y esto viene ya de Kafka), el texto entrega todos sus contenidos, los realistas y también aquellos que son inabarcables por la razón, en un mismo tono de impasibilidad y fingida naturalidad.

Örkény soportó en su país tanto la ocupación alemana como el régimen comunista de posguerra, y con cierta frecuencia sus relatos (entre los cuales puede haber algunos en clave) glosan aspectos de la vida de los hombres y mujeres comunes durante esos difíciles períodos. En todos los casos el procedimiento adoptado es similar: en el plano de la expresión hay, como se ha dicho, una actitud impasible (el narrador de la historia no parece vibrar en simpatía con la suerte de los personajes), pero el lector recibe el impacto de la situación dramática misma, que parece estar más allá de las palabras. En el siguiente texto, “Home, Sweet Home”,

pueden apreciarse los dos planos a que hacemos referencia:

Tenía cuatro años. A esa edad, los recuerdos son imprecisos. Además, cuando su madre la tomó de la mano y la condujo cerca de la salida del campo, la pequeña no tuvo una reacción muy clara.

—¿Para hacer qué cosa? —preguntó.

—Para acercarnos a lo nuestro.

—¿Qué es lo nuestro, mamá?

—Es la dirección en donde vivíamos antes de ser traídas aquí.

—En lo nuestro ¿qué hay?

—Cosas... Tus ositos. ¿Te acuerdas? Tus muñecas también, tal vez...

—Dime, mamá —dijo la niña—, en lo nuestro, ¿hay guardias?

—Claro que no, ningún guardia.

—¡Qué bueno! —dijo la niña—. Una vez allá, nos podremos salvar.

Otro episodio que guarda relación con los mismos ámbitos se titula “*In memoriam* K.H.G.”:

—¿Nunca ha oído hablar de Hölderlin? —preguntó el profesor K.H.G., mientras enterraba el cadáver de un caballo.

—¿Quién era? —dijo el guardia alemán.

—El autor de la novela *Hyperion* —explicó el profesor K.H.G., a quien siempre le gustaba ilustrar a los demás—. Fue el personaje más eminente del romanticismo alemán. Pero si tomamos a Heine...

—¿Quiénes son éstos? —preguntó el alemán.

—Poetas —respondió el profesor K.H.G.—; como Schiller, ¿conoce el nombre, me imagino?

—Claro que sí —respondió el otro.

—¿El de Rilke también?

—Sí —respondió el guardia alemán.

Se puso rojo como un tomate y de un balazo abatió a K.H.G.

Terminamos esta excursión por los *minimitos* de István Örkény con un texto escogido también entre los relativamente breves del volumen; se titula “La muerte del comediante”:

Esta tarde, en una calle cercana a la avenida Ulloi, el célebre actor Zetelaki se sintió mal y perdió el conocimiento.

Los que pasaban lo encontraron desvanecido y lo hicieron transportar al hospital más cercano. A pesar de los procedimientos de reanimación más modernos, a pesar de los masajes cardíacos, este excelente actor falleció alrededor de las 18 y 30, hora del meridiano de Greenwich, al final de una larga agonía. Su cuerpo fue llevado al Instituto de anatomía a fin de realizar la autopsia. A pesar de estos trágicos acontecimientos, la representación del Rey Lear se desarrolló sin contratiempos. Zetelaki, quien llegó al teatro con algunos minutos de retraso, parecía fatigado, sobre todo en el primer acto, donde varias veces tuvo que recurrir a los servicios del apuntador. Luego se recuperó visiblemente y, por lo demás, la escena de la muerte del Rey, magistralmente interpretada, recibió el aplauso del público.

Cuando lo invitaron a salir a cenar con los amigos después del espectáculo, el comediante declinó amablemente la invitación: “Perdóneme”, dijo, “hoy he tenido una jornada agotadora”.

Los temas de este escritor húngaro son variados, como lo son también sus recursos de estilo y su actitud general ante la literatura. Por otra parte, su incorporación al campo de la minificción no es una decisión crítica caprichosa, pues su producción de ese tipo, insuficientemente conocida fuera de su país, fue abundante y constante a lo largo de su vida.

5. Conclusiones

La rápida revisión que hemos efectuado permite advertir, no sólo para el autor considerado en último término, sino como rasgo general que comparten los escritores de microrrelatos ajenos al ámbito hispánico, la extensión y vitalidad del género, que podemos considerar como uno de los más característicos del siglo XX. Éste aparece, como se ve, en distintos países y culturas, por obra de creadores que, habiendo realizado lo sustancial de su formación en los primeros años del siglo pasado, son testigos de transformaciones trascendentales de la vida contemporánea. En sus ficciones se nota la común aspiración a una escritura concisa y despojada, el rechazo a la ornamentación y, con frecuencia, la deformación irónica o paródica que a veces las aproxima a la literatura del absurdo. No son construcciones narrativas ajenas al drama humano individual, pero lo enmarcan en procesos más amplios. La extensión dilatada o reducida de los textos no es una consideración fundamental, pero es evidente que existe una aproximación gradual a las formas más breves, saltando por encima de las convenciones que gobiernan los géneros literarios del pasado. Se trata, pues, de una escritura en libertad, que por serlo requiere una aproximación distinta a la que suponían los textos tradicionales; una mirada nueva para lo nuevo de la literatura, tanto fuera como dentro del ámbito de nuestra lengua.

Notas

¹ Emecé, Buenos Aires, 1953. (Col. Grandes novelistas).

² Me refiero al volumen aparecido primeramente en la Biblioteca Contemporánea de Editorial Losada, Buenos Aires (1943), reimpresso varias veces en la Biblioteca Clásica y Contemporánea de la misma editorial.

³ En la edición de Buenos Aires, al pie de cada uno de los textos del volumen aparece el nombre de un traductor: Alfredo Pippig o Alejandro Ruiz Guiñazú.

⁴ *La muralla china*, edición citada, p. 80; traducción de Alejandro Ruiz Guiñazú.

⁵ Cf. Juan Armando Epple, selección y prólogo, *MicroQuijotes* (Thule, Barcelona, 2005).

⁶ *La muralla china*, p. 104; traducción de Alejandro Ruiz Guiñazú.

⁷ BERTOLT BRECHT, *Kalendergeschichten* (Hamburg: Rowohlt, 1953); hay numerosas reimpressiones, incluyendo la de julio de 1995 que hemos consultado. En español: BERTOLT BRECHT, *Cuentos de almanaque*, traducción de Nérida Mendilaharsu de Machain (Fabrill, Buenos Aires, 1960).

⁸ Los almanaques son un tipo de publicación de origen renacentista, que se populariza en el siglo XVIII y, bajo formas que van cambiando en alguna medida, subsiste hasta la actualidad. Los mismos incluyen ob-

servaciones astronómicas, materiales humorísticos, máximas, pronósticos del tiempo de interés para la agricultura, y también poemas y relatos breves para esparcimiento de los lectores. El título de Brecht sugiere una aproximación a este tipo de publicación: un libro “ómnibus” o colección de textos misceláneos.

⁹ MARTIN ESSLIN, *Theatre of the Absurd*, edición revisada. New York: Anchor Books, 1969. [Primera edición, 1961]. Véanse especialmente las pp. 327-329 y 360-362, con referencias al teatro de Brecht que pueden ser de interés para la interpretación de sus composiciones narrativas.

¹⁰ ERNEST HEMINGWAY, *In our time*. Paris: Three Mountain Press, 1924. Ésta es la primera edición, a la que le siguen la primera en Estados Unidos (New York: Boni and Liveright, 1925) y una en Gran Bretaña (Jonathan Cape, 1926).

¹¹ Además del cuento que transcribimos a continuación (“A Very Short Story”, pp. 141-142), un examen de la colección *The Short Stories of Ernest Hemingway* (New York: Scribner) permite encontrar otros relatos de similar extensión. Entre ellos: “On the Quay at Smyrna”, pp. 87-88; “The Revolutionist”, pp. 157-158; “Today is Friday”, cuento en forma escénica que recrea la escena de la Pasión de Cristo, pp. 356-359; “Banal Story”, relacionado con el ambiente taurino, pp. 360-362; y “One Reader Writes”, pp. 420-421. También deben mencionarse las viñetas, compuestas en bastardilla, que figuran al comienzo de algunos capítulos del libro (también llamado *The First Forty-Nine Stories*), las que requirieran un análisis independiente.

¹² La colección que usamos es la siguiente: ISTVÁN ÖRKÉNY, *Minimythos. Texts choisis, adaptés du hongrois et préfacés par Tibor Tardos*, Gallimard, Paris, 1970.

Rehabilitaciones: literatura y ética en Martha Nussbaum

Oscar R. Vallejos *
Universidad Nacional del Litoral

27

Resumen

Se analiza la rehabilitación que Martha Nussbaum realiza del par ética-literatura. Se estudia el modo en que el proyecto filosófico de la autora habilita una concepción aristotélica de filosofía moral como búsqueda de la vida buena. Se indaga el modo en que esta autora concibe la relación ética y literatura y los argumentos filosóficos que presenta para hacerla inteligible. Se presentan los vínculos que mantiene con la crítica ética de Wayne Booth. Se presentan los problemas que supone apelar a las emociones como guías para la práctica pública, con especial referencia al problema del amor.

Palabras clave:

· Ética-literatura · Coducción · Crítica ética

Abstract

It is analysed the rehabilitation that Martha Nussbaum carries out from the pair ethics-literature. It is studied the way in which the philosophic project of the author qualifies an aristotelic conception of moral philosophy as a search of the good life. It enquires into the way in which this author conceives the relation ethics and literature and the philosophical arguments that presents to make it intelligible. Are presented the vinculums that share with ethical critics of Wayne Booth. Are presented the problems which are supposed to appeal to the emotions as guides to the public practice, with special referencies to the problem of love.

Key words:

· Ethic-literature · Coduction · Ethical critics

* *Profesor e investigador de la Universidad Nacional del Litoral. Investiga los modos de producción de conocimiento, sus condiciones de transformación, localidad y estructuración.*

Lo que para algunos es la afirmación suprema, para otros encubre una negación.

Charles Taylor. “Las fuentes del yo”

La promesa política de la literatura es que nos puede transportar, mientras seguimos siendo nosotros mismos, a la vida de otro.

Martha Nussbaum. “El cultivo de la humanidad”

1.

Barry Stroud inicia su libro *La búsqueda de la realidad* con el siguiente epígrafe de Wittgenstein: “Así es como deberían saludarse los filósofos: ‘¡Tómame tu tiempo!’” (Stroud, 1999). La temporalidad peculiar del trabajo filosófico es motivo de búsqueda (general)¹. Recuerda, o advierte, Stroud que ella –la filosofía– suele comenzar demasiado tarde; cuando ya se asumió, o se aceptó, demasiado. Operar una recuperación o retraimiento se hace constitutivo de la filosofía.

El problema de tomarse tiempo (o darlo) parece sustantivo de lo que podría llamarse tratamiento ético; de modo conmovedor se expresa este sentido en *Como el ruido del mar en lo hondo de una caracola: la guerra de Paul de Man* (Derrida, 1988). Derrida reclama un tiempo para Paul de Man, un tiempo para su obra como parte de la (nuestra) responsabilidad (intelectual). Un tiempo para el trabajo académico también es reclamado. Condición que no puede sino regular este trabajo que aboga por, y tematiza las condiciones de, una rehabilitación conjunta de literatura y ética; la una para/con/en/de/como la otra.

2.

La rehabilitación del par ética-literatura convoca sus dominios cognitivos (específicos): la filosofía moral² y la teoría literaria. La rehabilitación opera pues sobre un universo ya parcelado o loteado, como decía Winch, y trata de vérselas con ello.

El interés por el par ética-literatura es parte del interés por la relación literatura-filosofía y de cómo expresarla. El modo típico de llamar ese enlace es: interdisciplina, multidisciplina o transdisciplina.³ Todas expresiones que suponen la autonomía disciplinar (Ribes, 2000) que es abandonada en favor del tema o problema estudiado. Pero esas expresiones suponen aquello que hay que determinar. Como plantea Toulmin:

las críticas que se realizan en nombre de la “interdisciplinaridad” deben, a su vez, reconocer la deuda que tienen las ideas interdisciplinares con las disciplinas de las que son parásito. Sólo se puede ser interdisciplinar en un mundo de disciplinas: son los vicios de un estilo de pensamiento... los que hacen posibles las virtudes del otro. (Toulmin, 2001: p. 208)

Es así que hay que explorar otras formas de expresar esa relación (y de habitarla). Ribes habla de trabajar “fuera de las áreas establecidas” (Ribes, 2000: p. 159).⁴ Gerbaudo, de trabajar en una “zona de borde” (Gerbaudo, 2004). Yo exploro la

expresión “lugar sin límites” como modo de decir aquello que en cada ocasión debe situar (o descubrir) su emplazamiento, una traza para el par y sus aledaños. Cavell concluye su importante libro *Reivindicaciones de la razón* con una pregunta que habilita a seguir pensando:

¿Pero puede la filosofía aceptar dicha recuperación de manos de la poesía? Ciertamente no mientras la filosofía continúe, como ha hecho desde el principio, exigiendo el destierro de la poesía de su república. Tal vez podría hacerlo si pudiera convertirse en literatura. ¿Pero puede la filosofía convertirse en literatura y seguir conociéndose a sí misma? (Cavell, 1979: p. 635)

3.

El trabajo de Martha Nussbaum se gesta en la gran transformación de los modos de pensamiento producida en los Estados Unidos a partir de las décadas del sesenta y setenta del siglo pasado. Esta transformación afecta, por lo menos, todas las áreas de las llamadas humanidades. Aun trabajamos en determinar en qué consiste esta larga transformación pero las historias al uso, para el tema que tratamos aquí, la llaman “giro ético” (Parker, 1998). Esta expresión oculta más de lo que muestra.

28 29

En *El lenguaje de la fuerza: en torno a Harold Bloom* (Vallejos, 2005), insisto en que la importante transformación en el modo de entender (y de realizar) nuestra relación con el mundo está a la base de las grandes transformaciones del pensamiento. “Al responsabilizarse por el mundo⁵ se aplanan la diferencia entre política y epistemología, ética y estética. Incluso la esfera de lo político se ve enteramente reasignada.” (Vallejos, 2005: p. 33). Al experimentar una relación más rica y variada con el mundo, se fuerza una búsqueda de nuevas formas de expresión filosófica, teórica y literaria. Dicho en términos epistemológicos, se abandona el respeto por “la elegancia abstracta y la excelencia intelectual” (Toulmin, 2001: p. 178). Nussbaum expresa ese cambio refiriéndolo a las teorías éticas del siguiente modo:

Desde muy distintos sectores se manifiesta un descontento con las teorías éticas que están alejadas de la experiencia humana concreta. Ya sea que este alejamiento pueda ser resultado del interés utilitarista por llegar a un cálculo universal de las satisfacciones o de una preocupación kantiana por los principios universales de amplia generalidad, en que los nombres de los contextos, historias y personas particulares no ocurren, hoy en día un número cada vez mayor de los filósofos morales considera ese alejamiento como un defecto en el enfoque de los temas éticos. (Nussbaum, 1993: pp. 318-319)

En este “descontento”, Nussbaum inicia un proyecto filosófico aristotélico que rehabilita para la filosofía (moral y política) la preocupación por los contextos, las historias y las personas particulares, el interés por la experiencia humana concreta. Su trabajo filosófico se mueve en tres frentes: 1) la producción del contenido propio de una filosofía moral que pueda responder a la variada experiencia humana; 2) la búsqueda de maneras de acercarse a esa experiencia humana concreta; 3) la recuperación del sentido oracular de la filosofía⁶. Este último aspecto empuja la filosofía hacia “la vida pública”. La rehabilitación del par ética-literatura, más allá de los aspectos autobiográficos de la propia Nussbaum, se anima en esta triple trama.

4.

La pregunta de Sócrates es el mejor inicio para la filosofía moral, dice Williams. Es la que menos asume respecto de otros inicios como: ¿Cuál es nuestro deber?, o ¿cómo podemos ser buenos? o ¿cómo podemos ser felices?. “No es una pregunta trivial”, dijo Sócrates, “estamos hablando acerca de cómo debe uno vivir”. No es, como muestra Williams, que no se dé nada por supuesto en esta primera pregunta. Pero en cuanto suscita una rica variedad de aspectos, esa pregunta inhibe posiciones reduccionistas (Williams, 1985). La propia Nussbaum, rechazando la concepción heredada de filosofía moral, sitúa su perspectiva:

Aquí intentaré evitar, no sólo la diferenciación moral-no moral, sino todas sus versiones y su aplicación al razonamiento y conflicto práctico. En los textos griegos no existe semejante distinción. Se comienza con la pregunta general “¿cómo debemos vivir?” y se considera que todos los valores humanos son elementos constitutivos de la vida buena; no se supone la existencia de ningún grupo de valores al que pueda atribuirse *prima facie* un carácter supremo. Pienso que este planteamiento responde adecuadamente al modo en que procede de hecho nuestro razonamiento práctico intuitivo y recupera ciertos aspectos de nuestra vida práctica que suelen perderse en obras en que se parte de la distinción moral-no moral, con independencia de cómo se entienda ésta. (Nussbaum, 1986: p. 32)

Nussbaum inicia su filosofía en esa pregunta, no sólo como una filósofa preocupada por encontrar un modo de indagación en la que el pensamiento ético griego “salga bien parado” (Nussbaum, 1986) sino como un gesto de recuperación. Nussbaum rehabilita el proyecto aristotélico de la búsqueda de la *eudaimonia*, “floreamiento humano” o “el vivir una buena vida para el ser humano”⁷. Dar contenido a este proyecto filosófico implica que la propia filosofía se ponga en posición de captar o de ajustarse a las variedades de la experiencia (práctica) humana. La actividad filosófica, sostiene Nussbaum, es empírica y práctica; empírica (no es *a priori* como sostuvo Kant) porque como dijimos, tiene la experiencia humana como fuente y debe responder a ella.⁸

Práctica, en cuanto es llevada a cabo por personas que están involucradas en la acción y la elección, y que consideran que la investigación afecta a sus fines prácticos. No investigan de un modo “puro” y distanciado, preguntándose por la verdad en relación al valor ético como si demandaran una descripción de algo así como una realidad platónica de existencia separada. Buscan algo en la vida humana, algo que, de hecho, van a tratar de obtener en sus vidas. No se preguntan por cuál es el bien “que está allí”, sino por cómo podemos vivir mejor, y vivir juntos como seres sociales... sus fines son práctica, no sólo teoría. Y la investigación es valiosa porque participa en la práctica. (Nussbaum, 1992: p. 318)

La filosofía mantiene, sobre todo en el siglo XX, una cierta ambivalencia respecto de su poder para “participar en la práctica”. Como la propia Nussbaum recuerda, Foucault trae a la escena filosófica el problema de las *techniques du soi*, la filosofía como una *bíou téchnē*, un arte de vivir⁹ y, en este sentido, puede verse un movimiento de la ética hacia una participación en la práctica. *Terapia del deseo* es el texto que Nussbaum dedica a rehabilitar la concepción terapéutica de la filosofía que considera “que la motivación fundamental para filosofar es la perentoriedad de aliviar el sufrimiento humano y que el objeto de la filosofía es el florecimiento humano o *eudaimonía*.” (Nussbaum, 1994: p. 35).

5.

El proyecto neoaristotélico que Nussbaum inicia, rehabilita el par ética-literatura. Como Aristóteles sostiene, el arte literario es más filosófico que la historia puesto que esta se limita a mostrar lo que sucedió, en cambio las obras literarias son la expresión de lo que podría suceder en la vida humana. Nussbaum no sólo afirma que se necesita de la literatura como fuente de comprensión ética (un uso instrumental de ella), va más allá en la medida en que la exploración de la forma literaria afecta el modo de decir filosófico. Va más allá en tanto afirma que ciertas posiciones morales sólo pueden ser expresadas por ciertas formas literarias. El contenido filosófico no puede expresarse de cualquier manera. Como explora quizá de modo más radical Cavell¹⁰, la escritura filosófica se vuelve literaria cuando el modo de asistir al agente en la búsqueda (y en su puesta en marcha) de la buena vida es afectando, dirigiéndose a, penetrando, su intencionalidad compleja (creencias, deseos y emociones o pasiones). Nussbaum comparte con las escuelas helenísticas la concepción de que “la filosofía es una compleja forma de vida con complejos modos de habla y escritura” (Nussbaum, 1994: p. 60).

Nussbaum lee tragedias y novelas y para estos géneros literarios, desarrolla argumentos filosóficos. Si bien hace mención a la lírica y al relato breve, ella se ocupa de esos géneros. Incluso cuando se ocupa de Whitman hace referencia al carácter novelado de sus poemas. Hay razones constructivas de estos géneros que los hacen adecuados a la imaginación ética. En un sentido, estos géneros ofrecen una posibilidad de recuperación de las evasiones y olvidos de la filosofía. Pero esta recuperación sólo acontece porque en la factura de estos textos, el tratamiento de personajes complejos, el interés por la vida humana concreta, la preeminencia de individuos particulares, es decir, la imaginación densa de una vida humana hace que este arte literario sea una parte fundamental de la filosofía moral.

Los relatos cultivan nuestra habilidad para ver y prestar atención a los particulares, no tanto como representativos de una ley, sino como lo que suponen en sí mismos. (Nussbaum, 1992: p. 337)

Como se sabe, Borges indica que el pasaje de la alegoría a las novelas es el pasaje de una fábula de abstracciones a una de individuos. Nussbaum sugiere que debemos recuperar la comprensión histórica del modo en que las novelas eran controvertidas a los ojos de “diversos tipos de moralismos seculares y religiosos” (Nussbaum, 1992: p. 338). Puede incluso decirse que las novelas forman parte sustancial de la respuesta a la desaparición de Dios y la apertura fundamental hacia el “otro” ya como garantía de que existo o como garantía de que no estoy solo en el universo.¹¹

Como es bien conocido, uno de los problemas fundamentales de la ética aristotélica es que incorpora un supuesto teleológico. Es decir, en la medida en que el curso de acción se desata para alcanzar una meta (*skopos*).¹² Para que el agente pueda orientar su acción para alcanzar su buena vida debe en cierto sentido ser capaz de dar contenido a toda su vida y a discernir, o a comprender, qué de esa buena vida está en sus manos y qué está fuera de su control. La estructura de interacción entre el texto y “su lector implícito invita al lector a ver cómo los rasgos mudables

de la sociedad y las circunstancias afectan la realización –más aún, la estructura misma– de las esperanzas y los deseos comunes.” (Nussbaum, 1995: p. 32)¹³

Nussbaum al ubicar “un fragmento de prosa tan largo y misterioso” en un artículo filosófico aspira a que nos preguntemos qué les falta a las filosofías morales que renuncian a los recursos literarios (Nussbaum, 1992: p. 166). Se ingresa así al problema complejo de cuál es el modo adecuado de hacer filosofía.

Nussbaum compara su propio proyecto aristotélico con el mismo Aristóteles y con otros aristotélicos como Rawls y Sidgwick. Estos últimos filósofos no consideran la literatura como relevante para sus propios proyectos. Para Nussbaum, la filosofía moral no puede prescindir de la literatura (o de la forma literaria); es decir, la literatura no puede ser reemplazada por, o reducida a, un ejemplo filosófico.

Para reflexionar sobre la fortuna partiendo de contenidos complejos y concretos podría bastar el empleo, en el seno del discurso filosófico tradicional, de ejemplos tomados de la poesía trágica o del mito. Debemos, pues, añadir algo para justificar nuestra decisión de leer las obras trágicas en su integridad y estudiarlas en toda su complejidad poética. La cuestión es si en su carácter mismo de poemas complejos radica alguna posible contribución a nuestro estudio... provisionalmente podemos afirmar que un drama trágico en su integridad, a diferencia de un ejemplo filosófico en que se utilice un relato similar, puede contener el desarrollo completo de una reflexión ética, mostrando sus raíces en una forma de vivir y anticipando sus consecuencias para una vida. Con ello, ilumina la complejidad, la indeterminación, la enorme dificultad de la deliberación humana real. Si un filósofo utilizase un resumen de la historia de Antígona como ejemplo, atraería la atención del lector sobre aquello en lo que éste debe fijarse, señalando sólo los aspectos estrictamente pertinentes para sus tesis. Por el contrario, la tragedia no estructura de antemano los problemas de sus personajes; nos los muestra en busca de los aspectos morales importantes, obligándonos a nosotros, como intérpretes, a un papel asimismo activo. Interpretar una tragedia es un asunto más complejo, menos determinado, más misterioso que valorar un ejemplo filosófico. (Nussbaum, 1986: pp. 42-43)

La propia tarea de la filosofía consiste en producir textos que sean dirigidos a los textos literarios. Nussbaum llama a ese trabajo “crítica filosófica” y Booth, “crítica ética”. Pero hay un aspecto que resulta importante: la aspiración filosófica es producir un texto que sea más explicativo; la filosofía como la “combinación de la riqueza literaria con el comentario explicativo [que] puede adoptar muchas formas” (Nussbaum, 1992: p. 105). Se despeja así una vía de reconocimiento del papel de la lectura en la comprensión de nuestra humanidad y de nuestra orientación a la comunidad. Es decir, se necesita explorar el modo en que la lectura se reconoce como el procedimiento epistémico de autoconocimiento y de reconocimiento de los otros que resulta central en la cuestión de cómo se debería vivir. Ya Hobbes inicia el *Leviathan* con el reconocimiento de que necesitamos leer a los hombres para producir la vida social. Cito aquí un hermoso fragmento de Cavell:

la idea de lectura parece hablarme de cuál es la clase de comprensión o de interpretación a la que podría aspirar. (...)

Parte de la razón por la que quiero aquí la palabra ‘leer’ se encuentra registrada, estoy seguro, en su historia: esta palabra guarda relación con la idea de informarse o enterarse, y en consecuencia con la de ver o entender. Pero parte de la razón guarda relación también con la insinuación de que voy a leer algo particular, de un modo particular; el texto, por decirlo así, tiene un tono y una configuración particulares. La configuración estriba en ser un relato, una historia. Se puede decir quién es alguien describiéndolo y diciendo cómo se gana la vida, etc. Si conoces a la persona, si la entiendes, tu conocimiento consiste en poder contar su historia. (Cavell, 1979: p. 478)

En la deliberación práctica (lectura) cotidiana, nos vemos llevados a pensar sobre cómo encausar nuestra vida y a evaluar (leer) el curso de la vida de los demás. Esta situación cotidiana presenta nuestras vidas en distintas dimensiones no siempre fáciles de articular. El modo en que la deliberación es encausada es revelador. Por una parte, la deliberación (lectura) es llevada en primera persona; poder contar a (para) los otros, “que yo cuento, que yo importo... de modo que no sólo importa lo que yo u otro diga, sino que sea algún yo particular quien desea decirlo en un lugar específico.” (Cavell, 1988: p. 206) En esa trama se rehabilita para la ética el valor de la narrativa.

6.

32 33

Toda tarea de rehabilitación supone necesariamente reconocer un estado de cosas que estructura de manera particular el tema en cuestión. Nussbaum dice:

La idea de que somos seres sociales que tratamos de entender, en los momentos de gran dificultad moral, cual podría ser, para nosotros, la mejor forma de vivir (esta idea de gran relevancia práctica, que anima a la teoría ética contemporánea y que ha animado siempre gran parte de la gran literatura) no se encuentra en los escritos de muchos de los principales teóricos de la literatura. No hay mejor manera de calibrar esta ausencia, que experimentar la lectura de Espolones. (Nussbaum, 1992: pp.131-314)

También debe haber o alguna intuición o alguna explicación más o menos detallada del curso de acontecimientos que llevó a ese estado de cosas. Nussbaum no encara un relato que arme una trama de relaciones entre los aspectos a tener en cuenta pero sí los menciona y sugiere una línea de tratamiento. Por una parte está la gran división entre lo estético y lo ético que la influencia de Kant signa y el formalismo de principios de siglo que apunta a que se vea el funcionamiento del lenguaje literario como aquello que debe considerarse en la lectura literaria; por otra parte, es importante para Nussbaum el movimiento hacia la “textualidad”, “el movimiento actualmente en boga que afirma que los textos literarios sólo se refieren a otros textos y no al mundo, una idea que supone, una vez más, que es un error ingenuo preguntarse cómo la literatura habla de nosotros y se dirige a nosotros.” (Nussbaum, 1992: p. 419).¹⁴ Además de esto, está el problema epistemológico de la subjetividad del juicio ético y la modalidad que asumió la mala crítica ética que “creó mala fama” a estos estudios. Dentro de la filosofía moral, las formas del kantismo y el utilitarismo eran estilos de teoría ética que “eran poco propicias” para una posible relación con la literatura imaginativa.

7.

Wayne Booth, en *Las compañías que elegimos*, arma un relato explicativo aunque, como él mismo reconoce, esquemático acerca de cómo la crítica ética “cayó en desgracia”. Booth identifica cuatro “dogmas” que hacen sospechoso “todo juicio ético”. Antes de considerar los dogmas, Booth analiza una razón que considero fundamental: “un miedo práctico: la

amenaza de censura” (Booth, 1988: p. 37). En la medida en que se extienden las esperanzas sobre el valor de la literatura en la vida pública, se ingresa en las difíciles arenas “de saber si –y cómo– debería una sociedad democrática proteger a sus ciudadanos para que no se dañen a sí mismos, sin dañarlos más seriamente violando sus libertades.” (Booth, 1988: p. 37). Demasiado sabemos sobre la censura como para evitarla en todas sus formas, pero no debemos desconocer que se la ejerce y es entonces necesario que se ofrezcan modos de hacerla visible. El propio texto de Booth se inicia con un relato acerca de un profesor “negro” (Paul Moses) de su universidad (Chicago) que se había negado a enseñar *Huckleberry Finn* por ser ofensivo y prejuicioso con “los negros” de maneras sofisticadas. Booth imagina estas palabras de Moses:

Ese libro es lisa y llanamente mala educación, y el hecho de que esté escrito de manera tan inteligente hace que me resulte aún más penoso. (Booth, 1988: p.15)

La crítica ética, exhorta Booth, debe desarrollar una fina trama de distinciones para hacer frente a este conflicto práctico. No como un modo de apoyar mejor la censura sino como un modo de tener elementos de juicio al momento de elegir qué libros recomendar o exigir para que los estudiantes lean. Esto va asociado como se ve, al hecho de que gran parte de la lectura de literatura se ofrece u ocurre en los contextos escolarizados. Si planteamos que la literatura forma parte de una “buena educación” no es desatinada la pretensión de que los libros que se lean contribuyan efectivamente a esa meta. Nussbaum emprende la defensa del valor de la imaginación literaria en la vida pública (Nussbaum, 1995) y de su lugar en una educación que ella llama “liberal” o de “cultivo de la humanidad” (Nussbaum, 1997).

Dos dogmas que inhiben la crítica ética están asociados al problema epistemológico que tiene dos vías: una del lado del sujeto y otra del lado del mundo (evidencia, prueba) que se convoca para validarlo. La modernidad vuelve problemático el juicio sobre el valor. Esta es una consecuencia, entre otras, de la estricta distinción entre hecho y valor y la consiguiente “falacia naturalista” (que se usa siempre como acusación): no pueden derivarse enunciados con “debe” de enunciados con “es”. Lo que afecta la formulación del juicio afecta también su validación. Este es un problema complejo que involucra una concepción de la racionalidad. El juicio de valor, debido a una concepción estrecha de la racionalidad, dejaba a estos juicios, como dice Cavell, como si les faltara algo. La única posibilidad (teórica) de rehabilitar la crítica ética es, entonces, o debilitando o impugnando la propia distinción y produciendo una concepción más rica de la racionalidad. Como bien plantea Booth, este problema general de la epistemología de los juicios de valor afecta el modo de transmisión de la práctica crítica (ética): no se trata de emitir juicios personales sino conocimiento (valorativo).

Otro dogma es, como dice Booth, “la creencia de que los valores en conflicto se anulan entre sí” (Booth, 1988: p. 44). Es claro que uno de los problemas centrales del juicio de valor es su variedad o su pluralismo inherente. El reconocimiento del pluralismo es un punto de partida difícil para la crítica ética toda vez que parece que ella debe terminar en un argumento concluyente. Pero esta concepción ya asumió (concedió) demasiado. Desde el ámbito de las ciencias sociales de los últimos años, se presupone este pluralismo pero, como sostiene Nussbaum, de una mala

manera. En el comentario a un trabajo de Charles Taylor, Nussbaum comenta el pesimismo hacia la racionalidad práctica:

El enfoque... insiste en restablecer las autointerpretaciones humanas a la esfera del análisis social en toda su riqueza y variedad. Pero sus partidarios con frecuencia no consideran la razón práctica, y sostienen que no hay forma en que la razón pueda realmente resolver disputas evaluativas. Se afirma que una vez entendidos los puntos de vista de quienes participan en la disputa, para que se les represente, correctamente, se les debe representar dentro de las perspectivas del mundo que tiene el participante, y que cuando entendamos, además, que los esquemas culturales de valor son muy variados y que en gran medida no se les puede medir entre sí, nos daremos cuenta de que la razón práctica no tiene ningún papel que desempeñar en esas disputas. (...)

Este enfoque... ha tenido mucha influencia, en especial en la antropología, la teoría literaria y la discusión de las interpretaciones legales. Tiene un atractivo obvio... porque reintegra al campo del análisis mucho de la vida humana que el otro análisis [naturalista] omite. (Nussbaum, 1993b: pp. 306-307)

Es decir, la misma posibilidad de la crítica ética requiere de una concepción más rica y variada de la racionalidad. Booth encara este proyecto desarrollando un concepto específico: *coducción*. Más adelante analizaré este concepto. Sobre el problema del pluralismo, Nussbaum plantea que una consideración inadecuada de su naturaleza y su alcance, socava la posibilidad de argumentos racionales en defensa de una postura ética. En su análisis del libro de Booth, distingue cinco tipos de pluralismos con sus variedades.

1. *Pluralismo como multiplicidad de bienes* (el reconocimiento de que hay cosas distintas y no homogéneas que son valiosas para nosotros. Como derivado de este pluralismo reconoce un *pluralismo como multiplicidad de conflictos*: en la decisión por qué curso de acción seguir o emprender se sopesan condiciones difíciles de ordenar).

2. *Pluralismo como contextualismo* (los juicios deben ser siempre sensibles a las circunstancias concretas; lo que es bueno para ti en tus circunstancias no necesariamente es bueno para mí en las mías).

3. *Pluralismo como especificación múltiple del bien* (los principios éticos suelen ser muy generales y pueden especificarse de manera concreta pero no necesariamente pueden instanciarse todas estas especificaciones en una misma situación).

4. *Versiones del mundo plurales y sin contradicción* (esta posición la relaciona con la posición de Goodman que sostiene que hay muchas versiones del mundo que tienen valor y validez. Esta posición sigue manteniendo que hay criterios de corrección para evaluar esas versiones de mundo).

5. *Versiones plurales con contradicción* (“Al querer aceptar y creer en todos los candidatos a la verdad, está a punto de renunciar a un juicio ético basado en la razón”).

Sólo estos dos últimos tipos de pluralismo son incompatibles con el sostenimiento de una crítica ética que no esté basada en el juicio personal. Incluso plantea que es posible considerar el pluralismo a la Goodman sin renunciar a que la razón práctica pueda jugar un papel importante en las disputas de valores. Pero, claramente, no es compatible con el último pluralismo en “tanto rasga el corazón del proceso de *coducción*” (Nussbaum, 1992: p. 441); una concepción de la racionalidad práctica en la que Nussbaum deposita mucha confianza.

Diferentes lectores percibirán legítimamente distintas cosas en una novela, interpretándola y evaluándola de diversas maneras. Ello naturalmente sugiere un nuevo desarrollo de la idea de razonamiento público como lectura de novelas: que el razonamiento implícito no sólo

es específico de un contexto sino que, cuando está bien hecho, es comparativo y evoluciona en la conversación con otros lectores cuyas percepciones cuestionan o complementan la nuestra. Esta es la idea de “co-ducción”, elaborada por Wayne Booth en su excelente libro... (Nussbaum, 1995: pp.33-34)

El cuarto dogma que analiza Booth es el de la concepción “abstracta del arte”. En la medida en que el único valor del arte está en su forma y no en su contenido, la separación radical entre forma y contenido oficia de limitación fundamental para entender de qué manera la forma es, como dice Nussbaum, parte de un proyecto ético. Como se sabe, las formas de crítica política han trabajado en desbaratar esta distinción tajante, pero esta misma crítica “política” en lugar de sentirse compañera de la crítica ética, la ve con sospecha. Como sostiene Butler, la ética puede ser un escape de la política y devenir en moralina (Butler, 2000). La mala crítica ética al no considerar la “forma” y las cuestiones relativas a ella y “forzar” el texto para amoldarlo a la posición moral defendida, hizo mucho para que la crítica ética sería no pudiera siquiera plantearse.

8.

Booth analiza con bastante detalle el modo en que el juicio de valor se lleva a cabo. De hecho, sobre lo primero que llama la atención es acerca de los matices que “enjuiciar” adquiere. El juicio se realiza sobre algún telón de fondo, Booth afirma que ese telón es siempre la comunidad, de allí que el juicio de valor nunca sea privado (o personal) sino siempre una empresa comunitaria. Booth sostiene que el juicio de valor está regido por un razonamiento práctico que llama *coducción*.

Como no encuentro ningún término [apropiado]... debo recurrir... al neologismo *coducción*, de *co* (“juntos”) y *ducere* (“guiar, extraer, sacar”). Será *coducción* lo que hagamos cada vez que digamos al mundo (o nos aprestemos a decir): “de las obras de este tipo general que he experimentado, comparando *mi experiencia con otros observadores más o menos calificados*, ésta me parece de las mejores (o las más flojas) o la mejor (o peor). He aquí mis razones.” (Booth, 1988: p. 79)

Nussbaum sostiene que esta concepción del razonamiento práctico es una de las contribuciones más interesantes del libro de Booth. Como se dijo, confía en este razonamiento para asentar allí la fuerza de la imaginación literaria en la vida pública. Este razonamiento no tiene—como los deductivos—un carácter apodáctico, tampoco es una forma de razonamiento *ad hominem* sino una forma peculiar que Nussbaum llama *Inter hominen*.¹⁵ Su naturaleza co-ductiva hace que este juicio se forme ya en un sentido colaborativo y comparativo. Booth, aunque no en estos términos, pone en tela de juicio la tradicional distinción entre el contexto de descubrimiento y el contexto de justificación del conocimiento. El juicio no se descubre primero y se pone a prueba después; ello daría la posibilidad de pensar en un momento privado del juicio (descubrimiento) y luego un momento comunitario (justificación). La manera de hacer entrar en crisis la distinción es incorporando la idea de *experiencia*. Nussbaum caracteriza esta manera de Booth como aristotélica en la medida en que la experiencia se gesta en una “ingeniosa improvisación en respuesta a la novedad percibida”. La experiencia de un texto nuevo se hace

“sobre el fondo de mi larga historia personal de la insondable complejidad de las experiencias de otras historias y personas.” (Booth, 1988: p. 77). Al identificar la experiencia literaria ya opera un proceso de comparación y por ello la evaluación no puede detenerse o suspenderse o ingresar más tarde. La valoración constituye la experiencia de la narración y por ello es difícil admitir “el placer estético que se abstraiga completamente de nuestros intereses y deseos prácticos y humanos” (Nussbaum, 1992: p. 315). De todos modos, el interés de Nussbaum está en la expresión: He aquí mis razones. Eso hace que el arbitrio de la razón pueda entrar en escena. Allí se inicia una colaboración y diálogo con otros lectores que escuchan mis razones (me las piden), me presentan las suyas y me ayudan así a refinar esa experiencia, incluso motivan la relectura, el cambio de creencias y de emociones. El razonamiento práctico conductivo no es concluyente, siempre queda abierto a una nueva conversación. Nussbaum agrega a la posición de Booth un elemento importante: las teorías éticas y la filosofía moral son fundamentales al momento de refinar y someter a escrutinio crítico tanto la obra literaria misma como nuestro pensamiento o imaginación moral y política (que puede haberse conformado en la lectura de ese texto literario). Esta es una de las quejas de Nussbaum, los estudios literarios no suelen incluir en sus programas a los grandes filósofos morales (Aristóteles, Kant, Williams, Rawls, Nagel) y cuando se incluye a algún filósofo que desarrolla una filosofía moral no se consideran estos aspectos (Nietzsche). Los filósofos que se incluyen suelen ser marcadamente epistemológicos.

La coducción interviene en el complejo proceso de formación de emociones. Este es un problema central para el proyecto filosófico de Nussbaum: el papel de las emociones en la vida práctica (racional).

La literatura está asociada con las emociones. Los lectores de novelas, espectadores de obras dramáticas, encuentran en estas obras un camino hacia el temor, la congoja, la piedad, la cólera, la alegría, el deleite, incluso el amor apasionado. Las emociones no sólo constituyen respuestas probables ante el contenido de muchas obras literarias, sino que son inherentes a su misma estructura, como maneras en que las formas literarias solicitan atención. (Nussbaum, 1995: p. 85)

Sabido es que Aristóteles consideraba que la *kátharsis* (limpieza y clarificación) se realiza por medio de la compasión y el temor. Estos sentimientos cumplen una función fundamental en tanto son la fuente del proceso cognoscitivo que permite la *kátharsis*. Sentimientos fundamentales para la producción de una clarificación cognoscitiva respecto de lo que somos y nuestro lugar en el mundo. Rehabilitar el proyecto aristotélico incluye necesariamente las emociones. Sin embargo, esta posición del funcionamiento epistémico de las pasiones es claramente opuesta a la concepción tradicional de la emoción como fuente de irracionalidad y mal juicio. Nussbaum desarrolla una teoría de las emociones que hace posible entenderlas como fuente de cognición y que pueden ser alcanzadas, modeladas, por el argumento racional.

Se debe despejar la crítica doble, por un lado la idea de que las emociones son una respuesta “ciega” e incontrolables. Por otra parte, la idea de las emociones tienen un papel cognoscitivo pero este papel es negativo en tanto fuerza la formación de juicios falsos. Como dice la propia Nussbaum:

Quando reflexionamos acerca de nuestras emociones, solemos imaginarlas como fuerzas que se adueñan de nosotros, por decirlo así, desde afuera. Frecuentemente, parecen tener poca relación con nuestros pensamientos, evaluaciones y planes. Si, entonces, vamos a defender el

cuadro tradicional de las emociones, que tiene sus raíces en concepciones griegas antiguas de la emoción y de su contribución a un buen carácter, necesitamos entender por qué la idea de las emociones como fuerzas ciegas es en última instancia inadecuada, pese a que, intuitivamente, nos parezca a primera vista acertada. (Nussbaum, 2004: p. 39)

El argumento que desarrolla Nussbaum consiste en mostrar que la emoción tiene una naturaleza intencional fuerte. Esto quiere decir que la creencia es constitutiva de la emoción y que hay una evaluación del objeto (de la emoción y de la creencia). La condición de la evaluación es especial, es de naturaleza doble: está afectada por una creencia doble. Una que puede ser falsa a nivel empírico, pero la otra puede ser irracional en un modo normativo. El cambio de la emoción supone un cambio en los dos tipos de creencia implicada. Por ejemplo, mantenemos un odio hacia tal sujeto porque creemos que ocupó nuestro lugar. Luego nos enteramos de que no fue él si no otro quien ocupó nuestro lugar. El odio hacia él desaparecería porque estaba basado en una creencia falsa, un mal entendido. Pero se trasladaría al ocupante efectivo, a quien efectivamente me desplazó. Pero luego, podría considerar que esa circunstancia de haber sido desplazado no es motivo o justificativo del odio por lo que se disipa ya el odio como posibilidad vinculada con esa situación. Es decir, la rehabilitación del proyecto aristotélico supone una exploración de la relación variada y rica de la relación entre emoción y juicio. El proyecto de una filosofía de la educación que Nussbaum desarrolla fomenta una educación ética que tome en cuenta la formación de las emociones.

Lucrecio ve algo que sólo recientemente ha sido redescubierto por el pensamiento político occidental: que lo personal –la vida de las emociones y las asociaciones íntimas de cada uno, incluidas las asociaciones eróticas– es político, formado por la sociedad y cuyos frutos vuelven a su vez a la sociedad. La política, pues, no consiste simplemente en distribuir los bienes y las responsabilidades usuales. Implica al alma entera, sus afectos, sus temores e iras, sus relaciones entre géneros, su deseo sexual, sus actitudes ante las posesiones, los hijos, la familia. (Nussbaum, 1994: pp. 614-615)

La literatura al cultivar nuestra capacidad de imaginación, al convocar nuestras emociones como la compasión, el miedo, el amor, al ingresar en la formación de un juicio conductivo constituye un elemento sustantivo de la educación ética y política. Pero hay que esforzarse lo suficiente para que la racionalidad práctica conductiva rinda los mejores frutos. No todas las emociones son favorecedoras de la buena vida, por lo que deberíamos cultivar aquellas que más favorecen a la comunidad.

9.

Nussbaum, como buena aristotélica, retoma también de Booth la idea de amistad. No es una concesión casual porque este autor desplaza el problema ético de la “afección” que provoca la obra literaria (si me conducirá mañana a la virtud o al vicio) a qué clase de compañía “me ofrece hoy” esta obra literaria (Booth, 1988: p. 172). Este desplazamiento conduce a la cuestión de qué clase vital de encuentro es la experiencia de lectura, así aparece el tema de la amistad como aquella experiencia de encuentro que hace inteligible la lectura: “la calidad de nuestras vidas es en gran medida idéntica a la calidad de las

compañías que elegimos” (Booth, 1988: p. 175). Nussbaum llama la atención sobre la relación distinta que presentan los textos filosóficos con sus lectores respecto de las obras literarias. Como ella dice:

los textos filosóficos, en general, no invitan al lector a apasionarse. Es más, se niegan a reconocer ese propósito. Piden al lector que sea receloso y escéptico, que examine cada paso y cada premisa. Que desconfíe, y no confíe, es la norma profesional desde los tiempos de Sócrates, si no de antes. (Nussbaum, 1992: p. 430)

El desarrollo de un proyecto aristotélico tiene que ser capaz de reconocer esas formas variadas de compañía que un texto ofrece al lector mientras dura la lectura y cuando siente el persistente llamado a la relectura. Las novelas “se prestan” mucho más a la amistad y al erotismo. Hay un modo de construcción del encuentro con el lector que lo prepara para una pasividad activa. Esa es una de las “misteriosas influencias” que ofrece la lectura literaria cuando, como dice Booth, nos entregamos a ese acto de *consentimiento* al entregarnos a un relato. Booth sostiene su proyecto de crítica ética sobre la base de un concepto fundamental: el autor implícito. Cuando se pregunta por la responsabilidad (a quién atribuírsela) establece una distinción entre narrador, autor implícito y el escritor. La crítica ética se desarrolla sobre la relación entre el lector y el autor implícito. Por eso es que el juicio sobre una obra literaria nunca es sobre un fragmento, sino sobre “la obra como un todo” en tanto el autor implícito se revela en la estructura total del texto. Así resuelve el viejo problema de la responsabilidad del escritor por la obra. El autor implícito es quien ofrece un modo de amistad que se revela en el proceso de leer.

38 39

10.

El amor es tema de particular interés para Nussbaum. *Amor* es tanto una palabra que designa una emoción como una forma de relación compleja (Nussbaum, 2004: p. 38). En tanto emoción, ella misma reconoce hubo tres etapas en su pensamiento sobre el valor del amor en la vida ética. Estas etapas estuvieron motivadas por la forma en que aceptaba argumentos y comprendía los límites de la ética. La literatura puede ofrecer experiencias que van más allá de lo moral y el amor suele ser la forma más apropiada para ingresar a ese más allá. Este es un problema central para la crítica ética. Hay una compleja trama aquí puesto que el amor como forma de relación es fuente de otras emociones que son reñidas con la vida buena: la vergüenza, por ejemplo. En *La fragilidad del bien* ella analiza el tema del amor en Platón. Allí cita lo que dice Alcibíades en *El banquete*: “Hay algo que siento únicamente en su presencia, algo que nadie creería que hay en mí: el sentimiento de vergüenza. Sólo la siento cuando está conmigo.”¹⁶ Nussbaum dedica gran parte de su libro *El ocultamiento de lo humano* a analizar las concepciones sobre el papel de las emociones en el derecho (y en la vida moral y pública) y a abogar para que la repugnancia y la vergüenza no sean emociones confiables como guías para la práctica pública.

la vergüenza, tal como la atenderé aquí, es una emoción dolorosa que responde a una sensación de no poder alcanzar cierto estado ideal... En la vergüenza, uno se siente inadecuado, carente de algún tipo deseado de completitud o perfección. Pero por supuesto entonces ya se debe haber juzgado que se trata de un tipo de completitud o perfección que se debería tener. Existen numerosos tipos de vergüenza en la vida, ya que las personas llegan a valorar y a aspirar muchas clases diferentes de cosas ideales. (Nussbaum, 2004: pp. 218-219)

Nussbaum explora el riesgo que esta emoción tiene para la vida ética. Si bien considera que la vergüenza puede cumplir un rol constructivo en el desarrollo y el cambio moral, alerta sobre lo problemático de incitar a alguien a sentir vergüenza: “el potencial de daño es muy grande” (Nussbaum 2004: p. 253).

la vergüenza... puede ser constructiva. La persona totalmente libre de vergüenza no es un buen amigo, amante o ciudadano, y hay instancias en las que la incitación a sentir vergüenza es algo bueno, sobre todo cuando parte de uno mismo... Sin embargo, estas instancias constructivas nos muestran los peligros inherentes a cualquier incitación a otra persona a sentir vergüenza... Asimismo, pueden ser expresiones de crítica respetuosa de una relación de amor y amistad; no obstante, al no ser precisamente inmunes a los peligros del narcisismo, el amor y la amistad, incluso en este caso, pueden llevar mensajes sutiles narcisistas de control que desprecian la propia humanidad de la persona avergonzada. (Nussbaum, 2004: p. 254)

En consecuencia, Nussbaum defiende la posición de “una sociedad liberal tiene razones particulares para inhibir la vergüenza y proteger a sus ciudadanos de ser avergonzados.” (Nussbaum, 2004: p. 28) Como se ve, esta condición de riesgosa vulnerabilidad a que estamos expuestos los seres humanos en la intimidad del amor se vuelve reñida con una posición ética. Es evidente que el amor nos importa, pero no es evidente que la filosofía deba aceptarlo como constitutivo de la vida humana buena. El riesgo es despreciar la propia humanidad con ello.

La literatura, la novela, sigue explorando los límites no en el sentido que pretende ir más allá, sino en ese modo más misterioso de reclamarlos cada vez de nuevo; de reclamar un emplazamiento, una traza para nuestras pretensiones de leer en busca de vidas humanas que se revelen para nosotros, en nosotros.

Pero la literatura, la novela, reclama también el lugar sin límites en tanto no se dirige a una cultura dada o particular. Esta es una afirmación fuerte que tiende a considerar la literatura como valiosa en la formación de una ciudadanía del mundo.

Con el rigor moral y filosófico que les es propio [los estoicos], llevaron mucho más lejos la idea del estudio intercultural y de la ciudadanía universal, haciendo que el concepto “ciudadano del mundo”, *kosmou polités*, se transformara en un elemento central del programa educacional. (Nussbaum, 1997: p. 85)

Nussbaum llama equilibrio perceptivo (frente al equilibrio reflexivo de Rawls) a esa “habilidad para discernir, con perspicacia y sensibilidad, los rasgos más destacados de una situación particular.” (Nussbaum, 1992: p. 84). Esta apertura hacia la novedad, este estar merced al futuro vuelve la deliberación humana real enormemente complicada y perentoria.

Citaré un fragmento de Thomas Moro Simpson, filósofo y escritor argentino, como modo de sugerir aquello que puede habitar el lugar sin límites y de cerrar este trabajo:

En mi cuaderno de notas hallé esta descripción:

Un soldado yace en la trinchera cubierta por el fango mientras las balas de las ametralladoras enemigas crepitan encima de su cabeza, y entretiene su tedio insoportable leyendo un relato de pistoleros norteamericanos. ¿Y qué hace tan excitante el relato? ¿Precisamente el hecho de

que la gente se pelea con ametralladoras! (George Orwell, Ensayos críticos, Sur)
Es que las balas imaginarias descritas con virtuosismo, en situaciones de grave amenaza imaginaria contempladas con nitidez absoluta a través del “velo” del lenguaje, suelen ser más visibles que las balas demasiado veloces que silban alrededor del soldado. Y éste no puede imaginar con tanta nitidez ese mundo posible, pero todavía irreal, en que una bala lo está destrozando para siempre. (Simpson, 1999: p. 85)

Notas

¹ Este tópico merece indagarse más. Hay un claro contraste entre esta apreciación (o consejo) de Wittgenstein con la “hospitalidad” que la filosofía analítica mantiene con la rapidez mental para la filosofía. Como sostiene Nagel:

La filosofía analítica es maravillosamente hospitalaria—en mi opinión, más que cualquier otro campo académico— hacia individuos con obvio talento... y también hacia filósofos que adquieren velocidad creativa gradualmente (...)

En filosofía ayuda ser muy sagaz. Las mentes sagaces pueden viajar más lejos y más rápido que el resto de nosotros, y sería deseable que la filosofía atrajera a mayor cantidad de ellas. Pero los efectos de este tipo de inteligencia son complejos... (Nagel, 1995: p.17)

² Como plantea Nussbaum, uso “filosofía moral” porque no existe “filosofía ética”, de todos modos es preferible hablar de “ética” en lugar de “moral” por las razones que da la misma Nussbaum y por las que da Williams (Williams, 1985). Como se verá más adelante cabe hacer distinciones entre “filosofía moral” y “teoría ética”. Esta distinción es, como plantea Nussbaum, importante para su proyecto porque algunas novelas pueden ser parte de la filosofía moral sin ser una teoría ética.

³ Enrique Marí hace un análisis del problema de la interdisciplina en la línea de Althusser y el problema de la interdisciplina en el caso de Literatura-Derecho. No podré analizar esta línea de argumentación que hace un uso sustantivo de una concepción de ideología. (Cf. Marí, 2002). Que yo conozca es el único estudio argentino que explora estos problemas, con erudición.

⁴ Ribes se refiere con esta expresión a la filosofía de Cavell que pretende ser una filosofía “sin más”. La misma expresión es aplicable a su propia filosofía y a las humanidades.

⁵ En este trabajo se insiste en una distinción entre ser responsable “ante” el mundo y ser responsable “por” el mundo. Esta responsabilidad puesta en primer plano hace visible las variadas formas de enlace o encuentro con el mundo que las teorías abstractas tienden a opacar u olvidar.

⁶ Ursula Wolf sostiene:

La filosofía, tanto en la concepción cotidiana como en la historia de la filosofía, contiene casi siempre dos aspectos. Por un lado, el de la disciplina científica de igual nombre; además, el de sabiduría de la vida. (...)

El que la filosofía en cuanto ciencia tenga que ser completada por este aspecto

de sabiduría... (Wolf, 1999: p. 191)

En la introducción a este libro, Wolf discute sobre cómo entender el enlace entre la filosofía “académica” y la “necesidad cotidiana de orientación”. Esta última expresión es importante en la medida en que logra captar el modo en que suele recurrirse a la lectura de diversos textos “filosóficos”. Wolf dice que se inclina por que se haga perceptible el enlace entre ambas.

⁷ En *La fragilidad del bien*, Nussbaum discute la traducción más corriente de *eudaimonía* por “felicidad” (happiness). Ella argumenta por qué no es una buena traducción del griego y cómo es aprovechada por el utilitarismo reductivamente. Ursula Wolf sostiene que *eudaimonía* es mejor comprendida como “vida buena” (Wolf, 1999: pp. 62-78). Nagel insiste en que: *La Ética a Nicómaco muestra una indecisión entre dos enfoques sobre eudaimonía: un enfoque comprensivo y otro intelectualista. Según el enfoque intelectualista, desarrollado en el Libro 10, Capítulo 7, la eudaimonía se realiza en la actividad de la parte más divina del hombre, y funciona de acuerdo con su propia excelencia. Se trata de la actividad de contemplación teórica. Según el enfoque comprensivo (considerado ‘secundario’, en 1178 a 9), la eudaimonía implica, esencialmente, no sólo la actividad del intelecto teórico, sino todo el espectro de la vida y acción humanas, de acuerdo con las excelencias más amplias de la virtud moral y la sabiduría práctica. Esta posición conecta la eudaimonía con la concepción de la naturaleza humana como compuesta, es decir, involucrando la interacción de razón, emoción, percepción y acción en un cuerpo dotado de alma.* (Nagel 1972: p. 145)

Nussbaum acepta la visión más comprensiva de la *eudaimonía* y no creo que acepte esta distinción de Nagel.

⁸ Ursula Wolf plantea que la filosofía se origina en esta experiencia de búsqueda de buena vida y las aporías existenciales; de allí que la filosofía sea en verdad ética. Nussbaum se plantea este problema de qué lleva a filosofar: *No tenemos una idea clara de qué es lo que nos lleva a tratar de comprender el mundo, a filosofar en el sentido de tratar de comprender. Parece concebible, sin embargo, que, como Aristóteles sugiere en Metafísica I, se trate de algo específicamente humano, ligado a nuestra relación de asombro y perplejidad ante el extraño mundo en que nos encontramos. Y por eso me parece posible que un ser para quien nada resulte desconcertante sea incapaz de filosofar.* (Nussbaum, 1992: p. 679)

⁹ Ver (Nussbaum, 1994). Ella se aparta de la posición de Foucault que considera errónea.

¹⁰ Dice Nussbaum:

en la parte IV de The Claim of Reason... Cavell, para poder relatar la historia de cómo reconocemos y evitamos a los otros y a nosotros mismos, cuenta relatos, entra y sale de complejos ejemplos, se toma el tiempo para dejar que se desarrollen y finaliza con una interpretación de Otelo de Shakespeare. Una dificultad que han tenido a veces los filósofos con este libro es que no hay un lugar concreto en el que Cavell proporcione una definición concisa del reconocimiento, con condiciones necesarias y suficientes. Pero esto no quiere decir que no haya ofrecido un relato filosófico del tipo que requiere el asunto en cuestión. (Nussbaum, 1992: p. 505n)

¹¹ Tanto Toulmin como Cavell llaman la atención sobre este proceso histórico. Cavell analiza el escepticismo acerca de los otros y toma en cuenta *Otelo* de Shakespeare. Toulmin analiza la posición de William Gass.

¹² Wolf comenta:

Hay, en la literatura sobre Aristóteles, una controversia sobre si el telos último ha de ser entendido como punto supremo en el sentido de un modelo jerárquico, de manera que todas las demás acciones sirven como medios para este fin, o si ha de ser entendido de manera inclusiva, de modo que la eudaimonía sería una unidad articulada integrada por partes diferentes. (...)

Queda claro a qué se refiere porque el término utilizado es skopos en lugar de telos. Mientras que telos apunta en general a todo tipo de fin, skopos es la meta, por ejemplo, en el tiro con arco. Aristóteles dice a menudo que también en la acción, análogamente, tenemos necesidad de una meta. (Wolf, 1999: p. 64)

¹³ De bella manera dice Nussbaum:

no existe buen ciudadano sin una comunidad política que acepte su ciudadanía... Esto significa que la interferencia del mundo no deja intacto núcleo alguno de autosuficiencia personal. (Nussbaum, 1985: p. 473)

¹⁴ Danto, en 1984, realiza una crítica importante a la idea de falta de referencia del texto literario y su relación con la filosofía.

¹⁵ Nussbaum parece tener presente el texto de Charles Taylor “La explicación y la razón práctica” donde distingue entre juicios prácticos apodícticos y ad hominen y aboga por la importancia de estos últimos en el arbitrio de las diferencias morales. A esta distinción le agrega Nussbaum la categoría de razonamiento práctico: inter hominen.

¹⁶ Hay problemas con la traducción de este párrafo porque algunos autores traducen en lugar de vergüenza, pudor, marcando una emoción totalmente distinta. Aquí tomo la traducción que está en Nussbaum (1985: p. 257).

Bibliografía

Textos de Nussbaum

NUSSBAUM, M.: (1986) *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega*, Madrid, Visor, 1995. [Traducción de Antonio Ballesteros].

(1992) *El conocimiento del amor. Ensayos sobre filosofía y literatura*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2005. [Traducción de Rocío Orsì y Juana María Inarejos].

(1993) “Virtudes no relativas: un enfoque aristotélico” en NUSSBAUM, M. Y A. SEN: (Compiladores) *La calidad de vida*, México, FCE/United Nations University, 1996, pp. 318-351. [Traducción de Roberto Reyes Mazzoni].

(1993b) “Comentario a ‘La explicación y la razón práctica’” en NUSSBAUM, M. Y A. SEN: (Compiladores) *La calidad de vida*, México, FCE/United Nations University, 1996, pp. 305-317. [Traducción de Roberto Reyes Mazzoni].

- (1994) *La terapia del deseo. Teoría y práctica en la ética helenística*, Barcelona, Paidós, 2003. [Traducción de Miguel Candel].
- (1994b) "The Ascent of Love: Plato, Spinoza, Proust" en *New Literary History*, Vol. 25, N° 4, Otoño de 1994, pp. 925-949.
- (1995) *Justicia Poética. La imaginación literaria y la vida pública*, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1997. [Traducción de Carlos Gardini].
- (1997) *El cultivo de la humanidad. Una defensa clásica de la reforma en la educación liberal*, Barcelona, Paidós, 2005. [Traducción de Juana Pailaya].
- (2004) *El ocultamiento de lo humano: repugnancia y vergüenza y ley*, Buenos Aires, Katz, 2006. [Traducción de Gabriel Zadunaisky].
- (2006) *Frontiers of Justice: Disability, Nationality, Species Membership*, Tanner Lectures, Harvard U. P.

Textos citados

- BOOTH, W.: (1988) *Las compañías que elegimos. Una ética de la ficción*, Fondo de Cultura Económica, México, 2005. [Traducción de Ariel Dillon].
- BUTLER, J.: (2000) "Ethical Ambivalence" en Garber, M.; Hanssen, B.; Walkowitz, R.: (ed.) (2000) *The Turn to Ethics*, Routledge, London, pp. 15-28.
- CAVELL, S.: (1979) *Reivindicaciones de la razón. Wittgenstein, escepticismo, moralidad y tragedia*, Síntesis, Madrid, 2003. [Traducción y Prefacio Diego Ribes].
- (1988) *En busca de lo ordinario. Líneas del escepticismo y ro-manticismo*, Cátedra/Universidad de Valencia, Madrid, 2002. [Traducción e introducción de Diego Ribes].
- DANTO, A.: (1984) "Philosophy as/and/of Literature" en *Proceedings and Addresses of the American Philosophical Association*, Vol. 58, N° 1, (Septiembre 1984), pp. 5-20.
- DERRIDA, J.: (1988) "Como el ruido del mar en lo hondo de una caracola: la guerra de Paul de Man" en *Memorias para Paul de Man*, Gedisa, Barcelona, 1989. [Traducción de Carlos Gardini].
- GERBAUDO, A.: (2004) "Sobre paraguas olvidados, sobre gusanos de seda: sobre la literatura desde la escritura de Jacques Derrida" en *El Hilo de la Fábula*, N° 4, Año 3, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, pp. 33-46.
- NAGEL, T.: (1972) "Aristóteles: sobre *Eudaimonía*" en NAGEL, T.: (1995) *Otras mentes. Ensayos críticos 1969-1994*, Gedisa, Barcelona, 2000, pp. 145-153. [Traducción de Sandra Girón].
- (1995) *Otras mentes. Ensayos críticos 1969-1994*, Gedisa, Barcelona, 2000. [Traducción de Sandra Girón].
- PARKER, D.: (1998) "Introduction: The turn ethics in the 1990s" en ADAMSON, J., FREADMAN, R. Y PARKER, D.: (ed.) (1998) *Renegotiating Ethics in Literature, Philosophy and Theory*, Cambridge U.P., pp. 1-19.
- RIBES, D.: (2000) *Lo humano entre áreas. Arte, ciencia, tecnología, filosofía*, Institució Alfons el Magnànim, Valencia.
- SIMPSON, T.: (1999) *Dios, el mamboretá y la mosca. Observaciones de un hombre curioso*, Sudamericana, Buenos Aires.

- STROUD, B.: (1999) *La búsqueda de la realidad*, Síntesis, Madrid, 2003. [Traducción de Jordi Valor Abad].
- TOULMIN, S.: (2001) *Regreso a la razón. El debate entre la racionalidad y la experiencia y la práctica personales en el mundo contemporáneo*, Península, Madrid, 2003. [Traducción de Isabel González-Gallarza].
- VALLEJOS, O.: (2002) “El lenguaje de la fuerza: en torno a Harold Bloom” en *El Hilo de la Fábula*, N° 5 Año 4, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, pp. 31-40.
- WILLIAMS, B.: (1985) *La ética y los límites de la filosofía*, Monte Ávila, Caracas, 1991. [Traducción de Luis Castro Leiva].
- WOLF, U.: (1999) *La filosofía y la cuestión de la vida buena*, Síntesis, Madrid, 2002. [Traducción de Ángel Galán Buján].

Digresiones sobre los diarios de escritores (Charles Du Bos, entre Alejandra Pizarnik y Julio Ramón Ribeyro)

Alberto Giordano •
Universidad Nacional de Rosario - CONICET

Resumen

Una de las formas en la que los escritores ejercen la crítica literaria en privado (una privacidad casi siempre atravesada por expectativas de la esfera pública) es a través de la escritura de sus diarios íntimos. Siguiendo la pista de la autorreflexividad como gesto característico del género, intentamos apreciar, en un caso particular, los modos en que los escritores aluden, directa o indirectamente, a su propia práctica diarística cuando anotan y comentan las impresiones que les dejaron las lecturas de los diarios de otros escritores. ¿Qué encontraron en los diarios de Charles Du Bos, esos diarios tan cercanos a la forma del ensayo por ser los de un crítico, Alejandra Pizarnik y Julio Ramón Ribeyro como para que el relato de las consecuencias de ese encuentro haya ocupado varias entradas de sus respectivos diarios? ¿Cómo interpela el estilo intimista de Du Bos sus elecciones formales y sus concepciones de la literatura y la crítica? A través de un juego de lecturas interesado en reconocer semejanzas y diferencias, este trabajo propone respuestas a estas preguntas.

Palabras clave:

· Diario íntimo · Autorreflexividad · Charles Du Bos · Alejandra Pizarnik · Julio Ramón Ribeyro

Abstract

One of the ways in which writers exercise the literary criticism in private (a privacy almost always pierced by expectations of the public sphere) is through the writing of their intimate diaries. Following the track of the self-reflexiveness as characteristic gesture of the genre, we try to appreciate, in a particular case, the ways in what writers, directly or indirectly, allude to their own practice of writing a diary (**sigue atrás**)

• *Es Investigador Adjunto del CONICET y profesor de posgrado en la Universidad Nacional de Rosario. Entre sus libros se cuentan: Roland Barthes. Literatura y poder (1995); Razones de la crítica. Sobre literatura, ética y política (1999); Manuel Puig, la conversación infinita (2001) y Modos del ensayo. De Borges a Piglia (2005).*

when they annotate and comment the impressions that their readings of the another writers diaries have left them. ¿What did Alejandra Pizarnik and Julio Ramón Ribeyro find in Charles Du Bos' diaries, those diaries so close to the form of the essay because they are the diaries of a critic, as so that the report of the consequences of that encounter has filled several entries of their respective diaries? ¿How can we interpellate the Du Bos's intimate style, his formal elections and his conceptions of the literature and the criticism? Through a play of readings interested in recognize similarities and differences, this work suggests answers to these questions.

Key words:

· Intimate diary · Self-relexiveness · Charles Du Bos · Alejandra Pizarnik · Julio Ramón Ribeyro

Cuanto más avanzamos en el estudio de los diarios de escritores, en la lectura de las obras canónicas y en el conocimiento de las monografías y los ensayos que les dedicaron los especialistas, más nos convencemos de la imposibilidad de alcanzar una caracterización de conjunto lo suficientemente rica e interesante como para superar el esquematismo de las definiciones retóricas y propiciar, o al menos no obstruir, el reconocimiento de los hallazgos formales –de los gestos de enunciación– que singularizan la experiencia de este o aquel diarista.

Aunque un ensayo como el que Blanchot le dedicó a Joubert nos advierte acerca de las simplificaciones y los desconocimientos que entraña la adopción de semejante perspectiva cronológica¹, podemos acordar en que las formulaciones generales dan cuenta con relativa eficacia de los rasgos constitutivos de la escritura del diario íntimo sólo si nos restringimos a la consideración del que Alain Girard (1963) identifica como primer gran período dentro de la historia del género, el que va, aproximadamente, de 1800 a 1860, en el que los diarios se escriben todavía en secreto, sin intención de publicarlos²; sólo si nos limitamos a considerar la obra de estos primeros intimistas, y suponiéndoles una absoluta indiferencia por el destino literario (que no se reduce a las expectativas de publicación) de sus papeles privados, podemos conformarnos con esas caracterizaciones generales. Pero cuando leemos los diarios de Stendhal o Tolstoi, representantes del segundo período, el de los que todavía escriben para sí mismos pero saben o suponen que serán publicados póstumamente; y todavía más cuando recorremos con espíritu estudioso los diarios de Katherine Mansfield, André Gide, Virginia Woolf, Césaire Pavese, Alejandra Pizarnik o Julio Ramón Ribeyro (y más aún cuando nos enfrentamos a esa especie de caso límite que es el diario de Witold Gombrowicz), asistimos a la disolución o la descomposición de cualquier punto de vista general más o menos convincente. El diario de cada uno de estos escritores es radicalmente distinto del de los otros porque en sus entradas la escritura de la vida se va haciendo no sólo

con las palabras con las que la historia y la cultura construyen la subjetividad de cualquiera, sino también con otras, más intensas, que vienen de la literatura o, lo que es lo mismo, que la buscan. No se trata solamente de que estos autores escribieran su diario, desde un comienzo o a partir de un determinado momento, con la intención explícita de publicarlo (en su totalidad o fragmentariamente, sometiéndolo por lo general a reescrituras), sino, lo que es más importante, que siempre lo imaginaron como parte de su obra, aunque a veces no lo supiesen. Antes que íntimo, en cualquiera de los sentidos que se le pueda dar al término, el de Gide o el de Pavese, el de Cheever o el de Musil es, en primer lugar, *diario de escritor*, y esto, lejos de suponer la desaparición del problema, que desde un comienzo inquietó a los diaristas, de la dificultad para expresar con palabras los meandros y los matices de la intimidad, quiere decir que en sus páginas, a fuerza de reflexividad e insensata obstinación, ese problema se profundizó hasta volverse acuciante: un problema vital, nacido del deseo de superar la distancia entre lenguaje y existencia cada vez que se la experimenta, que no es sólo el de cómo contar la propia vida, sino también el de cómo intensificarla.

Los diarios que se escriben en los márgenes de la literatura pero que conservan en sus páginas las huellas del diálogo íntimo que cada escritor sostiene con las potencias y las imposibilidades del lenguaje nos invitan a renunciar a la búsqueda de los procedimientos de formalización que podrían dar cuenta de las constantes del *género*, en favor de una aproximación, menos sistemática pero más rigurosa, a la fenomenología y la ética del *acto* de escritura que recomienza en cada entrada. Desde esta perspectiva, que le impone a nuestro deseo de saber la forma del ensayo, no es mucho lo que se puede decir antes de abandonar el terreno de las consideraciones generales, pero lo poco que nuestra memoria retiene en calidad de tópicos y motivos recurrentes es sí lo suficientemente interesante como para impulsar, a partir de su rememoración, el abordaje de una experiencia en particular. Entre esos tópicos a los que suelen hacer referencia los estudios sobre el género está el de su carácter autorreferencial. En los diarios de escritores “hay un componente importante de metanarratividad y autoconciencia, ya que el escritor a menudo se presenta a sí mismo en el acto de escribir, o en reflexión acerca de lo que escribe o cómo escribe. En palabras de Rousset: «le journal sest un texte qui parle de lui même, se regarde et se questione, se constitue souvent en journal du journal»” (Bou, 1996: p. 128).³ Como al lector, cuando desde más allá de lo que registran las entradas lo interpela el sentido de su aparición, al diarista lo inquieta, a veces lo obsesiona, el secreto de las razones de su acto. Por eso no hay diario de escritor del que no se pueda extraer, articulando citas, una teoría del género fundada en el reconocimiento de sus funciones. Además de anotar algo de lo que pasa diariamente por el mundo y por su conciencia (los alcances del recorte y los estilos del registro señalan los contornos del vacío que llamamos “intimidad”), el diarista vuelve de tanto en tanto a la pregunta por la necesidad o lo conveniencia de continuar con ese ejercicio que alguna vez se impuso y que ahora se le impone. Como no es seguro que sepa del todo por qué lleva un diario, y como entre otras razones lo hace para conocer o al menos vislumbrar quién es o está siendo, no encuentra mejor lugar que sus páginas para ensayar en nombre propio algunas conjeturas que al intentar justificarlas iluminen indirectamente los rasgos desconocidos de quien las escribe. “Al repasar lo míos –anota Andrés Trapiello– me he dado cuenta de que ha reflexionado uno bastante sobre el género de los diarios, aunque de una manera

poco sistemática y resolutive. La tendencia a reflexionar sobre ese asunto es algo extendido en una gran parte de quienes escriben diarios. ¿Por qué razón? Lo ignoro. Quizá lo hagamos para no volvernos locos, para recordarnos de continuo que eso de lo que estamos hablando siempre, nuestra vida, es además un poco de literatura, y en la medida en que es literatura, mucho menos importante de lo que pudiéramos suponer cuando empezamos a hablar de nuestra vida” (Trapiello, 1998: p. 170). Entre otras razones, los diaristas reflexionan sobre su acto para resguardarse de los peligros que corren cuando la cercanía de la literatura amenaza con transformar el cotidiano cuidado de sí mismos en un ejercicio de pérdida y enajenación.

Una de las formas que suelen tomar los inevitables gestos de autorreflexión que puntúan la escritura del diario es la de la referencia a la labor de otros diaristas. Casi no hay escritor de diarios que no haya sido, desde su adolescencia, un apasionado lector del género, y que no continúe siéndolo mientras anota en sus cuadernos privados el residuo de cada día. Todas las referencias que hacen los diaristas a sus lecturas del momento nos interesan sobremanera, pero sobre todo las que tienen que ver con los diarios de otros escritores porque a través de ellas, ya sea que manifiesten su admiración, su desacuerdo, o alguna otra afección menos definida, dicen algo de los deseos, las ambiciones y los temores que los ligan a la escritura de la propia intimidad.

Con su habitual poder de síntesis, aunque sin la entonación irónica que suele dar tanta fuerza a su estilo, en una entrada del 11 de mayo de 1894, tal vez para conjurar los fantasmas de su propia frivolidad (esa frivolidad irreprimible y gozosa a la que debemos cuadros de la vida literaria parisina de fines del siglo XIX de una crueldad y un humor fascinantes), Jules Renard se desprende con violencia de cualquier probable identificación con los diaristas más célebres de la época prescribiéndole a la escritura de su intimidad una orientación moral irreprochable, que solo alguna vez seguirá: “Nuestro Diario no tiene que ser sólo una cháchara, como demasiado a menudo lo es el de los Goncourt. Tiene que servir para formar nuestro carácter, para corregirlo sin cesar, para enderezarlo” (Renard, 1925: p. 56).

Treinta años después, André Gide lee el *Diario* de Renard y durante dos semanas, entre el 6 y el 20 de agosto de 1926, anota en el suyo las impresiones que le va dejando esa lectura. Un día celebra lo acertado de algunas apreciaciones morales; otro, sospecha que en la enunciación de algunas verdades escandalosas hay “más afectación de sinceridad que sinceridad verdadera” (Gide, 1950: p. 717); más adelante, con el correr de los días, reconoce que a veces, por un exceso de elegancia, el estilo epigramático resulta asfixiante. En la última entrada, a modo de conclusión, propone una imagen del proceso vital que se desenvuelve en este diario en los términos de una progresiva inhibición de los sentimientos y los pensamientos “provocada por las exigencias de la sinceridad” (Gide, 1950: p. 719). La imagen es sorprendente, porque alcanza la verdad gracias a un extrañamiento surgido de la íntima proximidad de Gide, que aprendió que no es posible ser completamente sincero al escribir sobre uno mismo a costa de intentarlo insistentemente, con el sustrato extra-moral del mundo sin Dios que habitó Renard. Sólo se puede ser sincero sin proponérselo y sin saberlo, para un otro desconocido, sólo así la sinceridad puede servir a la expansión de la vida. Pero de esto poco sabe la introspección, en la que los diaristas como Renard o como el mismo Gide cifran a veces sus expectativas de autoconocimiento y autorrealización, porque ese ilusorio indagar dentro de uno mismo “complica en seguida y falsea hasta el sentimiento más sencillo” (Gide, 1950: p. 719).

Trece años después, el 28 de julio de 1939, Virginia Woolf anota en su diario que está leyendo, por recomendación de un amigo, el de Gide, “Un libro interesante, retorcido” (Wolf, 1977: p. 236). Además de estos dos epítetos, cuya enigmática articulación no nos deja conocer en principio cuál es el sentido moral del juicio que los yuxtapone, la existencia de ese libro le merece a Woolf una de sus características reflexiones maliciosas, suscitada por el rechazo o la incomodidad que debió haber experimentado durante la lectura: “Es curioso que ahora pululan los diarios. Nadie puede concentrarse lo necesario para crear una obra de arte” (Wolf, 1977: p. 236). Aunque la malicia y la soberbia aciertan, como otras veces, en la apreciación de las debilidades que suelen aquejar a los grandes escritores (Gide mismo reconoció que a partir de cierto momento la escritura del diario con miras a la publicación correspondía a una edad en la que sus fuerzas creativas habían disminuido), suponemos que el impulso descalificador viene del malestar provocado por la continua entrega del diarista a un “retorcido” ejercicio de introspección. El “retorcimiento” que sanciona Woolf tiene que ver menos con la modalidad gideana del explicarse a sí mismo que con la existencia misma de la introspección en tanto forma dominante de escritura de la intimidad. Como Kafka, que alimenta su odio a la “observación activa de sí mismo” comparándola con el hábito perruno de morderse la cola o con el porcino de revolcarse en el estiércol (Kafka, 1950: p. 463 y p. 548), Woolf se cuida de la introspección como de una tentación innoble, prescribiéndose la observación, el registro lo más discreto posible de sus sufrimientos y sus debilidades. En esa escritura de sí liberada de la voluntad de explicarse y justificarse (utopía del diaristas como “superhombre” nietzscheano), cifra hasta el final algunas expectativas de contención, mínimas e ilusorias, frente a la angustia y el terror que le despierta el retorno intempestivo de los “fantasmas” de la locura. El 8 de marzo de 1941, apenas veinte días antes de suicidarse, en la que será la penúltima entrada de su diario, se ordena: “No: no voy a hacer introspección alguna. Me repito la frase de Henry James: “Observar incansablemente”. Observar los síntomas de la vejez que se acerca. Observar la codicia. Observar mi propio abatimiento. Con este método, todo eso se vuelve útil. O eso espero. Insisto en aprovechar esta época de la mejor manera posible. Me hundiré con todas mis banderas desplegadas. Veo que esto bordea la introspección; pero no cae del todo en ella” (Wolf, 1977: p. 310).

El mismo interés en el tópico de la autorreflexividad que nos llevó a construir esta serie de tres diaristas en la que cada uno entredice algo de lo que espera de la escritura de su intimidad mientras comenta y evalúa la del que lo precede, abre la posibilidad de otro juego de lectura en el que la diferencia entre dos diarista –y lo intransferible de la experiencia de cada uno– comienza a hacerse sensible a partir de la yuxtaposición de sus respectivos juicios sobre los valores del diario de un tercero.

A los veintidós años, seguramente para cumplir con lo previsto en uno de esos ambiciosos planes de lectura a los que confiaba, con irónica seriedad, su improbable aprendizaje literario, Alejandra Pizarnik lee el diario de Charles Du Bos (suponemos que la edición argentina de *Extractos de un diario 1908-1928*, que

tradujo León Ostrov, su psicoanalista de entonces). En una extensa entrada del suyo, la del miércoles 30 de abril de 1958, dedicada íntegramente al registro de las impresiones que le habían dejado algunas lecturas del momento, encontramos una exposición de las intuiciones y las perplejidades provocadas por esa primera aproximación a los *Extractos...* Casi por lo mismo que le interesa, por “su forma de leer los libros y su afán de penetrarlos hasta el infinito” (Pizarnik, 2003: p. 123), a Pizarnik la escritura de Du Bos la deja fría, cuando no la fastidia. Menos ambiguas, o, al menos, de una ambigüedad menos explícita, son las opiniones entusiasmadas que unos años antes anota Julio Ramón Ribeyro, otro de los grandes diaristas de la literatura latinoamericana, para conservar y amplificar el impacto que le produjo la prosa reflexiva de Du Bos. El del 10 de noviembre de 1955, recién llegado a Munich para cumplir por un año con un discretísimo destino de becario, Ribeyro anota en su diario que estaba decidido a dejar de escribirlo, en parte porque quería intentar otra vez “vivir hacia el exterior”, en parte debido al “estado infinitesimal al que [lo] redujo la lectura del tomo III del diario de Charles Du Bos” (Ribeyro, 2003: p. 87). El espectáculo sorprendente de una inteligencia “en estado puro”, de una inteligencia que despliega y consume todas sus potencialidades, de tanta admiración que le había despertado, terminó por inhibirlo.

El de Du Bos es uno de los más raros especímenes de diario íntimo con los que puedan encontrarse los lectores aficionados al género; de los más raros, y para algunos, tal vez, de los más decepcionantes. A Pizarnik le impresionaba “como un viento frío” que se pudiese considerar que una serie de anotaciones escritas para conmemorar, a través de un pormenorizado análisis estético, la grandeza de las obras de arte con las que alguien se encuentra diariamente, constituyan lo que se llama un “Journal”. Con un estilo que es la apoteosis de ese ejercicio de rigurosa vaguedad que los manuales identifican como “crítica impresionista”, Du Bos llenó decenas de cuadernos con reflexiones nacidas de la lectura de un libro, la visión de un cuadro o la audición de un concierto, esos encuentros cotidianos con lo sublime que hacían a la riqueza de su “vida interior”. (Du Bos pertenece todavía a una época, que algunos de sus contemporáneos clausuraron definitivamente, en la que un hombre de letras puede confundir la “intimidad” con la región más profunda del alma humana, donde los hechos son “de orden espiritual, artístico o intelectual” (Béguin, 1973: p. 262). Esta vieja creencia humanista, que explica su admiración por el clasicismo de Jubert y el rechazo que le despierta el punto de vista desde el que Renard escenifica los dones y las miserias su privacidad, justifica su deseo de darle a la escritura de lo íntimo la forma de una continua reflexión intelectual orientada por altos valores espirituales).

Lo raro y desconcertante de los diarios de Du Bos no es tanto que sean los de un crítico (también lo son los de Ángel Rama, o las “Noches de París” de Roland Barthes, que no difieren en nada esencial de otros diarios de escritores), como que registren menos la privacidad de su vida personal, que la del ejercicio de escritura y pensamiento a través del que ejerce su oficio. Ya sea que trate de fijar, a la manera de un esbozo que debe proseguirse, el sentido de algunas intuiciones sobre la “poesía de la desilusión” en Proust que se le ocurrieron el día anterior, mientras leía un fragmento de *La Prisionera*; ya sea que necesite exponer, anticipándose al dictado de una conferencia, las certidumbres y las dudas de que están hechas sus reflexiones sobre el espíritu europeo en la literatura francesa, “para tomar contacto con [sus] posibilidades actuales” (Du Bos, 1928: p. 281); Du Bos recurre al diario como

a un campo de pruebas en el que las formas de su pensamiento crítico, liberadas de las exigencias de acabado y conclusión, experimentan en privado sus potencias y sus debilidades. Una mañana en la que advierte que ya no tiene tiempo para escribir la nota sobre el *tempo* individual en la obra literaria con la que pensaba colaborar en un número del *Journal de Psychologie*, decide, de todos modos, ver, “a favor de [su] Diario, qué [piensa] sobre ese problema” (Du Bos, 1928: p. 240). En Du Bos, el diario queda siempre a favor del saber como proceso, como búsqueda que, si puede llegar tarde a la cita con las instituciones culturales, nunca deja de responder a tiempo al llamado de lo que todavía no se sabe. Lo que hace tan raros, y para algunos interesantes, a los diarios de Du Bos es su proximidad formal con el ensayo. La misma proximidad que los especialistas en las “écritures du moi” encuentran entre el fragmentarismo y el inacabamiento de los ensayos de Montaigne y los de los diarios modernos.⁴

Para quienes hemos renegado (es cierto que sin haber aprendido del todo a usarlas con competencia) de las sofisticadas metodologías de análisis textual provistas por el maridaje de la retórica y la semiótica, las rutinas de un crítico impresionista pueden, en principio, despertarnos interés y simpatía, sobre todo si ese crítico consigue a veces que su inteligencia no asfixie su imaginación. Cuando Du Bos afirma que “el punto de partida del trabajo del espíritu es casi siempre, en [él], una sensación, una sensación que casi siempre participa de la sensibilidad intelectual, pero que es tan precisa y poderosa como las sensaciones que nos llegan por los sentidos” (Du Bos, 1928: p. 98), estamos tentados de parafrasear y desviar su afirmación mediante el recurso a alguno de los lugares comunes de nuestra ensayística de la diferencia (al *punctum* barthesiano, por ejemplo, o al enigmático “bloque de sensaciones” del que habla Deleuze). El crítico impresionista es un lector de intensidades, sólo que en lugar de dejarse afectar por la impersonalidad de las sensaciones que lo conmueven, busca descubrir de quién es signo la manifestación de esa diferencia.⁵ Su metafísica de la “belleza moral” lo lleva a reconocer, encarnada en un estilo “puro” y “transparente”, la presencia viva de un espíritu superior, que cada vez es el de un autor diferente y, todas las veces, el propio. Cuando cree que abraza con amoroso respeto la textura de una obra y se entrega por completo a lo que lee, en un ejercicio de admiración sin reservas, ya se lo apropió como a un signo de sí mismo al tomar las sensaciones por vivencias personales (por eso puede confesar, como si se tratase de una virtud crítica, que “es necesario que [se] convierta en el tema mismo [de sus meditaciones] para que comience a secretar en su lugar” (Du Bos, 1928: p. 250)). Todo diario se escribe al mismo tiempo para conocerse y desconocerse; el examen de sí en privado no puede evitar apoyarse en algunos puntos íntimos de desconocimiento que contribuye a fortalecer. La intimidad a la que alude en secreto el Diario de Du Bos cuando la escritura traiciona el imaginario de una sensibilidad tan alta y generosa como para dejarse arrastrar por lo que admira, es la de un crítico (¡uno más!) que no puede olvidarse de sí mismo mientras lee, que no puede leer. Por eso nos concierne, aunque reconozcamos su anacronismo y su ajenidad.

Alain Girard recuerda que es sólo a partir del siglo XIX, cuando los escritores dejan de considerar a la escritura como un instrumento y pasan a concederle un valor supremo, que aparece en el universo literario el tópico de la dificultad de escribir. Desde entonces, una de las funciones manifiestas de los diarios íntimos es la búsqueda de soluciones a esa dificultad a través del registro de sus múltiples

variantes, desde las más obvias a las más misteriosas. “Una vez más me hago la eterna pregunta. ¿Qué es lo que dificulta tanto el momento de la expresión literaria? Si ahora me sentara y me pusiera escribir sencillamente algunos de los cuentos que ya están redactados y listos en mi mente, pasaría días escribiendo. Me quedo sentada y lo pienso, y si consiguiera vencer mi languidez y cogiera la pluma de una vez, están tan pulidos, hasta en el más mínimo detalle, que se escribirán solos. Pero me falta la actividad” (Mansfield, 1927: pp. 114-115). Katherine Mansfield escribe en su diario el desasosiego que le provoca no poder escribir aunque no haya nada que desee con tanta fuerza, aunque todas las condiciones sean propicias, incluso el cambio de perspectiva sobre el mundo que le brinda la enfermedad. El problema, si es que hay alguno, no es de orden técnico, porque no le faltan ni ideas ni oficio para realizarlas. Lo que todavía no sabe —y el resto del diario prueba que nunca llegará a saber, que no hay saber sobre el *acto* de narrar que lo preceda— es qué hay que hacer para responder al llamado de esas “novelitas” que todavía no existen pero ya se hicieron presentes y que, si no las escribe, “se cansan, se marchitan, se ajan”, como ella misma (Mansfield, 1927: p. 231).

Du Bos ha escrito en sus diarios algunas páginas extraordinarias sobre esta imposibilidad de escribir con la que se ve confrontado el escritor cuando lo presiona el deseo de hacerlo. Algunas páginas que acaso le costaron más trabajo que el que le hubiesen demandado las imposibles, a juzgar por la compleja precisión de la sintaxis (esa sintaxis arborescente que es, para Ribeyro (2003: p. 149), “el signo de una inteligencia dinámica”). A lo que Katherine Mansfield llama “languidez”, él lo llama “atonía”, un estado de debilidad física, de relajamiento de la voluntad, en el que el pensamiento se adormece y la posibilidad de comenzar a escribir queda suspendida indefinidamente (según Mattoni, este estado se corresponde con el que los teólogos medievales llamaban *acedia*). Lo más perturbador de esta vivencia es el desdoblamiento que provoca en la conciencia del escritor la insistencia en querer comenzar cuando la impotencia ya se impuso como un límite irrebable: “soy entonces presa dócil de una especie de vértigo metafísico mediante el cual asisto al desenvolvimiento de una realidad con la cual nada puedo; esa realidad está, con todo, en mí, es mía, y es como si fluyese junto a mí, paralelamente a mí. La libertad misma que mi espíritu preserva en su atonía, la perjudica y refuerza mi impotencia; engendra esa vacilación interior a lo largo de la cual, como sobre una pendiente demasiado fácil, ideas sucesivas o hasta simultáneas descienden para perderse en no sé qué agua estancada” (Du Bos, 1928: p. 88). Como quizá presente que, más allá de sus vivencias personales, el letargo y el descentramiento transmiten algo esencial del acto de escritura, el fondo de impasibilidad e impersonalidad del que las palabras emergen y hacia el que se precipitan continuamente (la ciénaga de lo desconocido sobre la que se asientan las decisiones de la “conciencia clara”), Du Bos los registra y los analiza como a una de las aventuras más curiosas e inquietantes que les tocan vivir a los hombres de letras en la radical soledad a la que los expone su oficio.

En su origen, la escritura del Diario representó para Du Bos “el supremo recurso para escapar a la desesperación total frente al acto de escribir” (Du Bos, 1928: p. 245). Lo que siempre le hizo imposible y hasta intolerable el acto de creación literaria fue su absoluta falta de necesidad, su carácter “arbitrario”. Para un hombre de pensamiento, según gusta reconocerse, la suspensión del valor de la verdad y la sinceridad significa un acontecimiento demasiado extremo como para, incluso que-

riéndolo, dejarse arrastrar por él. En el ejercicio diario de una admiración reflexiva, razonada, que estabiliza cada vez el movimiento de las sensaciones orientándolo sutilmente en la dirección de lo bello y lo bueno, Du Bos encontró una forma, la suya, de mantenerse próximo de las obras de arte sin correr los riesgos que supone plegarse a la afirmación de su arbitrariedad. A Pizarnik, esa forma inusual de escritura íntima la irrita. Aunque reconoce su incapacidad para acercarse siquiera a la riqueza crítica que prodigan los comentarios de Du Bos, no soporta la “impotencia creadora” ni la “gran desconfianza en sí mismo” que transmiten. Ella también pone la escritura del diario al servicio de un aprendizaje que comienza con el registro de todas las impresiones literarias que le dejan las lecturas, pero no prescinde ni de su audacia ni de su imaginación, que es siempre un salto a lo desconocido, cuando las expone y las comenta para tomar conciencia de sí misma. Por eso se exige no dejar de anotar las impresiones que le resulten “más obvias” ni “aquellas que [la] avergüencen” (Pizarnik, 2003: p. 126): confía en que tendrá más posibilidades de sorprenderse de sí misma si se confronta con la extrañeza y la obscenidad de lo inmediato. Desde que los considera parte de su obra, para Pizarnik los diarios (lo mismo que los ensayos críticos) son obra de imaginación: en ellos se recrea como un personaje imaginario, que es casi el mismo de las infinitas imposturas con las que juega y se destruye en las historias de vida, pero más real.

Aunque Ribeyro también es de los que creen que es preferible ser un mal creador antes que un buen crítico, el diario de Du Bos sólo le despierta admiración y agradecimiento. “Él nos enseña a pensar, a comparar, a discernir, a aprovechar una intuición, a tender un cerco cada vez más estrecho sobre el sujeto tratado, a reducir todo un razonamiento a una fórmula. Prodigioso monumento de análisis, su diario nos enseña, al mismo tiempo, una cosa casi imposible: a ser inteligentes” (Ribeyro, 2003: p. 88). La generosidad de estos juicios es solidaria con la perspectiva desde la que Ribeyro escribió durante cuarenta años su diario íntimo, la de un aprendizaje eterno, con más dudas que certezas, no importa cuánto aprecien los demás el mérito de sus obras, que nunca está seguro de si lo que hace tiene o no valor. (En esto, la diferencia con Pizarnik es absoluta, porque si bien ella parece plegar a veces la escritura del diario a las alternativas de un supuesto aprendizaje, la sorprendente convicción que transmiten en todo momento sus juicios sobre un autor o una obra, la forma tajante en la que separa lo conveniente de lo inconveniente, nos hace pensar en alguien que ya está desde un comienzo en posesión de todo lo que se puede saber sobre literatura.) A demás de una figura magistral que pudo satisfacer, o todavía mejor, aumentar su avidez por los frutos más curiosos de la inteligencia, el Du Bos que Ribeyro enaltece en la intimidad es también alguien más próximo con quien puede identificarse, “un hombre de letras, a la manera clásica, que vivió toda su vida entre sus autores, sus libros, sus elucubraciones...” (Ribeyro, 2003: p. 88). La encarnación de un ideal de vida en el que la pasión por la lectura y la tendencia al aislamiento quedan legitimadas. Pero esta identificación que de algún modo justifica la admiración sin matices se refuerza con otra, menos evidente y difícil de aceptar. En la miserable covacha de sus años de becario en Munich, rodeado de libros que lo instruyen y lo apartan de las obligaciones materiales, pero también de la escritura de algún cuento inconcluso, Ribeyro se proyecta en la imagen de Du Bos porque presente, sin alegría, que también en su caso el diario acabará siendo la obra de una vida, la que mejor realice los deseos de una existencia literaria.

Notas

¹ En Joubert, autor sin libro, Blanchot (1959) reconoce una primera versión de Mallarmé, un escritor al que le interesan más las condiciones de posibilidad e imposibilidad de la literatura que la realización de una obra literaria.

² El segundo gran período de la historia del género se extiende, según Girard, entre 1860 y 1910, y el tercero, desde 1910 en adelante.

³ Suponemos que el libro de J. Rousset citado por Bou es *Le Lecteur intime*.

⁴ Cf. Didier, 1988: p. 458. Para Antoni Martí Monterde, «El hecho de haber fundado el ensayo moderno ha eclipsado la figura de Montaigne como fundador del diarismo moderno» (MARTÍ MONTERDE, 2001: p. 83).

⁵ En un ensayo todavía inédito, “Charles Du Bos: rumor de pasos”, Silvio Mattoni comenta con inteligencia esta reducción de la intensidad a signo de alguien.

Bibliografía

- BLANCHOT, M.: (1959) “Joubert et l’espace” en *Le livre à venir*, Gallimard, Paris, 1971, pp. 75-98.
- BÉGUIN, A.: (1973) “El *Diario* de Charles Du Bos 1921-1923” en *Creación y destino I*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986, pp. 260-266, [trad. al español: Mónica Mansour].
- BOU, E.: (1996) “El diario: periferia y literatura” en *Revista de Occidente*, Nº 182-183, Madrid, 1996, pp. 121-135.
- DIDIER, B.: (1988): “Les écritures du moi”, en DIDIER, B.: (Ed.), *Précis de littérature européenne*, Presses Universitaires de France, Paris; pp. 453-462.
- DU BOS, CH.: (1928) *Extractos de un diario*, Emecé, Buenos Aires, 1947, [trad. al español: León Ostrov].
- GIDE, A.: (1950) *Diario 1889-1949*, Losada, Buenos Aires, 1963, [trad. al español: Miguel de Amilibia].
- GIRARD, A.: (1963) *Le journal intime*, Presses Universitaires de France, Paris.
- KAFKA, F.: (1950) *Diarios. Carta al padre. Obras completas II*, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona, 2000, [trad. al español: Andrés Sánchez Pascual].
- MANSFIELD, K.: (1927): *Diario*, Del Costal, Barcelona, 1978, [trad. al español: Ester de Andreis].
- MARTÍ MONTERDE, A.: (2001) *Lerosió*, Edicions 62, Barcelona.
- PIZARNIK, A.: (2003) *Diarios*, Lumen, Barcelona.
- RENARD, J.: (1925) *Diario 1887-1910*, Mondadori, Barcelona, 1998, [trad. al español: Joseph Massot e Ignacio Vidal-Folch].
- RIBEYRO, J.R.: (2003) *La tentación del fracaso. Diario personal (1950-1978)*, Seix Barral, Barcelona.
- TRAPIELLO, A.: (1998) *El escritor de diarios*, Península, Barcelona.
- WOOLF, V.: (1977) *Diario íntimo III (1932-1941)*, Grijalbo Mondadori, Barcelona, 1994, [trad. al español: Laura Freixas].

Legibilidades, un trabajo sobre el sentido: silencio y discursos en la formación de una dicción sobre la dictadura (ensayo y novela)

Susana Gómez *

Universidad Nacional de Córdoba

Resumen

Este trabajo pretende dar a conocer una reflexión sobre el silencio en la literatura postdictadura en Argentina. Consideramos que la novela y el ensayo están creando una nueva dicción que revisa la dictadura, sus representaciones, sus sentidos e imaginarios colectivos. El silencio, tópico a la vez que imposibilidad de hablar, es ahora puesto en evidencia como problema y como cuestionamiento a la doxa subyacente. Los ejemplos tomados en consideración permiten verificar esta hipótesis.

57

Palabras clave:

· Discurso postdictatorial · Estrategias discursivas · Literatura argentina

Abstract

This work tries to present a reflection on silence in Literature postdictatorship in Argentina. We considered that the novel and the test are creating a new diction that reviews the dictatorship, its representations, their senses and imaginary groups. Silence, topic simultaneously that impossibility to speak, now is put in evidence like problem and cuestionamiento to doxa underlying. The examples taken in consideration allow verifying this hypothesis.

Key words:

· Postdictatorial discourse · Discursive strategies · Argentine literacy

* Doctora en Letras, Magíster en Sociosemiótica, es Prof. Adjunta en Teoría Literaria Letras (FFyH-UNC), Co-directora del Programa Nuevos Frutos de las Indias Occidentales (CEA-UNC). Actualmente es becaria postdoctoral de SECyT-UNC sobre los imaginarios sociales postdictatoriales en la ensayística política argentina. Codirige el equipo de investigación: "Políticas discursivas que revisan la dictadura en Argentina", acreditado en SECyT-UNC. Su tesis doctoral, sobre la legibilidad política del ensayo en Latinoamérica, especialmente en J. Cortázar está a la espera de su publicación en 2007.

Novela y ensayística: el recurso del género

Los años no vienen solos. En un proceso de semiosis por momentos dispar y disonante, el cambio de siglo articula tramos aún no contemplados por el pasado discursivo que atraviesen las redes sociales y resignifiquen el presente. Si considerásemos que es posible constituir un concepto de pasado que sirviese para dar cuenta tanto de la experiencia vivida como de la experiencia inteligida a través de la palabra del otro, siempre en presente, la dicción resulta un derrotero difícil de consensuar socialmente.

Quizá por ello sea que los géneros discursivos permiten, como lo dice Bajtin, sostener en su propia formulación el “tiempo” en que son producidos; así resguardan en sus reglas parte de la necesidad de recordar y dejan al discurrir la posibilidad de expandir un enunciado provisto por la temporalidad más acuciante e insoslayable que requiere la propia palabra para ser pronunciada. Esta ha sido la piedra de toque de la reflexión que presentamos. Si se quiere, puede considerársela como una oportunidad de pensar con el género la problemática de la representación de la temporalidad, ya no de los hechos del pasado llamado “reciente” que la sociedad argentina se está encargando de hacer proliferar. Sin embargo, el propio género también resiste a la imposición de la palabra allí donde hay –hubo– silencio: en tanto un verbo infinitivo definido por un no-hacer, *callar* y un estado, *estar en silencio*, depende del sujeto, alguien, algo *está en silencio*. Comprendido en tanto ausencia, pero también como un señalamiento de lo ilegible o indecible, indicador de un pasado aún no proferido, pero visible y pensable.

Para transferir estas reflexiones, elegimos dos géneros que rindieron tributo a la dificultad de representar el horror de los años de plomo: la novela con su trabajo sobre la ficción y el ensayo con su tarea sobre las lógicas argumentativas que sostienen una dicción interrogadora. Nos preguntamos acerca de la posibilidad de estos textos de transferir productivamente el sentido desde los discursos hacia el corazón de los recuentos epocales, en una artificiosa diacronía marcada por fechas de taxatividad históricamente cuestionable. Luego del 24 de marzo de 1976 y de diciembre de 1983, la etapa de la caída de las instituciones en el verano del 2001 mostró, como un *revival*, las expectativas de una sociedad que otra vez se construiría sobre sus escombros. Tal es nuestra diacronía, asumida como pauta por los discursos sociales del pasado dictatorial y canonizada por los eventos académicos y las publicaciones como la que nos reúne.¹

Si bien no podemos abarcar la producción literaria de 1998 a 2002, esos cuatro años son el indicador por ahora suficiente para señalar al menos dos proposiciones. La primera es que las políticas discursivas argentinas de la época, tanto las de la socialidad más general como las intelectuales o académicas obviaron un concepto de “pasado reciente” en tanto reunión de los objetos a partir de los cuales la *dictadura* conformase un saber completo. La segunda, complementaria, es que los imaginarios sociales aún constituyéndose en los textos sobre ella siguen requiriendo de una modificación de las reglas discursivas para ser al menos, verosímiles. Tomamos la noción de *imaginario* en Cornelius Castoriadis, relacionada con la necesidad social de constituir un magma de significaciones sociales que de alguna manera aglutine los objetos y los deseos o necesidades en torno a las preguntas fundamentales que dan pie a la proliferación de imaginarios segundos, o al menos aquellos derivados de una actuación simbólica sobre “lo real”. [Castoriadis, 1975

en ed. 1993: p. 197 en ad.] La dictadura pudo motivar tanto el surgimiento de imaginarios sociales nuevos, como en su base es uno solo, radical, universal y reconocible por la historia de las civilizaciones. Pensemos en el campo que articula en torno al ejercicio institucional de silenciar al otro incluido en él, y también cómo da lugar a objetos que nunca se podrán describir del todo, generando con ello su propia prescripción.

A este planteo le agregamos una dificultad: hay, en las tradiciones modernas de los géneros del ensayo y la novela, un conflicto de límites con otras formas de discurso. La novela, con la incorporación del habla de otros a través de la voz que debe *dejar de hablar* para decir, y en el ensayo, con la apertura a los interrogantes *no conclusivos* de la palabra pronunciada, se escriben con la ética que supone la conciencia autoral de ser un escucha de lo social; con ello parecieran garantizar un trabajo sobre la historia que todavía sólo se oye murmurar a la vez que se asume que el discurso no puede, por definición, decirlo todo. La versión de la literatura que opera con los recuerdos se transforma en la cesión de la voz a otras voces que sean capaces de atravesar las fronteras entre los hechos, los discursos y los sentidos en un recorrido de ida y vuelta.

En la novela *Dos veces Junio* de Martín Kohan y en ensayos de Héctor Schmucler, se manifiestan las lógicas de la representación que regularon la formación de discursos *acerca de* la dictadura. Ambos representan que el recuerdo requiere de un acuerdo social verosímil, y que la memoria no es un recipiente de valores de referencia al pasado. Posdictatoriales, los textos incorporan al silencio en su capacidad de ser también una dicción. Lo que no se dijo no logra ser contado o descripto; allí de donde no hubo quién saliera para narrar o argumentar sigue habiendo silencio. Éste se convierte en el ideograma que descubrimos al leer al trasluz estos textos, sólo algunos entre muchos, al reconocer un desplazamiento en la representación que va desde intentar cubrir el vacío generado por el propio régimen de obediencia discursiva del Proceso (el silencio como vacío o bien como ausencia de algo que de todos modos no iba a ser dicho) hacia indicar la imposibilidad de representar aquello que aún no ha sido narrado o mostrado. Silencio dicente, como un signo que señala directamente a su objeto, que lleva a los sentidos o a la memoria de quien los interpreta (Peirce, 965 ed. 1988: p. 160); signo que sabemos no se encuentra en estado puro, sino siempre vinculado a otros signos y a otras contigüidades.

La escritura escarba sobre estas relaciones en pos de establecer el nexo entre las cosas y los recuerdos o la experiencia inteligida, en un proceso dinámico que, una vez absorbidos por los imaginarios colectivos quedan siempre en un estado fantasmático. Pensar y decir *dolor, muerte, tortura, desaparición* traza un recorrido en las praxis sociales vinculadas a los hechos, en la trayectoria de los sujetos actuantes, que modifican las pautas de lectura sobre los acontecimientos dejados atrás pero que siguen presentes. Además, interpelan una doxa que se activa cada vez que ese silencio ingresa en la mente del lector: sus recuerdos, constituidos hoy por esa topicalización “acerca de” la dictadura, ofrecen la contención que el espacio discursivo necesitó para dejar estabilizados aquellos ideogramas que parecían decirlo todo con una sola de estas palabras. En la novela editada en los últimos diez años sobre la dictadura, los escritores involucraron un régimen de legibilidad marcado entre otras cosas por la dificultad de ficcionalizar tanto lo no contado como las historias que ya se habían estereotipado: imágenes de la tortura, del encierro, los

hábeas corpus; los falcon verdes, los secuestros, son hoy los lugares comunes de la ficción. El ensayo, en cambio, esquivó la fotografía y el argumento testimonial en pos de elaborar una estructura que complejizara las razones esgrimidas y que le diera a ese mismo cronotopo un carácter de verdad social, cuando no colectiva. Sus preguntas, que en los años '60 habían funcionado como propaladoras de las utopías, ahora se organizan en series de argumentos cuyos entimemas quedan sin completar ya que incompleto es el razonamiento que se interroga sobre el alcance y el valor de lo decible.

Dos veces Junio: **silencio en el relato de un recuerdo**

Esta novela, ya reseñada muchas veces y abordada por los críticos desde el momento de su aparición, sigue creando conflictos en el conjunto de textos novelísticos de la época.²

Dos veces Junio desconcierta por su contrapunto permanente entre voces que hablan o se oyen en un centro –claustrofóbico como lo es un cuartel, con sus anillos de poder y su palabra autoritaria– en el cual el héroe (Bajtín), en la noche en que Argentina pierde con un partido en el Mundial de 1978 debe buscar a su superior médico para preguntarle desde cuándo se puede torturar a un niño.

Esta novela impele a interrogarnos sobre quién habla y quién hace hablar. Con lo cual nos vemos obligados a reconocer en la voz del concripto las voces que no pudieron salir para contar lo inenarrable. No hay cómo narrar estos hechos ‘desde el adentro’, si no es a través de una voz mensajera, capaz de evadir con vida las puertas de los cuarteles donde se concretaba el horror. Con ello aviene la imposibilidad de verosimilizar un orden narrativo estable en una única trama, mostrando un estado de discurso en el cual la sintaxis resulta incompatible con la necesidad de enunciar. La leemos en los fragmentos de un todo que nunca estuvo completo; el ocultamiento de los hechos y el borramiento de las huellas es resultado de la impuesta ilusión de pervivencia de un estado de terror que se esperaba triunfarse y prosperase. El héroe lo sabe y por ello se interroga. Los fragmentos replicados de las noticias sobre el Mundial del '78 no contribuyen a la diégesis, pero no pueden dejar de leerse: enunciación transversal de lo no decible, representación en segundo grado de los vacíos y de lo reprimido en el discurso novelístico, a su vez en un segundo grado con respecto al tiempo transcurrido entre el momento relatado y el presente de escritura.³ La discursividad aparece cual serie de caídas en el “interior” del texto novelístico, remedo del enunciado nunca dicho en el momento en que transcurren los hechos.

Miguel Dalmaroni rescata un detalle en lo que él considera una “nueva novelística sobre la dictadura” (Dalmaroni, 2004: p. 159), pertinente para nuestra observación: estas novelas no eliden, son ajenas a la alegoría o a la “oblicuidad” de lo que narran. Más que acordar, resulta interesante rescatar el espectro de lo decible, resultante de estrategias casi realistas para narrar (Arán, 2004) a través de estrategias que indican, describen, movilizan al lector en el mismo régimen de obediencia que el héroe de la novela. Entonces, el silencio no justifica la necesidad de una metáfora o de un movimiento para eludir el relato, muestra que allí donde no se narra no hay ojos que ven, voces que hablen posicionadas en el imposible

lugar de enunciación. Con ello, la novela de Kohan prescinde del *testimonio de la víctima* que narra para dejar instalado un recuerdo en la memoria social a la espera de un juicio. Pero de algún modo, el silencio es lo menos ficcional de este relato. Lo interesante ante ello es que el cine sí buscó poner la cámara allí donde no podía/debía estarlo, como en *Garage Olimpo*.⁴

Uno de los cronotopos que articula la novela junto con el *viaje del héroe es la mirada en búsqueda*, ofrecida al lector en el perímetro permitido a la visión del conscripto; en una sujeción como correlato de sí, ve lo que su posición le permite ver, conocer y decir. En un capítulo de la novela, la prisionera que ha dado a luz le habla detrás de la puerta de la celda; el conscripto siente que jalan su pulóver y le piden un favor, pero no quiere oír ni saber ni ver. Lo que ocurre en esos momentos se narra manteniendo ilusoriamente para el lector el escaso espacio entre la puerta y el piso de cemento, del cual sobresalen los dedos que lo tienen sujeto, cara al piso. Pero ella ni tiene nombre ni está descripta, se ficcionaliza la propia imposibilidad de contar. ¿Representación de lo que hasta hoy se puede describir pero no “mostrar”? El ejercicio consiste en traer a colación otras marcas de un héroe cuya ubicuidad le revela como revelador de un secreto: sabe pero no puede saber más, bajo la pena de perder su identidad como conscripto. La épica del héroe moderno arrastra consigo estos motivos que atan una y otra vez los cabos sueltos de los recuerdos *ajenos* que todos podemos asumir como propios.

Si nos atenemos a leer una novela como un archivo verosímil de lugares comunes, ¿cómo leer *Dos veces Junio* dado que nos echa en la cara que los imaginarios que creemos cuestionar aún persisten en instituciones, sujetos e identidades?; ¿no nos coloca acaso como lectores en el mismo régimen de obediencia?

Legibilidad social y transferencia de sentido:

“Las exigencias de la memoria”

El ensayo, género que lleva al límite la ubicuidad del pensamiento a recorrer junto al otro necesario, trabaja también sobre la exigencia de hacerse responsable de lo no decible, pero sí pensable. Allí donde el entimema funciona con su fuerza ilusoriamente reparadora del sentido, deja lugar a la para-doxa, aquella doxa paralela sobre la cual se apoyan muchos de los conceptos con los cuales el pasado deja de ser “reciente” para ser “pasado presente” en la argumentación. Tomamos una muestra de una ensayística que dismantela las certezas, además de cumplir esta tarea como regla genérica implícita, se ocupa de exhibir cómo caen las estanterías arduamente ordenadas en la imaginación racionalista de los años ‘90.

Publicado en *Punto de Vista* 68, en diciembre de 2000, el texto de Héctor Schmucler ofrece al lector una preocupación que desafía la doxa. ¿En qué consiste la memoria y cuáles son los vínculos desafiantes con la historia? Es la pregunta básica que podríamos reconocer como eje de una argumentación devastadora, creadora de un silencio otra vez significado como un caos de murmullos que se prefiere no escuchar, que se dejan de lado a la manera de las conversaciones de fondo en un bar. Se señala la dificultad de representar acontecimientos dolorosos todavía, a

través de la genealogía de algunas nociones muy recurrentes en los discursos *sobre* la dictadura: *memoria, historia, desaparecidos*. Ellas simplifican la reflexión acerca de lo inenarrable en un camino que no remite directamente a lo ya dicho sino a lo por decir. Un discurso ensayístico centrado en demoler las conclusiones asumidas por la doxa pone al descubierto que ninguna de estas nociones redundaba en una explicación. ¿Es necesaria una demostración de la lógica semiótica que pretendió articular en palabras clave términos que redundaron en una demasía de sentidos?

Ernesto Laclau llama “significantes flotantes” a estos constructos que se saturan de sentido en su circulación por el universo del discurso a tal punto que “articule diferencialmente cadenas discursivas opuestas” (Laclau, 2002: p. 26). Exceso de sentido que puede equivaler a un no decir, ya que redundaba finalmente en un vacío significativo. Schmucler desmantela estos tres conceptos explicando cómo se ha llegado a su vacuidad, son ahora un murmullo que equivale al soslayo de la atención sobre el sentido socialmente enseñado en el discurso portavoz de la memoria oficial. ¿Reproducido para ser olvidado?

Memoria ya no es un efecto del paso del tiempo, sino un ejercicio de voluntad por transmitir y “trasladar ciertos recuerdos a través del tiempo” (Schmucler, 2000: p. 5); por lo tanto olvidar supone suspender esa voluntad constitutiva de una elección de los recuerdos. Ofrece, rompiendo un dictamen de la doxa, la posibilidad de pensar recorridos paralelos entre la historia y la memoria, símiles de los trayectos que los individuos realizan por recuerdos diferentes. La historia se autoconstituye en una disciplina que corre por calles separadas a la reconstrucción de lugar de los individuos o los grupos, apoyando en documentos una ilusión de verdad. ¿Qué le cabe a la memoria? En parte, señalar lo que la historia calla.

Lo silenciado en el ensayo manifiesta un diferencial necesario para la legibilidad del texto: aquello que un lector avezado puede reconocer en la frontera inestable del sociograma del totalitarismo. Decir lo no dicho (lo que memoria no es, a pesar de haberse instituido en imaginarios cuya función estratégica es cubrir un gran sobreentendido) involucra a los recuerdos de cada cual, los mismos que el argumento señala como necesarios para cualquier política de la memoria.

La memoria suele recordar acontecimientos que la historia jamás relató. Su familiaridad con lo imaginario social le otorga, más allá de la erudición, un lugar cómodo en la intimidad humana: la memoria suele despreocuparse de la “verdad histórica” registrada en los documentos. A veces, simplemente se desinteresa de la verdad: ella, la memoria, oficia de verdad. (Schmucler, *ibid*: p.6)

Este fragmento resume buena parte del planteo: ¿acaso la memoria no posee el don de lograr presuponer la completud que la historia infructuosamente busca para verosimilar lo que no logra narrar?, ¿pueden los recuerdos ser transferidos en textos como una novela? Repetimos también la pregunta de Schmucler “¿Cómo fue posible?” ante la evidencia silenciada en las efemérides de cada 24 de marzo.

La verosimilitud del ensayo radica en una permanente salida a los discursos sociales en pos de un acuerdo doxático que dé cuenta de los hechos en el concierto de lo que *ya se ha dicho*. Asumiendo esto, se produce una similaridad con las operaciones discursivas de la novela y que consiste en dejar entrar, no sólo a las voces, sino al silencio que se recorta de las representaciones ya absorbidas por la discursividad epocal (que por enésima vez acuden a la cita) y las que aún no tomaron estado escriturario. En este orden de argumentos, la memoria descubre su disfraz político: Es necesario reconocer un “clima de época” que permita observar la significación

de los acontecimientos. Por ende, lo que revela las razones de lo sucedido no es la memoria, esquema de sentimientos y pura vivencia, ni la historia, conjunto de evidencias documentales, sino los recuerdos, sus recorridos individuales por el cuerpo social del pasado. La política podría pensarse entonces como una gestión de tales recuerdos, estratégicamente atesorados en el cuerpo social.⁵

Desbordado por las evidencias, el lector es sacudido de nuevo al desmontarse el andamiaje conceptual de *desaparecidos*. Como un “crimen ontológico”, es una huella en el cuerpo de la nación (Schmucler, *ibid.*: p. 9), fuera de toda regla o Ley humana. Por ello, puede estar de más hablar. Como en la novela *Dos veces Junio*, en la cual no es necesario considerar si la parturienta muere o desaparece. El recuento de los hechos en la regularidad y recurrencia vuelve sencilla deducción tal dilema.

En otro ensayo que quisiéramos recorrer, editado en la revista *La Intemperie* en 2003, Schmucler se realiza una pregunta complementaria: “Pero, ¿hasta dónde se extiende el pasado reciente?” (*ibid.*: p. 34), y “¿Existe en realidad un punto de llegada?” (*ibid.*: p. 34). Con ello, avanzamos sobre una base nueva revisada también por un conjunto de ensayistas contemporáneos, que parecieran cuestionar la idea de que un pasado necesita ser discursivizado, bajo cualquiera de las formas de la palabra, para constituirse como tal.

Ser dicho para no transformarse en olvido, pero no por ello dejarlo establecido en una totalidad absoluta que lo haya significado completamente. El silencio integra esa completud de la que hablábamos, entonces ya no es necesario narrarlo o argumentarlo o representarlo todo.

Por ende, la pregunta de Schmucler pone en cuestión la idea de un recorrido narrativo por parte de la Historia —una metáfora del camino— que obliga a trazar el mapa entero de un trayecto al encuentro de algo buscado o deseado. Si es así, ¿qué concepto o valor de verdad incorporaríamos en la posible o quizá cercana clausura de lo decible acerca de la dictadura, sus consecuencias?

El ensayo, de Schmucler y de otros, motiva a pensar en una nueva dicción acerca de la dictadura, en la cual la noción de responsabilidad deja de pensar sólo en cubrir los baches de una historia narrada, para hacerse cargo del silencio ante los fantasmas, de personas sí, pero también de una Ley que sancione lo dicho en su carácter de memoria. Recuperando a Castoriadis cuando cita a Aristóteles, el ensayo que hoy está dismantelando las estanterías de los lugares comunes y del imaginario doxático dictatorial, asume que “El alma nunca piensa sin fantasmas” (Castoriadis, 1998).⁶

Aún ante la visibilidad de este silencio de cuerpos que, sin embargo no han muerto, los recuerdos constituyen la razón por la cual se habla. Es la voluntad, en Bajtín un “yo para el otro” definitorio de un acto creador como ético, lo que atesora aquellos sentidos cuyo conocimiento pueda llegar a ser, también personal, intransferible.

Verosímil, memoria y recuerdos.

Una tríada en pos de visibilidad

En *Dos veces Junio*, el héroe transita por una ciudad sometida a un orden impuesto bajo la cubierta de la nacionalidad y regida por una *paternitas* que baja jerárquicamente desde “el Padre de la Patria” a un joven sin recuerdos. Su deambular le dispara en

la vivencia la posibilidad de callar lo poco, escueto pero vital, que logra ver. El estado de cosas posible en el terreno de la novela se dibuja silenciando y ensordeciendo. ¿Cuáles y cómo se organizan los datos de sus recuerdos/signos de una época?, ¿puede leerse la novela en busca del “clima de época” que Kohan monta estratégicamente?, ¿puede el ensayo persuadir de que hay que pensarlo *todo* de nuevo?

Las preguntas nos invaden y empujan al dominio del imaginario, pero no de la imaginación; hay silencio y ese silencio es en sí, tan colectivo como los imaginarios en torno a la dictadura. Junto a ello, se representa también lo no narrable todavía por no haberse constituido el régimen de legibilidad social que asegure la vivencia de lo leído.

Podríamos aventurar como hipótesis que los imaginarios sociales vigentes dejan en claro por ahora que el silencio, el vacío y la huella deben ser interrogantes colectivos para comprender por qué se demora dos décadas para comenzar a narrar en detalle lo ya que sabemos sucedió. Por eso, recuperamos la idea de que un imaginario social o colectivo involucra un objeto cuya ontología es, ante todo, política y más evidente lo es el carácter identitario que toma este concepto al establecerse en la elaboración de estas representaciones. Dice Bronislaw Bazcko: “Las ciencias humanísticas ponían en evidencia que el poder, particularmente el poder político, se rodea de representaciones colectivas y que, para él, el ámbito del imaginario y de lo simbólico es un lugar estratégico de una importancia capital.” (Bazcko, 1999: p. 12).

Nuestras preguntas, por lo tanto, involucran nuestras propias construcciones imaginarias, cuyas circunstancias fundadoras no son reconocidas al momento de ser activadas en los discursos *sobre, acerca de* la dictadura. En la novela y en el ensayo que pretendimos leer juntos, la inquietud de las voces que resuenan en los textos se articula con la necesidad de desmontar estas representaciones por lo que no dijeron o no dejaron oír. La “irresuelta verdad” entre la historia y los hechos políticos (Schmucler, *ibid*: p. 5) es la tarea del conscripto para conseguir una respuesta a algo que sabe inaceptable e impensable pero que, ante la evidencia de su ser en el mundo, se le antoja razón suficiente para su cotidianeidad. La novela acaba con su relato diferido en que los muertos le hablan en sueños; el ensayo termina con un axioma sobre el trabajo de la memoria como una “marca con la cual tenemos que vivir.” (Schmucler: *ibid*: p. 9). En ambos, el cronotopo de la búsqueda se resignifica con la sobrevivencia de la voluntad para transmitir los recuerdos.

Notas

¹ Este artículo es una versión ampliada de una ponencia leída en el Foro de Literatura y Cultura Argentinas, Cátedra de Literatura Argentina III, Letras, FFyH-UNC, agosto de 2005.

María Teresa Gramuglio, en Punto de Vista 25/74, diciembre de 2002; Miguel Dalmaroni en *La palabra justa*, Bs. As. Melusina, 2004 y varios trabajos de Pampa Arán p.e en Romano Sued, S.y Arán, P. (ed), *Los '90. Otras indagaciones*, Córdoba, Epoké edic., 2005.

³ En el capítulo “Cero uno”, el texto pone en boca del Dr. Mesiano “que a la historia era inútil pensarla desde meras suposiciones: lo que importaba era lo que efectivamente había pasado y no lo que podría haber pasado o lo que debería haber pasado...” (VI:77). Los fragmentos llevan a pensar que el todo es inalcanzable, una posibilidad vedada aún a la narrativa.

² Otra novela, *La mujer en cuestión* de M. Teresa Andruetto, tampoco se ubica en el testimonio, pero comparte con *El secreto y las voces* de Carlos Gamerro y con *Tres mosqueteros* de Marcelo Birmajer el relato de reconstrucción que se realiza a través de la doble actorialización del héroe como escritor o periodista que debe, además, volver los pasos sobre su vida. En ambas novelas, el silencio es representación de la historia por otros no contada, callada colectivamente en una comunidad. El pueblo de Malihuel en la novela de Gamerro y los judíos del Once en la de Birmajer, a su vez tematizan la fragmentación de los imaginarios en torno al silencio en la sociedad argentina: un pueblo pequeño con infierno grande convertido en tabú y el señalamiento al absurdo de ser judío pero también montonero, judío aunque troskista, para morir antes que el padre y con ello silenciarlo.

⁵ Son muy interesantes las notas al pie de este ensayo porque, sin declararlo, trabaja sobre los discursos. La palabra “dictadura”, la encarnación del hijo por las Madres de Plaza de Mayo en los sueños utópicos por renovar, ejercen el rol de ejemplo demostrativo pero a la vez abre al lector la necesidad de hilar fino sobre lo que se deja pasar, lo que se ve de reojo y no se dice.

⁶ En mi investigación actual trabajo para esclarecer estos temas en la ensayística que revisa la dictadura, tomando libros de ensayos editados en los últimos cinco años y recuperando textos de hace diez. El imaginario del pasado, punto central en Schmucler, lo es también en otros intelectuales de su generación, o un poco más jóvenes. Es interesante observar los reenvíos interdiscursivos entre ellos y el discurso social argentino ya que, en la brecha que marca esta relación, el silencio se deja ver como una operación de la doxa en el magma de los imaginarios sociales instituyentes.

Bibliografía

- BAJTIN, M.: (1997) *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores*, Anthropos, Barcelona.
- Bazcko, B.: (2002) *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, Nueva Visión, Buenos Aires.
- CASTORIADIS, C.: (1998) *Hecho y por hacer. Pensar la imaginación*, Eudeba, Buenos Aires.
- LACLAU, E.: (2000) *Misticismo, retórica y política*, FCE, Buenos Aires.
- KOHAN, M.: (2002) *Dos veces Junio*, Sudamericana, Buenos Aires.
- SCHMUECLER, H.: (2000) “Las exigencias de la memoria” en *Punto de Vista* N° 68, diciembre de 2000, Buenos Aires, páginas 5 a 9 y “El lugar de la memoria en el imaginario político”, en *La intemperie* N° 3, Córdoba, agosto de 2003.

Mujeres e historia. Los años de la experiencia

Isabel Morant *

Universidad de Valencia, España

Resumen

Los años de la experiencia analiza el desarrollo de los estudios de las mujeres en España, desde sus inicios, a finales de los años setenta, a su actual implantación en la Universidad como estudios de género. Como historiadora, la autora se interesa en la construcción de una historiografía feminista, señalando los debates habidos al respecto, así como las influencias ex-teriores, francesas y americanas. Especialmente la fortuna de la categoría de género convertida en un elemento definidor de los estudios de las mujeres en el ámbito internacional. Esta categoría, sin embargo, se revisa críticamente a la luz de las nuevas reflexiones que se están produciendo sobre los usos –y abusos– de esta categoría. En este sentido, se analizan los problemas de comprensión y de comunicación que se producen, tanto entre expertas como entre los posibles receptores de la teoría y la historia feminista, abriendo un nuevo debate al respecto.

67

Palabras clave:

· Mujeres · Género · Historia

Abstract

The years of experience analyse the development of women's studies in Spain, from their beginning, at the end of the 70's, to today's introduction at the University as gender studies. As a historian, the author is interested in the creation of a feminist historiography, pointing out the debates concerning the issue that have already taken place, as well as the foreign, French and American influences. Particularly, the fortune of the gender category has become a defining element in women's studies at an international level. This category, however, is critically reviewed in view of the new reflections about the uses and abuses of this category. In this sense, the comprensión and communication problems that occur among experts as well as among the posible recipients of this theory and the feminist history are analysed, so a new debate is consequently opened.

Key words:

· Women · Gender · History

* Profesora del Dpto. de Historia Moderna de la Universidad de Valencia (España). Realiza docencia extra-ordinaria en el Instituto de Estudios de la Mujer de las Universidades Autónoma de **(sigue atrás)**

En España, los estudios sobre las mujeres –o de género, como los llamamos hoy– nacieron a impulsos del feminismo militante, como había ocurrido en Europa y de donde nos llegarían los primeros ecos. En nuestro país, sin embargo, el feminismo se desarrollaría en un contexto político particular que hemos venido en llamar de *transición política*: de la dictadura a la democracia, durante los años setenta y sobre todo después de la muerte del dictador Franco, ocurrida en 1975. El movimiento feminista de entonces estuvo condicionado por el clima político del momento, por la salida de una dictadura que lastraba nuestro pensamiento intelectual y, sobre todo, por la urgencia de *ganar la libertad*, que era el objetivo prioritario de los demócratas en aquel momento. En efecto, para los partidos de la izquierda tradicional resultaba extraño que las mujeres, que se decían feministas, amén de progresistas, pusieran sobre la mesa el debate sobre la llamada *cuestión de las mujeres*, sin esperar los cambios políticos que, según nos decían, debían resolver también nuestros problemas. Nuestros compañeros no comprendían nuestra urgencia, y aún tardaron mucho tiempo en comprender que los modos con que se venían pensando las discriminaciones de las mujeres eran insuficientes para comprender los problemas que éstas denunciaban. No cabe duda de que estas resistencias lastraron el desarrollo del feminismo español en sus orígenes, afectando a nuestra labor intelectual, influenciada y absorbida por la política. Por eso, en un primer momento nos parecía que las cosas iban más rápidas al otro lado de los Pirineos, en Francia o en Italia, donde mirábamos primero tratando de obtener información –e inspiración–, antes de dirigirnos hacia EE.UU. Hoy nuestra impresión ha cambiado, pensamos que los estudios que se refieren a las mujeres –los estudios de género– tienen niveles semejantes en cantidad y calidad a los que se producen fuera de España.

La Historia de las Mujeres, por ejemplo, es hoy una realidad notable, como evidencian las revistas específicas *Duoda* y *Arenal* –creadas en los años noventa–, así como las numerosas publicaciones que se producen en diversas editoriales. De la ingente labor realizada en estos últimos 25 años dan cuenta los cuatro volúmenes de la *Historia de las mujeres en España y América Latina* que acabamos de publicar en la editorial Cátedra, con la inestimable colaboración de Dora Barrancos, Gabriela Cano y Asunción Lavrin, que han sido las coordinadoras de esta obra en América.

Unir en unos mismos volúmenes la Historia de las Mujeres realizada en uno y otro lado del Atlántico ha sido una gran experiencia y un motivo de reflexión que inspirarán nuevos debates sobre los estudios que nos interesan:

(viene de página anterior) Madrid y Valencia y ha participado como profesora invitada en L' Ecole Hautes Etudes Sciences Sociales. París, Francia durante 2007. Es Directora de la Colección Feminismos de la editorial Cátedra y de Historia de las mujeres en España y América Latina, Ed. Cátedra, Madrid 2005-2006. Es Miembro de los Consejos Asesores de las revistas ARENAL. Revista de Historia de las mujeres. Universidad de Granada (desde 1995) y CLIO: Histoire, Femmes et Sociétés. Press Universitaires du Mirail (desde 1995).

Llegadas a un determinado momento de nuestras carreras académicas tenemos ya una amplia experiencia sobre las formas de hacer Historia de las Mujeres. En los años ochenta nos propusimos dar visibilidad a las mujeres, abordando una tarea de recuperación tanto de nombres propios –de mujeres que habían sido líderes políticas, sobre todo– como de acciones colectivas, básicamente políticas.

Una historiografía más académica, sin embargo, comenzaría a debatir sobre el hecho de la diferencia, proponiendo el estudio de la especificidad femenina, los hechos de las mujeres: el trabajo, la sociabilidad, la religiosidad, entre otros temas de la vida femenina. Por este camino se recuperaron archivos, temas y problemas nuevos hasta entonces descuidados en torno a los espacios y formas de vida o el pensamiento de las mujeres.

En todo caso, lo importante en esta primera etapa fueron los debates que se producían a nivel internacional, las discusiones sobre problemas, fuentes y procedimientos que acompañaron e hicieron avanzar los primeros trabajos empíricos. Éstos, en muchos casos, venían a cubrir las lagunas que el feminismo detectaba en los estudios de Historia en relación con la vida privada, el matrimonio y la familia. En palabras de Michelle Perrot, los años setenta y ochenta fueron tiempos de “acumulación primitiva de capital”, de materiales historiográficos que comenzaban a dar cuenta de la vida de las mujeres en el pasado, a la vez que producían nuevos temas, nuevos problemas y nuevos enfoques para la historia social que venía ignorando la existencia histórica de la diferencia de sexos. Estas y otras experiencias han sido explicadas en mi artículo “Mujeres e Historia. O sobre las formas de la escritura y la enseñanza de la Historia”, en el que trataba de dar cuenta de las distintas corrientes de la Historia de las Mujeres, planteando las similitudes, peculiaridades y enfoques diferentes que observaba en los estudios de las historiadoras más significativas. (Suarez, ed., Santa Fe, Argentina, 1999: pp.11-33)

Género e Historia

El debate teórico del feminismo americano aportó la categoría de *género*, que en España hizo su fortuna a partir de su introducción en los estudios universitarios de los años noventa. El conocido artículo de Joan Scott, “El género: una categoría útil para el análisis histórico”, fue publicado en castellano en el volumen colectivo *Historia y Género*, editado por Mary Nash y Jim Amelang en 1990. El original inglés era de 1986.

El género, se señalaba, presentaba múltiples virtualidades para la comprensión teórica de la problemática de las mujeres. Permitía salir del eterno debate entre *Naturaleza y Cultura*, que venía trabando los estudios de la mujer, condicionados por la idea de una discriminación secular, inmóvil y anclada en la noche de los tiempos. El género permitía nombrar –y comprender– lo que las mujeres debían a la cultura y a la historia. Como señalaba Scott, el género permitía a las historiadoras dejar en un segundo plano el problema de las causas biológicas para preguntarse por aquellas sociales y políticas que, históricamente, habían producido la diferenciación y discriminación de las mujeres.

En el artículo de Scott se acotaban una serie de cuestiones que debían de permitir dar respuesta a diversos interrogantes. En este sentido, proponía a los historiadores una serie de temas en relación con los mitos que representan a la mujer, como los de Eva o María; también los discursos morales, que pretendían ordenar las conductas femeninas; la jurisdicción y las relaciones sociales y familiares, que debían

de constreñir a las mujeres en un sentido determinado y, por último, el modo en que las mujeres asumían los discursos que las diferenciaban. Influida por la obra de Foucault, por sus planteamientos en torno al poder, planteaba la necesidad de comprender cómo se producen las relaciones –desiguales– de poder entre los sexos (Amelang y Nash, 1990: pp. 23-58).

Por otro lado, Scott escribía este artículo en un momento de gran efervescencia teórica de los historiadores que, impulsados por las crisis teóricas que en los años ochenta ponían en cuestión sus procedimientos, veían la necesidad de reflexionar sobre su trabajo, buscando nuevas formas de hacer y de escribir la historia. En el espacio de este debate, escribe Scott, “...las feministas no sólo han comenzado a encontrar una voz teórica propia sino que también han encontrado aliados académicos y políticos. Dentro de este espacio debemos formular el género como categoría analítica”. Estas palabras revelan los cambios que se estaban produciendo en el debate historiográfico de aquellos años entre los historiadores que veían cuestionar sus métodos habituales, la preferencia dada al archivo y a la búsqueda de la verdad, privilegiando los hechos y la vida vivida, por un lado, frente a las tendencias post-estructuralistas que comenzaban a apuntar su crítica a estos procedimientos. Scott se mantiene aún en esta órbita, y así escribe: “No creo que debamos renunciar a los archivos o abandonar el estudio del pasado, pero tenemos que cambiar algunas de las formas con que nos hemos acercado al trabajo”. Pero, continúa: “Necesitamos examinar atentamente nuestros métodos de análisis, clarificar nuestras hipótesis de trabajo y explicar cómo creemos que tienen lugar los cambios.” (Amelang y Nash, 1990: p. 43).

Scott apuntaba ya su *giro* post-estructuralista, su defensa a ultranza de los nuevos planteamientos que privilegian el estudio del lenguaje y sus prácticas, buscando la deconstrucción de las verdades establecidas. Estos planteamientos fueron desarrollados en un segundo artículo que, en España, sería publicado en un libro colectivo editado por Peter Burke en 1993, titulado *Formas de hacer historia*. La contribución de Scott, cuyo título era “Historia de las mujeres”, revela los cambios teóricos experimentados por la autora, que ahora se decanta, militantemente, por los nuevos presupuestos aportados al feminismo desde las teóricas procedentes del campo lingüístico y literario. El caballo de batalla de Scott eran los presupuestos de la Historia Social que ella misma había practicado en sus primeros estudios –hay que recordar, por ejemplo, que *Women, Work and Family*, su primer trabajo conocido de Historia de las Mujeres, se enmarca dentro de los presupuestos de la Historia Social influida por el estructuralismo que entonces triunfaba en Europa y América.

Sus nuevos planteamientos, sin embargo, van a suponer una ruptura radical con el pasado y con los historiadores que practican los métodos de esa Historia Social, cuyas posiciones epistemológicas critica severamente por considerarlas inadecuadas para comprender los mecanismos del lenguaje que, en su opinión, han sido el poder más eficaz para crear la sujeción histórica de las mujeres.

Este artículo parece haber tenido menos eco entre las historiadoras feministas españolas. Es menos citado que el anterior y no se comprueba que haya influido del mismo modo en los estudios de la Historia que se denomina de Género. Una minoría de historiadoras, sin embargo, ha mostrado un interés especial por los nuevos métodos de Scott, que estuvo recientemente en España en un seminario organizado por la AEHIM. La asociación acaba de publicar sus conclusiones en un libro titulado *Joan Scott y las políticas de la Historia*, editado por Cristina Borderías en la editorial Icaria (2005).

En Europa, sin embargo, las nuevas posiciones de Scott han merecido mayores comentarios. La historiadora Michelle Perrot, que mantiene serias discrepancias con ella, considera sin embargo el giro planteado por Scott como un *desafío dinamizador* para la Historia de las Mujeres. M. Perrot reconoce el valor del enfoque lingüístico, la importancia que hay que dar a las construcciones del lenguaje, a los discursos y a las representaciones sociales como formadoras de las identidades y las conductas femeninas. Pero a la vez, se resiste a considerar que el lenguaje deba de ser la única instancia de la realidad a considerar por la historiografía feminista.

La apuesta de Scott refleja la división actual de la historiografía que, en cierto modo, afecta también al feminismo. En Europa, como he señalado, las posiciones que se consideran post-modernas estarían menos arraigadas aún entre los críticos del estructuralismo que, como los micro-históricos o los últimos *annalistas*, buscan hacer evolucionar sus presupuestos metodológicos sin romper enteramente con sus posiciones epistemológicas. En los trabajos de Chartier, por ejemplo, la influencia de los estudios culturales americanos no le han hecho perder sus raíces y adscripción a un grupo intelectual, que defiende la condición científica de la historia y la búsqueda de la verdad como objetivo último de los historiadores que persiguen la comprensión, no ya de la razón sino de las razones. En España, sin embargo, el debate post-estructuralista apenas ha pasado de ser una discusión abstracta entre grupos minoritarios de historiadores, afectando poco a la Historia de las Mujeres.

La historiografía feminista en España, se reconozca o no, ha sido y es deudora de los procedimientos habituales de la Historia Social, cuyos planteamientos no dejan de influir en la Historia de las Mujeres o de Género. El feminismo, ciertamente, ha aportado la crítica, desvelando nuevos temas, nuevos problemas e, incluso, nuevos métodos. Su pretensión ha sido hacer una historia feminista, alejada de los planteamientos al uso manejados por los historiadores. Las cosas, sin embargo, no son tan fáciles, las pretensiones no se hacen realidad por el mero hecho de enunciarlas, y se quiera o no el peso de la Historia Social o de la nueva Historia Cultural se nota en las historiadoras españolas, tanto en los temas que privilegian como en los procedimientos que se emplean. Lo cual puede ser positivo o negativo, según las influencias sirvan para innovar nuestros procedimientos o no.

En estos momentos, sin embargo, deberíamos seguir tensando la cuerda del debate. Preguntándonos dónde estamos y hasta qué punto la nueva historiografía, que sin lugar a duda hemos producido, ha conllevado avances y en qué sentido queremos continuar produciendo una historia feminista. Preguntándonos, también, en qué sentido la Historia de las Mujeres se relaciona con la Historia, influyendo en ella con sus nuevos relatos. En otras palabras, después de la experiencia habida y teniendo en cuenta los caminos recorridos, debemos evaluar los resultados, preguntándonos por nuestros procedimientos, sin dejar de interesarnos por ellos y por las producciones de otros historiadores relevantes que, aunque no pertenezcan al dominio de la Historia de las Mujeres, pueden aportarnos sus experiencias a la vez que interesarse por las nuestras.

En estos momentos, sin embargo, la relación entre las historiadoras feministas y los historiadores parece no existir; unas y otros actúan como si se estuviera en campos absolutamente separados y que no son comunicables. Por no existir no existe ni el enfrentamiento, que a menudo puede estimular los estudios. Lo cual, por otro lado, no debe de extrañarnos, sabiendo que en España existe poco debate entre historiadores. Lamentablemente, la Historia no pasa por su mejor momento

y eso se nota en la reserva de los espacios –que algunos consideran como una posibilidad de obtener privilegios– y en la ausencia de debates. En estas condiciones, la interacción resulta difícil más allá de los pequeños grupos o comunidades intelectuales que reconocen sus proximidades. Lo otro: intervenir más activamente en el mundo de los debates exteriores, hacer que la historia que nos interesa penetre las discusiones de otros historiadores, propiciar nuevos debates, es hoy un deseo más que una posibilidad real. Éste, sin embargo, parece ser el reto del futuro para una Historia que aspire a progresar, como creo que es el caso de la Historia de las Mujeres. En mi opinión, ésta deberá permanecer lo más abierta posible a los debates de la Historia, implicándose en las cuestiones epistemológicas y trasladando allí nuestros planteamientos. Lo cual, ciertamente, no significa descuidar los debates del feminismo, a los que vamos a continuar prestando atención en las páginas que siguen.

Del Sexo al Género

En los años noventa, la categoría de género se utiliza en las universidades para definir los estudios feministas, y fuera de ellas, en el espacio mediático y en la política, para referirse a los cuestiones de las mujeres. Sin que podamos asegurar que su uso sirva para mejorar la comprensión de los problemas que el feminismo pretende aclarar en relación con las mujeres, como indican las propias estudiosas feministas preocupadas por dilucidar los significados del género. Como escribe Silvia Tubert en un volumen dedicado a la cuestión, señalando el uso abusivo e indiscriminado del concepto:

La naturaleza de esta noción (género) es tan problemática como polémica, y en las últimas décadas su uso se ha extendido de una manera abusiva generando, a su vez, muchas críticas. Una de las primeras paradojas es que, a pesar de que género se define fundamentalmente por su oposición al sexo, es frecuente encontrar en textos científicos y periodísticos una simple sustitución del segundo por el primero, incluso cuando se trata de connotaciones biológicas, al hablar del progenitor del género opuesto. De este modo se elimina la potencialidad analítica de la categoría para reducirla a un mero eufemismo políticamente más correcto. El problema es que de ese modo se encubren, entre otras cosas, las relaciones de poder entre los sexos, como sucede cuando se habla de la violencia de género en lugar de violencia de los hombres hacia las mujeres. (Tubert, 2003: pp. 7-8)

Propiciar el debate del género ha sido la intención de Silvia Tubert, editora de uno de los nuevos títulos de la colección *Feminismos: Del sexo al género. Los equívocos de un concepto* (2003). El texto recoge las opiniones de algunas de las más destacadas teóricas feministas que, aunque en su día adoptaron la categoría, piensan que es necesario continuar el debate del género, señalando los problemas surgidos en la práctica teórica. Lo que preocupa, en primer lugar, es el significado de una categoría analítica que no siempre se explicita ni se comprende del mismo modo. En la mayor parte de los trabajos, el término “género” ha venido a sustituir al término “mujeres”, sin mayores implicaciones teóricas.

En el mejor de los casos, la categoría de género sirve para distinguir la realidad cultural –o la capa de significados que han definido históricamente a las muje-

res— de su realidad física y biológica. Pero el problema, en estos casos, es que se produce una visión escindida del sujeto femenino que se representa formado por dos realidades distintas y separadas; por un lado estaría la realidad físico y biológica del sujeto y, por otro, la creada por el contexto social-cultural. La diferencia sexo-género, ha indicado Tubert siguiendo a la filósofa Judith Butler, “...sugiere una discontinuidad radical entre los cuerpos sexuados y los géneros culturalmente construidos aunque, al mismo tiempo, el supuesto de un sistema binario de géneros conserve implícitamente la creencia en una relación mimética del género con el sexo” (Tubert, 2003: p. 9).

Esta división entre lo biológico y lo cultural, por otro lado, entraña una idea de *naturaleza* problemática. El mundo físico y biológico se representa como algo inmóvil y absolutamente indiferente a los cambios culturales, lo que supone pensar que la cultura y los cambios en el medio ambiente no pueden producir ningún efecto en la materia corporal de las personas. Las estudiosas de Freud o de Foucault reconocen hoy la simplicidad de los estudios que consideran que sexo y género son realidades aisladas y que no son mutuamente influenciables. Hasta el extremo de romper el sistema binario de los sexos, como pretende Scott en el texto arriba mencionado.

El problema mayor, sin embargo, se refiere a la tendencia de ciertos estudios de género a naturalizar y dar continuidad al género, con lo que éste vendría a ser una segunda naturaleza, tan fuerte como la anterior, cuya construcción apenas se desvela, ocultándose los mecanismos de poder. En definitiva, lo que se muestra ahora es la incapacidad de ciertos estudios de género de mostrar lo que promete, como señala Linda Nicolson en un artículo titulado *La interpretación del concepto de género* (Tubert, 2003: pp. 47-82).

La propia Joan Scott señalaba los problemas del uso actual de la categoría de género en relación con los estudios de Historia de las Mujeres, y así escribía “...en los últimos años cierto número de libros y artículos que tratan sobre la historia de las mujeres sustituyeron en sus títulos mujeres por género. El empleo del vocablo intenta destacar la seriedad académica de la obra, en la medida que se piensa que género suena más neutral y objetivo que mujeres” (citado por Tubert, 2003: p. 13).

La categoría de género, por otro lado, resulta problemática en los tiempos del sujeto. El género se refiere a las identidades colectivas de las mujeres y permite nombrar también las identidades masculinas, pero al encerrarlas en una misma categoría reduce las posibilidades de comprensión de las diferencias entre las mujeres—y de los hombres— particulares, considerados en sus comportamientos individuales.

Las mujeres, ciertamente, comparten rasgos identitarios, formando parte de un mismo colectivo con otras mujeres. Pero eso no debe llevarnos a considerarlas de manera ahistórica, como si todas las mujeres, tanto en el pasado como en el presente, tuvieran una sola y única identidad, como hijas de Eva. La realidad resulta siempre más compleja, como ha entendido N. Z. Davis en su magnífico libro *Mujeres de los márgenes. Tres vidas del siglo XVIII* (1999), en el que las protagonistas son mujeres que comparten los rasgos de la feminidad, propios de las mujeres de su época, pero que a la vez son sujetos individuales que se diferencian en sus comportamientos y en sus formas de vida. Así escribe en el prólogo de su libro, simulando hablar con sus biografiadas:

Os puse a todas juntas para aprender de vuestras semejanzas y diferencias. En mi época se dice a veces que las mujeres del pasado se parecen unas a otras, sobre todo si vivieron en un

lugar semejante. Querría mostrar en qué se parecían y en que no, cómo hablaron de sí mismas y qué hicieron. En qué se diferenciaban de los hombres de su mundo y en qué se parecían. (Davis, 1999: p.5)

Debemos destacar, por otro lado, que N. Z. Davis, entre otras historiadoras, se resiste a desprenderse de las categorías familiares a las historiadoras sociales que hablan de *Historia de las Mujeres* y no tanto de *Historia del Género* o de *Historia de las relaciones de género*. Con ella nos preguntamos si no resulta más pertinente y comprensivo hablar de la Historia de las Mujeres, como se hizo en otros momentos.

La categoría de género, ciertamente, resulta definidor para las personas que han adoptado este enfoque; sin embargo, resulta oscuro para las personas que no están familiarizadas con estos presupuestos.

La adopción del término inglés *gender*, por *género* en español, o *gendre* en francés, plantea no pocos problemas de comprensión. Género remite al género gramatical o al género humano en general, cosa que no ocurre en inglés, donde el término parece que no produce los mismos equívocos. Como ha apuntado Geneviève Fraisse, en francés –como en castellano o en catalán– existen otras posibilidades para nombrar lo cultural incorporado a las mujeres por la historia, lo que las inglesas denominan como *gender*, distinguiéndolo del sexo biológico, para el que usan la categoría de *sexual difference*. Como señala esta autora, en francés *différence sexuel* (*diferencia sexual* en castellano) remite a la realidad material de lo humano, en tanto que *différence des sexes* (*diferencia de sexos*) incluye una distinción abstracta y conceptual de la especie (lo que sería el *gender* en inglés). Para Fraisse resulta más procedente usar las propias denominaciones en lugar de los términos anglosajones, que no siempre se comprenden y a menudo producen rechazo. Así ocurre en Francia entre las historiadoras que se refieren a la Historia de las Mujeres como Historia de la *Différence des Sexes* o simplemente *Histoire des Femmes et de Gendre*. El término *mujeres* no ha desaparecido del lenguaje feminista de manera tan absoluta como parece haber ocurrido en nuestro país (Fraisse, 2003: pp. 39-46).

Desde Italia, Luisa Accati apunta otro problema, pues la categoría género no sirve para explicar todas las realidades que debemos analizar los historiadores. Según señala, su carácter trans-histórico y omnipresente nada dice de las diversas formas en que se construye la diferencia entre los sexos a través de las prácticas o de los discursos sociales y en diversos contextos espacio-temporales, ni tampoco sobre las distintas formas que asumen las relaciones de poder entre los sexos. En este sentido, Accati señala la necesidad que tenemos de pensar instrumentos teóricos más acordes con las necesidades explicativas de las historiadoras. Discute también las razones que han llevado a las historiadoras italianas a prescindir del término *mujeres* para designar el objeto de sus estudios como Historia del Género. El género, concluye, es hoy una pantalla que parece querer ocultar la realidad física y social de las mujeres por otra cultural, que suponen más académica, cuando no inocua y menos conflictiva (Tubert, 2003: pp. 215-275).

Feminismo, Sociedad y Política

La categoría de género, sin embargo, ha hecho fortuna más allá del ámbito académico. Ha sido internacionalmente incorporada al lenguaje cotidiano a partir de la Conferencia de Pekín de

1995. En política sirve para designar las acciones positivas en favor de las mujeres y para terminar con las diferencias entre los sexos, que en el lenguaje políticamente correcto se designan como *diferencias de género*. En nuestro país su éxito ha sido sorprendente; en poco tiempo hemos visto cómo periodistas y responsables públicos, de toda condición, han pasado a hablar de género, cuando hasta hace poco hablaban de mujeres. Género, se ha dicho, queda académico y feminista, y si queremos cambiar las cosas hay que cambiar el lenguaje.

El problema, sin embargo, es que el lenguaje no se cambia sólo a golpe de voluntad política, y en los últimos tiempos podemos observar las resistencias de todo tipo. En primer lugar, la de los gramáticos que forman la Real Academia de la Lengua, para la que *género* es, ante todo y sobre todo, una categoría gramatical que refiere el sexo, masculino o femenino, de las personas. Habría que recordarles que *género* remite también al género humano, pero no parece que esto importe a los filósofos, que guardan silencio, no así las filósofas que se han apresurado a presentarles las *razones* del feminismo, precisando que las palabras y los significados no pertenecen enteramente a los especialistas, sino que pertenecen también a los hablantes ¿Por qué razón, pues, no puede el feminismo apropiarse de un concepto ampliando su significado como lo hace en el caso del género? Los significados no son únicos, ni menos aún eternos e inmutables.

74 75

Las resistencias de los especialistas son siempre esperables, tratándose de un gremio que debe salvaguardar sus competencias. El problema, sin embargo, estaría en los hablantes habituales, sobre los que debemos preguntarnos ¿hasta qué punto el significado que el feminismo ha dado al género ha calado, se comprende y se acepta sin reticencias?

Lo que me temo y me preocupa es que el lenguaje políticamente correcto que queremos utilizar sea poco querido entre los españoles que lo usan, aunque a regañadientes, porque todo el mundo lo hace o porque lo dicen las feministas.

Me pregunto por qué la categoría *mujeres*, o la noción de *diferencia entre los sexos*—que siempre resulta más cercana y comprensible a los españoles de a pie— ha debido de ser abandonada en favor del vocablo inglés *género*, máxime cuando no podamos asegurar que la gente lo use sabiendo el por qué resulta más correcto. Por qué, por ejemplo, se debe hablar de *violencia de género* y no de *violencia contra las mujeres*, o de *violencia masculina*. La verdad es que no veo la razón por la cual, en estos casos, hemos de sustituir la *realidad* social y cultural que son las mujeres—y los hombres— por una abstracción que pocos comprenden y no sabemos hasta que punto respetan. Hablar de género no garantiza el que se comprendan y se respeten mejor los presupuestos del feminismo. No nos engañemos.

El hecho de que el vocablo género haya tenido una gran aceptación social, pasando en muy poco tiempo a formar parte del lenguaje social y político, no significa que podamos afirmar que se haya producido una comprensión profunda del término. Ni mucho menos es una garantía de que desde la sociedad se apoyen las políticas que convienen a las mujeres. Lo que se ha producido es una adopción mimética inducida por el éxito del término a nivel mundial, que puede durar o no, todo depende de lo que dure el impulso que ahora lo sostiene. Me pregunto si, empeñadas en las batallas por el lenguaje, no corremos el riesgo de que el uso de un término—que a pesar de su uso resulta extraño—, nos separe más que nos

acerque a los objetivos políticos del feminismo, que son las mujeres.

Y me pregunto también si no estamos aún demasiado ensimismadas en nuestros *colectivos* y si no persiste en ellos un cierto espíritu de *ghetto* que no siempre nos favorece. Y, por último, si no ha llegado ya la hora de desplegarlos y pensar en expandirnos. Si los años de experiencia que venimos acumulando no nos permiten aspirar a influir más y mejor en los espacios sociales y políticos en los que nos movemos y nos pertenecen en igualdad con el otro sexo.

Bibliografía

ACCATI, L.: (2003) “La diversidad original y la diversidad histórica. Sexo y género entre poder y autoridad”, en TUBERT, S. (ed.): *Del sexo al género. Los equívocos de un concepto*, Col. Feminismos, Cátedra, Madrid, pp. 215-249.

AMELANG, J. Y NASH, M.: (1990) *Historia y Género. Las mujeres en la historia moderna y contemporánea*, Alfons el Magnánim, Valencia.

BORDERÍAS, C. (ed.): (2005) *Joan Scott y las políticas de la Historia*, Icaria.

BURKE, P.: (1993) *Formas de hacer Historia*, Alianza, Madrid.

DAVIS, N.Z.: (1999) *Mujeres de los márgenes. Tres vidas del siglo XVIII*, Cátedra, Feminismos, Madrid.

FARGUE, A. Y PERROT, M.: (1992) *Femmes et Histoire*, La Sorbonne, Paris, pp. 67-80.

FRAISSE, G.: (2003) “El concepto filosófico de género” en TUBERT, S. (ed.): *Del sexo al género. Los equívocos de un concepto*, Cátedra, Madrid, pp. 39-46.

MORANT, I.: (1998) “Cultura y poder de las mujeres en las sociedades del Antiguo Régimen”, en SÁNCHEZ, C. Y OTRAS (ed.): *Mujeres y Hombres en la formación del pensamiento occidental*, Actas de las VIII Jornadas de Investigación Interdisciplinaria, Madrid, Vol. II, pp. 202-220.

(1995) “El sexo de la historia”, en GÓMEZ-FERRER MORANT, G.: *Las relaciones de género*, Ayer, Nº 17, Madrid, pp. 29-66.

(1996) “Mujeres e Historia. O sobre las formas de la escritura y la enseñanza de la Historia”, en T. SUAREZ (ed.) *La Historia enseñada*, Clio-Asociados, Nº 4, Santa Fe, Argentina, pp. 11-33.

PERROT, P.: (1995) “Escribir la historia de las mujeres. La experiencia francesa”, en GÓMEZ-FERRER MORANT, G.: *Las relaciones de género*, Ayer, Nº 17, Madrid, pp. 67-84.

SCOTT, J.: (1990) “El Género: Una categoría útil para el análisis histórico”, en AMELANG, J. Y NASH, M. (eds.): *Historia y Género. Las mujeres en la historia moderna y contemporánea*, Alfons el Magnánim, Valencia, pp. 23-58.

(1993) “Historia de las mujeres”, en BURKE, P.: *Formas de hacer Historia*, Alianza, Madrid, pp. 83-99.

THÉBAUD, F.: (1998) *Ecrire l'histoire des femmes. Sociétés, espaces, temps*, E. N. S Editions, Fontenay aux Roses.

TUBERT, S. (ed.): (2003) *Del sexo al género. Los equívocos de un concepto*, Cátedra, Madrid.

Dos,

paseos por los bosques narrativos

(un lugar para la ficción)

De Albert Camus a Maïssa Bey, miradas cruzadas, de una Argelia a otra

Jean-Pierre Castellani *
Universidad François Rabelais,
Tours (Francia)

Resumen

En su libro *L'ombre d'un homme qui marche au soleil* (2004) la escritora argelina Maïssa Bey rinde un homenaje llamativo al escritor francés Albert Camus confirmando, de este modo, que la obra y la personalidad de Camus conocen, hoy en día, una nueva lectura menos apasionada entre los intelectuales argelinos, más allá de las polémicas nacidas de la actitud de Camus durante la guerra de Argelia. Se trata pues aquí de medir la influencia de Camus en las letras argelinas a partir del caso ejemplar de Maïssa Bey.

Palabras clave:

· Camus · Guerra · Argelia

Abstract

In her book *L'ombre d'un homme qui marche au soleil* 2004) the Algerian writer Maïssa Bey pays a moving tribute to the French writer Albert Camus. She shows that today, Algerian intellectuals are indeed reconsidering his work and his personality, through a less passionate reading of his books, leaving aside the polemics created by Camus stance during Algeria war of independence. The objective is hence to gauge Camus influence on Algeria's literature from the examples shown by MB.

Key words:

· Camus · War · Algeria

* Jean-Pierre Castellani es Catedrático de literatura contemporánea en la Universidad François Rabelais de Tours (Francia). Especialista en el espacio autobiográfico, vice-presidente de la SIEY (Sociedad Internacional de Estudios de Yourcenar) y tesorero de la AICL (Asociación Internacional de la Crítica Literaria) ha publicado varios libros en el área del estudio de la lengua y literatura francesa, de la narrativa española y del discurso periodístico o filmico. *Entre los últimos*: El embrujo de Shangai: la novela de Juan Marsé y la película de Fernando Trueba, *coordination, Editions du Temps, 2003*; *GoodBye Rabelais, Figures libres & Almodóvar, Yourcenar, Umbral... Samuel Tastet, 2006*.

Maïssa Bey nació en Argelia en 1950, diez años antes de la trágica muerte de Albert Camus, en enero de 1960. Sólo tenía diez años cuando murió Camus, pero ya contaba con cuarenta y cuatro años cuando fue publicado, en 1994, *Le premier homme*, sorprendente autobiografía de Camus, escrita por poderes, a través de la historia de Jacques Cormery, que se le parece como si fuese su hermano, y que marca la vuelta y también una especie de despedida póstuma de Camus hacia Argelia, después de un largo silencio. Libro que tuvo un gran eco en las generaciones de escritores argelinos como Maïssa Bey, que había empezado, por su cuenta, a publicar sus propios textos a partir de 1996, y cuyo primer libro lleva un título tan camusiano: *Au commencement était la mer*.

Entre el nacimiento de Maïssa Bey y sus primeros textos, Argelia conoció una larga y dolorosa guerra de independencia que provocó la muerte de su padre en ese combate por la liberación, y luego, una guerra civil de una gran violencia en los años 90. Camus, por su lado, atravesó parte de la guerra argelina siendo adulto y escritor-testigo de su tiempo, pero su prematura muerte no le permitió conocer el final de esta guerra, tampoco pudo ser testigo de la independencia de Argelia. En cambio, Maïssa Bey, siendo una niña durante la guerra, vivió como adulta y testigo la rebelión sangrienta de los islamistas desde 1990 hasta 2000. Fue a partir de entonces cuando tomó la palabra como escritora, con unas obras consideradas como valientes, heterodoxas y originales.

De una Argelia colonial a una Argelia descolonizada, desde una guerra de la independencia a una guerra civil, en ambos casos, fueron enfrentamientos sangrientos, dolorosos, traumatizantes: podemos decir que los destinos de Camus y de Maïssa Bey se entrecruzaron sin encontrarse nunca si no por la conciencia argelina del primero, central en su obra desde la publicación de *L'étranger* en 1942 y ahora reconocida gracias a los trabajos de Christine Chaulet-Achour y por la presencia apasionada, masiva, obsesiva de esta misma Argelia en toda la producción ficticia, autobiográfica o autoficticia y ciudadana de la segunda.

Sin embargo, desde su primera novela, *Au commencement était la mer* (1996) hasta su ensayo *L'ombre d'un homme qui marche au soleil* (2004) pasando por su novela *Surtout ne te retourne pas* (2005) y la última *Bleu, blanc, vert* (2006) podemos decir que todos los textos de Maïssa Bey están atravesados por el mismo amor y por la misma pasión hacia Argelia que los textos de Camus, escritos cincuenta años atrás.

Se tratará para nosotros de encontrar algunos vínculos secretos que unen esta escritora que ha empezado a publicar en la Argelia atormentada de los años 90, al niño de Belcourt que fue marcado también por una guerra terrible y que la vivió como una prueba, un verdadero *via crucis*. En definitiva, es la identidad mediterránea de ambos, su gusto visceral por la libertad lo que nos permite entender ese encuentro increíble y salvador entre un europeo humanista y la argelina comprometida tanto en la literatura como en la vida. Leer a Maïssa Bey provoca e impone, de hecho, una relectura de Camus y una maravillosa comprensión de su obra y de su influencia y, por otra parte se entiende mejor a Maïssa Bey cuando se percibe y se descifra esa inspiración camusiana en ella, en su aspecto ante todo, argelino y no tan universal.

Se puede considerar que existen dos tipos de relaciones posibles entre los grandes

creadores: una, la indirecta, de la crítica literaria tradicional, de las historias de la literatura, de los eruditos que se empeñan en buscar, y a veces en encontrar unas influencias, unos modelos, unas huellas; otra, la más directa, y más significativa a nuestro parecer, la de los hombres de letras que reconocen a unos maestros literarios en unos textos genéricamente variados: entrevistas, discursos, homenajes y conferencias, hasta biografías de escritores de un pasado lejano o próximo, ejercicio que, en muchas ocasiones, viene a ser como una especie de homenaje o de reconocimiento de filiación.

Cuando este otro, visto y presentado por el autor, es también escritor, el procedimiento es entonces aún más sutil, más complejo y cobra más sentido, ya que cualquier retrato de otra persona puede llegar a ser y llega a ser de hecho, como un autorretrato. En la postura interrogativa sobre el otro, aparece una reflexión sobre su propia vida o concepción de la literatura. Desvelar al otro a un público es una manera, entonces, de desenmascararse a sí mismo.

En el caso particular de Maïssa Bey, observamos que con *L'ombre d'un homme qui marche au soleil* (2004) nos propone no tanto un retrato preciso o una biografía erudita de Camus sino más bien unas "reflexiones sobre Albert Camus", como lo indica el subtítulo. Cabe señalar, en primer lugar, que se trata del texto en su versión "revisitada y ampliada" de una ponencia que presentó en un Coloquio cuyo título era "Albert Camus y la mentira", organizado por la Biblioteca Pública de Información del Centro Pompidou en París, los 29 y 30 de noviembre de 2002. Se trata pues ante todo de un texto encargado, por lo menos para lo que se refiere a la primera parte, para un coloquio circunstancial, pero al transformarse en libro, se inscribe entonces dentro de un grupo que podríamos llamar "lectura crítica de unos escritores por otros escritores". Es evidente que estos textos tienen niveles de escritura y de publicación distintos, sin embargo, podemos considerar que se insertan dentro de una corriente común. Parece interesante reflexionar sobre esta obra reciente, ya que fue publicada en noviembre de 2004. Lo de haber elegido a Camus no es pura casualidad, y a través de él, lo que dice ella de él, encontramos en realidad algún mensaje sobre Maïssa Bey misma.

Se puede considerar que esas líneas son un ensayo sobre Camus en la medida en que esta especie de ensayo pertenece a esos textos marginales, a la vez fuera de dicha obra y formando parte, sin embargo, de este conjunto. En realidad, pueden constituir un discurso de creación. Dentro de esta perspectiva, el ensayo parece depender del razonamiento escrito mientras que una conferencia está más bien relacionada con una noción de oralidad.

Y nosotros lectores, lo que buscamos no es tanto el conocimiento de Camus como un mejor acercamiento a Maïssa Bey. Gracias a este tipo de ejercicio, penetramos nosotros mismos en un círculo de amistades, de complicidad, de identificación del cual nos veíamos excluidos hasta su confesión pública.¹

Entonces Camus se impone a Maïssa Bey. Es la razón por la cual le dedica ella un ensayo que no se puede de calificar de "charla universitaria". Se trata de un discurso que puede ser integrado en el grupo de esos textos circulares donde el homenaje y el análisis sirven precisamente tanto al conocimiento de quien lo disfruta como de quien lo emite.

El prefacio, firmado por Catherine, la hija de Camus, enmarca bien el libro en el registro de lo afectivo y de la fraternidad:

En écoutant Maïssa je retrouvais mon père. Pas un écrivain célèbre, non, mon père, un être

humain avec sa solitude, son courage et ses déchirements. Et c'était une femme, algérienne, qui dans sa solitude et ses déchirements avait eu le courage d'une si lumineuse intelligence. (Bey, 2004: p. 8)

Impresión que se ve reforzada por el “Avant- Propos” en el cual se proclama con emoción que Maïssa Bey compartió con Camus la misma calle, en este barrio popular de Belcourt de Argel y hasta habla de *convivencia*. Evoca así:

Le sens de compréhension ou d'adhésion immédiate, et ce, dès mes premières lectures. Je veux parler des textes romanesques que j'ai lus avec le sentiment étrange qu'il s'adressait à une part secrète de mon être que je croyais être la seule à connaître. Oui, cet homme qui décrivait avec tant d'exaltation, de lyrisme et de ferveur des lieux que je connaissais si bien savait..Il savait trouver les mots pour dire ce que je ressentais. (Bey, 2004: p. 12)

Adhesión humana, casi filial, más allá del culto oficial o de la pasión política que son las dos tentaciones que pueden comprometer, e incluso perjudicar las relaciones. Relación carnal, sensual que lleva hasta la identificación física:

C'est avec les yeux de Camus que je revois Tipasa (Bey, 2004: p. 13).

Este texto redactado, mientras Maïssa Bey estaba en plena elaboración y creación de su propia obra, corresponde pues a la admiración de una joven escritora hacia un Maestro, un Modelo, un Padre.

El título: *L'ombre d'un homme qui marche au soleil*, sumamente enigmático a primera vista, se aclara gracias a una nota en la primera página, que nos informa en cuanto al origen de esta frase: se trata de una expresión de Giorgio di Chirico cuyo enunciado completo es:

Il y a bien plus d'énigmes dans l'ombre d'un homme qui marche au soleil que dans toutes les religions passées, présentes et futures. (Bey, 2004: p. 17)

De esta manera Camus se ve así incluido en una relación problemática, es cierto, pero es portadora de lecciones como es el caso con un enigma del cual se trata de descubrir el misterio. La hermosa maqueta de Nadir Tarzalt presentada en la portada lo ilustra perfectamente.

El texto que consta de 38 páginas de las cuales 18 dedicadas al estudio *Albert Camus: l'ombre d'un homme qui marche au soleil* y 16 a una segunda parte titulada *Femmes au bord de la vie* más centrada en la figura de la madre y de la esposa en su obra, no se presenta bajo la forma acostumbrada de este tipo de discurso en un Coloquio sino que aparece bajo la forma personal de un auténtico texto literario que hay que recibir del mismo modo que se reciben las obras de ficción de Maïssa Bey con esa escritura lírica, nerviosa, encantatoria, más cercana a la poesía que a la prosa.

Ambos textos con títulos curiosamente fílmicos, vienen precedidos, en un epígrafe, de citas de frases sacadas de la obra de Camus: una para el primero, está extraída de *Noces*, y se da bajo una fotografía del monumento erigido en Tipasa, ya en 1961, en honor a Camus: “Je comprends ici ce qu'on appelle la gloire : le droit d'aimer sans mesure.” (Bey, 2004: p. 16)); otra sacada de *Pour Nemesis*: “Cheval noir, cheval blanc; une seule main d'homme maîtrise les deux fureurs [...] La vérité ment, la franchise dissimule. Cache-toi dans la lumière. Petit bruit d'écume sur la plage du matin; il remplit le monde autant que le fracas de la gloire. Tous deux viennent du silence [...]” (Bey, 2004: p. 19) y por fin, para el segundo, esa máxima sacada de *Lenvers et l'endroit* : “Sa mère aura toujours ces silences. Lui croîtra en douleur. Être un homme, c'est ce qui compte.”(Bey, 2004: p. 41)

Este libro está pues literalmente encuadrado por unas afirmaciones rotundas que determinan de este modo su lectura. Por lo demás, en una fase previa de

escritura Maïssa Bey cede la palabra a Camus, a quien atribuye pensamientos en discurso directo o por la vía de citas, mezclando luego su propia voz a la de su modelo en un discurso de dos voces como se suele decir en música, al referirse a una interpretación pianística a cuatro manos. Este movimiento se acaba con esa observación definitiva que los reúne: “Son pays, qui est aussi le mien, l’Algérie.” (Bey, 2004: p. 24).

Destaquemos de pasada que dos de las obras de Camus han sido publicadas en 1937 (*L’envers et l’endroit*) y en 1939 (*Noces*) en Argel, en la editorial de Charlot, constituyendo precisamente ese anclaje argelino fundador tan importante en Camus, que no puede dejar de apreciar Maïssa Bey.

Por cierto, no es la única cita de Camus que Maïssa Bey como epígrafe al principio de uno de sus libros: por ejemplo, antes de su *Journal intime et politique* redactado entre agosto y octubre de 2002, a petición de las ediciones Littera y publicado en 2003, coloca esta frase sacada de *Noces*: “La première chose est de ne pas désespérer.” (Bey, 2003: p. 9), afirmación que refuerza o ilustra el título de su Diario: “Faut-il aller chercher des rêves ailleurs que dans la nuit?” (Bey, 2003: p. 9). Confirmando de este modo que el epígrafe bajo forma de cita en cabeza de un texto tiende a orientar su interpretación y a darle sentido.

En un texto integrado en este volumen subtítulo “40 ans après”, esas dos afirmaciones de Camus suenan como un grito desesperado en medio de una gran desilusión palpable a lo largo de todo el Diario.

En ese mismo Diario, Maïssa Bey se refiere a la jornada del lunes 5 de agosto, a esa conferencia sobre Camus:

Je relis ce soir, pour une conférence sur Camus, l’un de ses livres, “Noces”. Je me sens baignée de lumière. Plus légère, par osmose, par contagion. Oui, certains livres sont contagieux ou le deviennent à force d’être fréquentés. Je tombe sur cette phrase: “Nul ne peut dire ce qu’il est” et plus loin: “Aucun homme n’a jamais osé se peindre tel qu’il est”. Parler de soi sans masques est impossible. (Bey, 2003: p. 14)

Y el martes 3 de septiembre narra su regreso a Tipasa donde se cierne de nuevo sobre ella la sombra de Camus:

Retour à Tipasa. J’ai passé la journée avec des amis dans la ville de Tipasa où je n’étais pas allée depuis de nombreuses années. Evidemment, ces lieux sont inséparables de la présence et des textes de Camus. Visite des ruines, balade dans la ville romaine qui descend vers la mer [...] (Bey, 2003: p. 29)

Añadiendo esa anécdota del grupo de jóvenes y de mayores que le dicen: “Vous cherchez Camus? Il est là-bas” (Bey, 2003: 29)²

Volvemos a encontrar esa mezcla de análisis y de confesión en las “Réflexions sur Camus”. El texto empieza pues con la evocación de la fotografía de Camus, “désormais figé dans une éternité noire et blanche” (Bey, 2004: p. 19), que Maïssa Bey confiesa haber conservado mucho tiempo colgada de la pared de su habitación de estudiante. Cómo no relacionarlo con Nadia, personaje de ficción cuya vida, marcada por la desgracia que le provocan la sociedad y la historia se cuenta en *Au commencement était la mer*. Nadia es una chica profundamente camusiana en su voluptuosidad solar frente a los dramas:

Allongée au soleil, Nadia glisse dans une chaude torpeur. Pas envie de bouger, d’ouvrir les yeux, de se laisser distraire de cet instant. Répit. Sur son corps, sur sa peau, le soleil, brûlure vive, désirée. Loin, le bruit des voix, le clapotis des vagues? Rumeurs profondes, assourdies, comme enfermées dans une conque. (Bey, 1996: p. 31)

Frente al horror de una actualidad cotidiana dramática, a la vez en el plano histórico con las violencias repetidas de las masacres y de los atentados como en un plano personal con su aborto doloroso, se refugia en su habitación. Camus se le aparece como una fuente de paz y de serenidad en ese contexto de muerte:

Le ciel est une mer immense où elle veut se noyer pour que disparaisse enfin cette douleur qui déchire ses entrailles. Le fruit de ses entrailles. Comme un refrain obsédant, ces mots martèlent ce qui lui reste de conscience. Ne plus bouger... Endolorie de peine, de haine et de souffrance. Un besoin presque irrésistible de fermer les yeux, là, de se laisser couler. Autour d'elle, familial, le décor de sa chambre. Sur le mur, au-dessus du bureau, Camus, figé dans une éternité noire et blanche, plisse les yeux dans un sourire qui se veut rassurant. Non! C'est au ciel nu, bleu, immuable, que son regard dérivant veut s'accrocher. Pas le moindre nuage. Une belle journée. (Bey, 1996: p. 122)

La narradora de esta novela usa, de modo extrañadamente significativo, las mismas palabras que Maïssa Bey en su Elogio de Camus. Y cuando un poco más adelante en el relato, los extremistas destroran su habitación con la complicidad de su hermano Djamel, son las fotos las que, una vez más, van a servir de símbolo:

A la porte de sa chambre, Nadia s'arrête, atterrée. Les photos accrochées au-dessus du bureau ont disparu. A leur place des taches plus claires sur les murs nus. (Bey, 1996: p. 138)

A Camus ni siquiera se le nombra ya: queda solamente una madre callada, y una correlación significativa entre Camus y el padre de Nadia:

Dans la salle à manger, en face d'elle lorsqu'elle s'assoit, elle lève les yeux et découvre une tache plus claire à l'endroit où était accrochée la photo de son père. (Bey, 1996: p. 139)

Nos damos cuenta, por lo tanto, a partir de este rápido examen de esta conferencia sobre Camus, de que resulta, de hecho, un ensayo sobre el hombre y sobre una parte de la obra de Camus que, en Maïssa Bey, la escritura sobre el otro se vuelve una escritura sobre sí misma. En definitiva, esto confirma que toda lectura del otro siempre es una búsqueda de sí mismo, del equilibrio en medio de la violencia de un mundo absurdo. Los dos escritores recorren un camino común: a lo largo de su vida y de una producción llevadas a cabo de modo paralelo, en circunstancias muy diferentes, pero que al fin y al cabo se cruzan y se encuentran: guerras, violencias, injusticias. Alain Bosquet titulaba de este modo su crónica, en el diario *Combat*, en honor a Camus, el día de su muerte: "Une conscience contre le chaos".

Podríamos adoptar una fórmula parecida para Maïssa Bey quien inicia, con esas palabras dignas de Camus sus *Nouvelles d'Algérie*: "Nouvelles écrites en ce temps où le souffle de la mort taillade à vif la lumière de chaque matin. Textes écrits dans l'urgence de dire, la nécessité de donner la parole aux mots." (Bey, 1998: p. 11). Y quien escribe esas páginas tremendamente lúcidas en *Au commencement était la mer*:

Quelques kilos d'explosifs dans un sac de voyage. Destination: l'horreur. Une déflagration dans un ciel d'été, un jour de lumière et de soleil. Et les hommes et les femmes dans la ville, hébétés, incrédule, se découvrent acteurs d'une tragédie qu'ils ne peuvent plus ignorer. Fermer les yeux. Se boucher les oreilles. Ne plus voir, ne plus entendre. Refuser de tout son être ce qui fait mourir l'espoir. De toutes ses forces Nadia se raccroche à d'autres images, d'autres instants. Mais les vagues ne viennent plus bercer ses nuits et couvrir de leur doux tumulte la violence et la déraison des hommes. Il lui faut attendre, elle aussi, tenter de défaire l'angoisse dans la monotonie presque rassurante des gestes répétés, derrière l'illusoire protection des murs de sa chambre. Attendre comme une délivrance que vienne enfin le jour où elle pourra vivre ses rêves. (Bey, 1996: p. 68)

Y para acabar permítanme asociar a nuestros dos autores hermanos en la tierra argelina, tierra-madre en ambos casos, con dos grandes conciencias universales de la libertad y de la lucidez frente a la sinrazón del mundo, quiero hablar de Yourcenar quien en un retrato de Borges titulado “Borges ou le voyant”, pronuncia ese juicio que podrían recuperar y firmar tanto Camus como Maïssa Bey:

Tout homme un peu averti des incessants changements et de la complexité presque infinie des choses se sent peu à peu envahi devant l’Histoire par le sentiment de l’horrible et par celui de l’absurde. Ni l’un ni l’autre de ces deux sentiments ne s’altèrent, mais bientôt, sans que la première ou la deuxième de ces notions s’affaiblissent, s’ajoute une autre, celle d’une vaste imposture, à laquelle, actifs ou passifs, nous participons tous. (Yourcenar, 1951: p. 245)

Notas

¹ Esa complicidad se confirma con una “Lettre à Camus” que Maïssa Bey ha publicado en un monográfico especial dedicado a “Camus, penser la révolte”, *Le Magazine littéraire*, N° 453, mayo de 2006, p. 42.

² Esta anécdota da título a una colaboración de Maïssa Bey: “Vous cherchez Albert Camus? Il est là-bas!” Suplemento: “Albert Camus, toujours moderne”, *Le Monde*, Le Monde des Livres, p. 7

Bibliografía

- BEY, M.: (1996) *Au commencement était la mer*, Marsa. (2003): Ed. de l’Aube.
 (1998) *Nouvelles d’Algérie*, Grasset, Paris.
 (2001) *Cette fille-là*, Ed. de l’Aube Poche.
 (2002) *Entendez-vous dans les montagnes*, Ed. de l’Aube et Editions Barzakh.
 (2003) *Journal intime et politique*, éditions de l’Aube et Littera 05.
 (2004) *L’ombre d’un homme qui marche au soleil*, Ed. Chèvre feuille étoilée.
 (2005) *Surtout ne te retourne pas*, Ed. de l’Aube.
 (2006) *Bleu, blanc, ver*, Ed. de l’Aube.
 CHABOT, J.: (2002) *Albert Camus, la pensée de midi*, Edisud, Paris.
 CHAULET-ACHOUR, C.: (1998) *Albert Camus, Alger*, Biarritz, Atlantica.
 (2004) *Albert Camus et l’Algérie*, Barzakh, Alger.
 GRENIER, R.: (1987) *Albert Camus, soleil et ombre*, Gallimard, Paris.
 RONDEAU, D.: (2005) *Camus ou les promesses de la vie*, Menges, Paris.
 YOURCENAR, M.: (1989) “Borges ou le voyant” en *En pèlerin et en étranger*, Gallimard, Paris.

Encuentros y desencuentros: Cortázar entre Rimbaud y Mallarmé

Beatriz Vegh *

Universidad de la República, Uruguay

Resumen

Nos proponemos observar en un texto temprano de la obra ensayística de Cortázar cómo la figura de lo desidentitario aparece como elemento de importancia en la doble búsqueda literaria y vital del escritor y cómo esta figura dialoga con propuestas recientes acerca de esta misma problemática, como la de Jacques Rancière en su lectura de Mallarmé y lo identitario poético, o la de Juan José Saer sobre lo identitario cultural en el Río de la Plata.

Palabras clave:

· Cortázar · Desidentitario · Saer

87

Abstract

We propose examining how the notion of (national, idiomatic) dis-identity in an early and enthusiastic essay by Julio Cortázar on Rimbaud and his poetry plays an important role in Cortázar's poetics of that time and afterwards. Besides, we further propose examining how this same notion, linked to Rimbaud and not to Mallarmé in Cortázar's essay, becomes instead a central issue in Jacques Rancière's reading of Mallarmé's poetics and is nowadays underscored as a fundamental issue in Juan José Saer's studies of cultural identities in the Río de la Plata area.

Key words:

· Cortazar · Dis-identities · Saer

* Beatriz Vegh es doctorada en literatura general y comparada por la Universidad de París III-Sorbona. Actualmente es docente, investigadora y directora del Departamento de Letras Modernas de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República, Uruguay. Tiene numerosas publicaciones en el campo de la literatura comparada. Sus traducciones literarias, incluyen, entre otras, obras de Charles Baudelaire, Jean-Marie Le Clézio, Robert Pinget, Samuel Beckett, Bernard-Marie Koltès, William Faulkner.

Desde la crítica se ha señalado y rastreado hasta qué punto las búsquedas literarias y vitales marcan los pasos en las huellas de Cortázar (Sosnowski: pp. 9-23) y hay seguramente consenso en esta formulación por parte de sus lectores. Aquí nos proponemos observar, en un texto temprano de su obra ensayística, cómo una cierta figura de lo desidentitario aparece como elemento de importancia en esta doble búsqueda –literaria, vital–. Y también cómo esa figura en Cortázar dialoga con propuestas recientes acerca de esa misma problemática, como la de Jacques Rancière en su lectura de Mallarmé y lo identitario poético, o la de Juan José Saer sobre la identidad cultural en el Río de la Plata. Es entonces esta modulación de su ensayo, en diálogo relacional con una reflexión poética y cultural contemporánea, que guía esta lectura.

Se trata de su primer ensayo publicado, en el Número 1 de la revista argentina *Huella* en 1941, titulado “Rimbaud”, firmado con el seudónimo Julio Denis y que ha sido presentado como “una profesión de fe literaria de la generación del 40, casi su manifiesto, y también un microcosmos de lo que será la visión del mundo de Cortázar” (Alasraki, 1994: pp. 9-10). Un breve ensayo donde el término “Icarismo” vuelve recurrentemente para marcar y caracterizar mitológica y románticamente –todo muy Cortázar-en-los-40– la postura poética de Rimbaud, al que Cortázar, con fervor, y como entusiasta seguidor de los surrealistas que, como se sabe, lo veneraban, dedica su ensayo. Para Cortázar, en este texto, un icarismo de signo positivo definiría a la poética rimbaldiana en abierto antagonismo con el icarismo de signo negativo que, también a lo largo de su ensayo, el escritor va a atribuirle a la postura poética de Mallarmé. Y el “milagro Rimbaud”, como dice admirativamente el texto de Cortázar, es entonces puesto en paralelo por el escritor con un desestimado Mallarmé “deshumanizado al fin (...) (y cuya) obra es una traición a lo vital” (Cortázar, 1941: pp. 17 y 19).

Sabemos que el seudónimo Julio Denis ya había sido utilizado por el escritor pocos años antes, en 1938, cuando publicó el poemario *Presencia*, compuesto por una serie de sonetos –“muy mallarmeños”, dirá de ellos más tarde Cortázar y la crítica (Alasraki, 1992: pp. 575-576)– que se va a constituir en la primera publicación de Cortázar como creador ya que todos sus escritos anteriores, que eran muchos, habían sido o destruidos o cuidadosamente desestimados por su autor. Por otra parte, poemario “mallarmeño” del 38 y ensayo rimbaldiano del 41 serán sus dos únicas publicaciones firmadas con este seudónimo y tanto la proximidad en el tiempo de ambas publicaciones como esta seudonimia compartida pueden leerse como vínculos significativos de una misma actitud eminentemente exorcista del joven discípulo frente al venerado maestro simbolista que había marcado su poemario *Presencia* del 38, postura exorcista que ha sido también ya señalada por la crítica.¹

La estrategia exorcista anti-mallarmeña en Cortázar tendría lugar entonces en dos etapas. En una primera etapa, el poemario del 38, se trataría de la práctica estilística del pastiche o, en terminología formalista genettiana, de una práctica poética hipertextual fuerte respecto al hipotexto Mallarmé, práctica exorcista con ejemplos conocidos y célebres como el de Proust con sus pastiches de Balzac, Flaubert y otros, previos al lanzamiento de su escritura de *A la búsqueda del tiempo perdido*.

En el ensayo del 41 que nos ocupa tendría lugar entonces una segunda etapa en

la tarea de exorcismo mallarmeano por parte de Cortázar, mediante la ya mencionada confrontación entre Rimbaud “el Ícaro de carne y hueso que se aplasta sobre las aguas y, salvado por una inercia de vida, quiere alejarse de lo que considera clausurado para siempre” y Mallarmé quien “se despeña sobre la poesía; Rimbaud vuelve a esta existencia. El primero nos deja una Obra; el segundo, la historia de una sangre”. Y de la obra de Mallarmé, Cortázar cuestiona también explícitamente “el total hermetismo” de su producción final (pp. 17-23). Sin nombrarlo, se está refiriendo a *Coup de dés*, publicado en revista en 1897, un año antes de morir el poeta. Podemos pensar que Cortázar, al no recoger este ensayo del 41 en los libros de recopilación que cuidadosamente va a organizar y armar más tarde (*La vuelta al día en ochenta mundos, Ultimo round, Territorios*) mostró su desestima por la postura explícitamente condenatoria de Mallarmé que lo recorre y por la retórica abiertamente antinómica en sus posicionamientos frente a Rimbaud y Mallarmé de muchos de sus pasajes, como los que acabamos de citar.

Aunque ya no desde la creación, como en el poemario del 38, sino desde el ensayo, se trataría nuevamente, en 1941, de una estrategia del incipiente creador que se ve coartado en sus potencialidades creativas por la presencia fuerte del “mayor”, de cuya órbita se aparta, gracias a un movimiento de *clinamen*, en el sentido bloomiano del término: un movimiento “simultáneamente intencional e involuntario” (Bloom: p. 45), que le va a permitir transitar libremente por el cosmos poético. Frente al *pharmakon* Mallarmé, considerado en ese entonces por Cortázar más venenoso que curativo o medicinal, el antídoto es Rimbaud, y así lo proclama su artículo en clave de compromiso humanista y vitalista (“vital” es la palabra que vuelve continuamente en la pluma de Cortázar para hablar siempre con aprecio de la obra de Rimbaud: “la influencia vital de Rimbaud”; “el corazón sangrante de Rimbaud y (...) su latido”; “Rimbaud (y de ahí su diferencia básica con Mallarmé) es ante todo un hombre”; “la desgarrada figura de Rimbaud”; “su descenso a los infiernos (...) era una tentativa para encontrar la Vida que su naturaleza le reclamaba”; “la obra de Rimbaud nos llega anegada de existencialismo y cobra para nosotros, hombres angustiados, que hemos perdido la fe en las retóricas, el tono de un mensaje y una admonición” (Cortázar: pp. 17-21).

Ahora bien, en el clásico juego del discípulo que toma distancia del maestro se observa a menudo que la invasiva presencia del mayor, conjurada por el discípulo en los momentos de explicitud y control, reaparece en forma subyacente en momentos menos controlados por su racionalidad. Ejemplo conocido de este fenómeno compositivo en música es el de la ópera *Peleas y Melisenda* de Debussy, compuesta en clave de liberación del *pharmakon* (venenoso) Wagner. Una liberación paciente y plenamente lograda por el compositor en los varios actos que componen la ópera. Pero, sin embargo, en los Interludios, escritos en contexto de urgencia compositiva, reaparece claramente el “padre” cuyo parricidio *–et pour cause–* no se termina de consumir. Citemos aquí el pasaje del mencionado ensayo de Cortázar que, como los interludios debussianos en su remisión a Wagner, ofrece vasos comunicantes con elementos fundacionales de la poética de Mallarmé, tan denostada en muchos pasajes de ese mismo ensayo:

Ahora sabemos que Arthur Rimbaud es un punto de partida, una de las fuentes por donde se lanza al espacio el líquido árbol de esta Poesía nuestra. Frente al milagro de Rimbaud, *no es posible plantearse reticencias de idioma o de nacionalidad*. Porque nada tiene de importante que el poeta haya exclusivamente aprovechado la historia de sus “ancêtres gaulois”; como

tampoco es importante que nuestra línea española sea escasa en conexiones con su poética esencial... (p. 17, énfasis mío).

El poeta Rimbaud aparece cumpliendo aquí, el rol de “fundador de prácticas discursivas” –para utilizar palabras y concepto de Foucault–², y más concretamente, el rol de un fundador de prácticas discursivas poéticas para la nueva poesía argentina a la que Cortázar llama aquí “Poesía nuestra”.

Ahora bien, este rol poético fundacional y también orgánico, o fundacional por orgánico, según lo propone la imagen vegetal de Cortázar al hablar del “líquido árbol de esta Poesía nuestra”, el escritor lo caracteriza y define en su texto por su independencia respecto tanto de lo idiomático como de lo nacional. Ambos conceptos –idioma, nación– son desestimados y rechazados literalmente, explícitamente, por Cortázar a la hora de nombrar, como lo hace en este ensayo, los elementos a tener en cuenta cuando se trata de Poesía (así, con mayúscula, figura en su texto). Autor y lector, autorías y lectorados, se constituirían, según sus propias palabras, sin “reticencias de idioma o nacionalidad”, sin clausuras ni identidades lingüísticas o nacionales.

Esta apertura sobre una “nada” idiomática y nacional reclamada por Cortázar como lugar de lectura eficaz de textos considerados fundadores como el de Rimbaud (a quien en algún momento del ensayo se compara con San Juan de la Cruz) se corresponde con varios aspectos y funciones de la paradójica noción de “nada” en la poética mallarmeana. Me refiero a la nada que corresponde al término francés *rien*, de *res*, *rem*, algo, alguna cosa entre el ser y no ser –hamletianos– más que a la nada correspondiente al francés *néant*, el no-ser, distinción tenida muy en cuenta por Mallarmé (“Du néant au rien”, Rancière: pp. 39-46). Sabemos que esa nada textual en la obra de Mallarmé implica, entre otras cosas, una instancia desidentitaria de la voz lírica que ocurre en la página donde tiene lugar “la disparition élocutoire du poète, qui cède l’initiative aux mots, par le choc de leur inégalité mobilisés” como escribe el poeta en “Crise de vers” (Mallarmé: p. 366). Tanto autor como lector son, en el sentido más literal del término, los lugar-tenientes de la página donde se inscribe ante todo una experiencia verbal. El rendimiento “taylorista” que Mallarmé obtiene así de palabras o vocablos y que ha sido señalado por Sartre en su estudio sobre el poeta (Sastre: p. 167)³ sabemos que proviene tanto de una pluralidad idiomática: “les langues imparfaites en cela que plusieurs, manque la suprême” como de una impersonalidad del escritor: “impersonnelle magnificence” (“Crise de vers”: pp. 363 y 365). Tales son los términos de Mallarmé para decir la des-nacionalización (eminentemente saludable) a nivel del pensamiento, y sobre todo de un quehacer poético que celebra y ritualiza lo vital innato. Un poeta como Poe, nos dice Mallarmé, llega por “foudre d’instinct renfermer, simplement la vie, vierge, en sa synthèse et loin illuminant tout” (“Sur Poe”: p. 872).

Es en la línea de esta consideración desidentitaria y vitalista que Cortázar nos decía: “nada tiene de importante que el poeta (Rimbaud) haya exclusivamente utilizado la historia de sus ‘ancêtres gaulois”’. Y también en esta línea el lector del ensayo del 41 entiende cómo las tradiciones y las historiografías locales y nacionales se desterritorializan y diseminan a la hora de la escritura –sin que esto signifique de ningún modo una desaparición. Los antepasados galos de Rimbaud se desterritorializan y diseminan y son los nuestros. En esta línea también se encuentran precisamente recientes lecturas de Mallarmé, como la de Jacques Rancière o de Jean-Claude Milner. Lecturas que subrayan muy especialmente la

segunda etapa de este proceso poético, es decir, lo que ocurre cuando, luego del momento de diseminación o, si utilizamos el término que ocurre en “Un coup de dés...”, del momento de “dispers[ión]” en vocablos de dichas historiografías, esos vocablos vuelven para reterritorializarse con energías nuevas y dinámicas plurales, deconstructivas, analíticas, esclarecedoras, en el sistema lingüístico y en el ámbito nacional del correspondiente autor o lector.

Rancière, desde su reflexión filosófica en el campo del pensamiento político y social, acerca la empresa poética del Mallarmé de la última etapa (la del “hermetismo” según Cortázar en su ensayo) con la del utopista social Saint Simon y nos dice que ambos buscan “sobre las ruinas del viejo orden, construir los vínculos de una comunidad nueva” (Rancière: p. 54). Ambos –Saint Simon, Mallarmé– por vías diversas, ofrecen respuestas lúcidas y socialmente comprometidas al proceso de descristianización que comienza en Francia en el siglo de las luces y es un hecho consumado a mediados del siglo XIX cuando Mallarmé comienza su obra.⁴ Una suerte de propuesta de reformulación (a contrapelo, *à rebours*, de los aires de la época) de lo religioso en su sentido etimológico de *religio*, de vínculo, comunitario, social y fraterno para la nueva humanidad que se debatía en la tormenta positivista y utilitaria de su época, no tan alejada de la nuestra. Milner, por su parte, en un renovador estudio del soneto “El cisne” subraya también lo que de compromiso social y político se puede leer en ese poema, publicado en 1874, poco tiempo después del fracaso de la Comuna. En su lectura, sus versos plasman, desde la homofonía del binomio *cygne/signe*, que el poema se encarga de vaciar de sentido, la nada desidentitaria, social y política, a partir de la cual la voz poética se hace oír (Milner: pp. 67-74).

Son líneas de lectura (Rancière, Milner) que encuentran, en lo proteico y potencializador del saber filológico de la escritura de Mallarmé, una estrategia eminentemente útil para desbaratar lo que de estereotipado y tramposo pueda tener el hablar o escribir del “universel *reportage*” que domina en “la place publique”, para utilizar conocidos términos y conceptos mallarmeños. En estas lecturas de Mallarmé estamos lejos del Mallarmé “traidor a lo vital” que presenta Cortázar en el cuerpo de su ensayo de 1941, pero estamos cerca del Mallarmé que, sin nombrarlo, encontramos dibujado, también por Cortázar, por debajo del “milagro Rimbaud” presentado al inicio de ese mismo ensayo.

También dentro de esta perspectiva de diálogo con pensamientos contemporáneos, y a partir de la mencionada desestima cortazariana de fronteras nacionales e idiomáticas, cabría un diálogo –sin posibilidad de desarrollar aquí– con ciertas consideraciones que su coterráneo Juan José Saer nos propone sobre esta problemática en su obra *El río sin orillas*. En un pasaje de su libro,⁵ Saer se refiere al hecho de que las culturas del Río de la Plata, a lo largo de su historia y debido a los flujos y el mestizaje constante de su población por movimientos de conquista o migración, pudieron anticipar los grandes desplazamientos humanos del siglo XX, las grandes migraciones que han desbaratado el mundo tradicional. El autor plantea entonces la siguiente hipótesis:

Esta imposibilidad de reconocerse en una tradición única, (...) esa vaguedad del propio ser tan propia de nuestro tiempo, floreció tal vez antes que en ninguna parte en las inmediaciones del río sin orillas... [por eso] tal vez hoy en día no pueda haber más orgullo legítimo que el de reconocerse como nada, como menos que nada, fruto misterioso de la contingencia, producto de combinaciones inextricables que igualan a todo lo viviente en la misma presen-

cia fugitiva y azarosa. El primer paso para penetrar en nuestra verdadera identidad consiste justamente en admitir que, a la luz de la reflexión (...) ninguna identidad afirmativa ya es posible (pp. 203-204).

Vimos anteriormente que la figura de la nada desidentitaria poética, que Cortázar reconocía tempranamente en un modélico Rimbaud, se encuentra igualmente en las lecturas recientes de un Mallarmé vitalista y comprometido con su siglo (Rancière, Milner). Podemos pensar que tal postura poética, problematizadora de toda identidad restringida, dialoga asimismo muy bien con perspectivas que, como la citada aquí de Juan José Saer, se presentan como altamente cuestionadoras, en el ámbito cultural, de dicotomías y polarizaciones, del signo que fueren. Podemos también pensar que Cortázar hubiera compartido con entusiasmo estas nuevas lecturas y posturas poéticas y culturales.

Notas

¹ Jaime Alazraki examina el texto subrayando la clara y recurrente confrontación que en él hace Cortázar entre ambos escritores en por lo menos dos oportunidades: desde el prólogo a las *Obras completas* de Julio Cortázar y también, y antes de escribir este prólogo, desde la edición crítica de *Rayuela* donde se incluye un artículo suyo centrado en este “Rimbaud” de Cortázar. Además de ofrecer comentarios pormenorizados sobre las circunstancias de publicación del ensayo y su peripecia personal para localizar el ejemplar correspondiente de la revista *Huella* en vistas a la reedición del artículo en volumen, el crítico retraza pormenorizadamente el trabajo de evaluación ético-poética que realiza Cortázar de ambos poetas y plantea la toma de distancia de Cortázar respecto a Mallarmé.

² En “Qu’est-ce qu’un auteur”, Foucault analiza este rol de fundador de prácticas discursivas desde la funcionalidad de una autoría y lo reconoce en Marx y Freud.

³ En efecto, basándose en los conceptos de “eficiencia” y “rendimiento”, del trabajo en uno, del vocablo en otro, en su *Mallarmé, la lucidité et sa face d’ombre*, Sartre habla de un “taylorismo” en la escritura mallarmeana, capaz de movilizar eficazmente el lenguaje para conseguir su pleno rendimiento.

⁴ Jacques Rancière, *Mallarmé*. Especialmente el capítulo “L’hymne des coeurs spirituels”, pp. 53-78. En este punto, la lectura de Rancière retoma, prolonga y complejiza lo adelantado ya por Sartre en su *Mallarmé*, op. cit.

⁵ Este pasaje de Saer a través de una línea de reflexión sobre la ausencia de “oikos” (hogar) o su problematización en la figura de todo verdadero viaje, literal, material, metafórico, se encuentra desarrollado por Silvia Rosman en su atrapante *Dislocaciones culturales: nación, sujeto y comunidad en América Latina*, pp. 12-29.

Bibliografía

ALAZRAKI, J.: (1972) "Cortázar antes de Cortázar" en *Rayuela* [Julio Ortega y Saúl Yurkievich eds.], Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.

(1994) "Prólogo" en *Julio Cortázar Obra crítica 1*, Santillana, Madrid.

BLOOM, H.: (1975) "Clinamen or the Poetic Misprision" en *The Anxiety of Influence*, Oxford University Press, Oxford.

CORTÁZAR, J.: (1941) "Rimbaud" en *Julio Cortázar Obras completas I*, Santillana, Madrid, 1994.

FOUCAULT, M.: (1983) "Qu'est-ce qu'un auteur?" en *La discursivité*, Revue de psychanalyse.

MALLARMÉ, S.: (1945) *Oeuvres complètes* [Henri Mendon ed.] Gallimard/Pléiade, París.

MILNER, J.-C.: (1999) *Mallarmé au tombeau*, Verdier, París.

RANCIÈRE, J.: (1996) *Mallarmé*, Hachette, París.

ROSMAN, S.: (2003) *Dislocaciones culturales: Nación, sujeto y comunidad*, Beatriz Viterbo, Rosario.

SAER, J.J.: (1991) *El río sin orillas*, Alianza Editorial, Buenos Aires.

SARTRE, J.-P.: (1986) *Mallarmé: La lucidité et sa face d'ombre*, Gallimard, París.

SOSNOWSKI, S.: (1994) "Prólogo" en *Julio Cortázar. Obra crítica 3*, Santillana, Madrid.

Homenajes a
Borges

Borges y el Oriente

María Kodama *

Fundación Internacional Jorge Luis Borges

Buenos Aires

97

El Oriente y el Occidente, vastos términos, insondables como los mares o la arena de los desiertos. Conceptos que abarcan una diversidad de territorios, de lenguas, de idiosincrasias, de creencias, que a veces hacen insalvable el zanjar las diferencias. Sin embargo, a través de los avatares de la historia, el interés del Occidente por el Oriente se ha manifestado siempre. Desde Herodoto, el padre de la historia, en cuyos libros se nos da la revelación de Egipto, pasando por Virgilio de quien Borges dice en su poema “El Oriente” (*La Rosa profunda*, 1975)

La mano de Virgilio se demora
Sobre una tela con frescura de agua
Y entretejidas formas y colores
Que han traído a su Roma las remotas
Caravanas del tiempo y de la arena.
Perdurará en un verso de las Geórgicas
No la había visto nunca. Hoy es la seda.

Podemos citar a Plinio. En su *Historia Natural* menciona a los chinos, a Bactriana, a Persia y a la India. ¿Cómo olvidar a este infatigable viajero, Marco Polo, ese viajero que nos hace relaciones fascinantes sobre esa parte del mundo, casi inaccesible entonces?

Más cercanos en el tiempo, tenemos autores como Coleridge que hará una extraordinaria recreación de Kublai Khan, precisamente el protector de Marco Polo, o a Kipling que nos dará otra visión del Oriente, desde esa India que le inspiró tantas historias maravillosas y terribles. Kipling decía: “Si has oído el llamado del Oriente, no oirás otra cosa”.

* María Kodama, Bs As, Argentina. Profesora de Letras (UBA). Fundadora y Presidente de la Fundación Internacional “Jorge Luis Borges” y directora del “Centro de Haiku”. Ha co-traducido y publicado junto a J. L. Borges obras del anglosajón, islandés e inglés. Prologuista de numerosas antologías (v.g. de Horacio Quiroga, Alberto Girri, la Historia de Genji y la Tetralogía de Yukio Mishima). Autora de tres libros de cuentos (inéditos). En su labor como albacea y difusora de la obra borgeana, recibió numerosas distinciones. Dictó conferencias, seminarios y presidió actividades de reconocimiento a Borges en numerosas universidades e instituciones nacionales e internacionales. En 1999 proyectó y organizó la Muestra Itinerante en homenaje al Centenario del Nacimiento de Jorge Luis Borges; presentada en Venecia, París, Buenos Aires, México, Roma, Barcelona y Madrid.

¿Para Borges, qué era el Oriente? ¿Cómo llegó hasta él? El conocimiento de Borges del Oriente se remonta a su infancia. Le llega primero a través de los sonidos, ya que su abuela le leía y recitaba en inglés versículos de la Biblia y poemas de sus autores preferidos, luego, a través de la letra impresa, en los libros de la biblioteca de su padre.

Es decir, el Oriente serán, *Las Mil y una Noches*, *Tales before midnight* (de Mitford) *Leyendas del Japón y la Biblia*, cuyas citas inspiraran muchas de sus páginas. Es decir que su inteligencia y su sensibilidad van a ser profundamente marcadas por lo judío, lo árabe y lo japonés. Esto será para él como la iniciación en el camino a Oriente, que posteriormente, como un río subterráneo, fluirá en la creación de los infinitos poemas y cuentos que irá desarrollando a lo largo de su vida.

Por supuesto también está la influencia de los autores, sobre todo ingleses, como Kipling, Coleridge, Stevenson, que también se sintieron atraídos por esa otra cara del mundo.

En su adolescencia en Ginebra, luego de aprender el alemán para leer a Shopenhauer, descubrirá, a través de su lectura, el budismo que lo llevará a interesarse por la filosofía oriental.

Borges dijo una vez que con las palabras “Oriente” y “Occidente” le sucedía lo que a San Agustín cuando en sus *Confesiones*, Libro XI, capítulo XIV, se pregunta: “¿Qué es el tiempo? Si no me lo preguntan lo sé; si me lo preguntan, lo ignoro”.

Como todas las cosas complejas de la vida, es imposible dar definiciones, sólo sería posible buscar aproximaciones.

Las aproximaciones entre Oriente y Occidente se dieron y se dan a veces de una manera violenta, la aproximación y la comprensión están entretrejidas con el mapa de las vastas campañas y guerras que se produjeron a lo largo de los siglos.

De todos los que llevaron a cabo ese lento y difícil acercamiento podemos mencionar a Alejandro de Macedonia. Alguien le había predicho el dominio del Oriente y del Occidente, quizás esto pesó en su determinación de esa vasta marcha hacia la conquista de Persia y la India. Pero Alejandro muere a los 33 años en Babilonia.

Según un antiguo texto citado por Burton y Lane, el primero que oyó recitar cuentos por los *confabulatores nocturni* fue Alejandro de Macedonia, quien los reunía por las noches en su tienda, para que le ahuyentaran el insomnio.

Lane cuenta que hasta 1850 los narradores de cuentos eran comunes en el Cairo y que generalmente narraban las historias de las Mil y una Noches. Puedo dar fe, que aún hoy en Marrakesh, en la plaza en la plaza JMÁ-EL-FNÁ existen estos *confabulatores nocturni*.

Justamente en Alejandría, ciudad fundada por Alejandro en el siglo XV se reunieron una serie de fábulas. El núcleo central de esta serie de cuentos provendría de la India, luego habría pasado a Persia, donde las modifican, las enriquecen y las arabizan, hasta llegar finalmente a Egipto. El título de esta colección era los *Mil cuentos*.

Estos, con posteriores transformaciones, luego de un azaroso y largo recorrido, son los que oyó primero y leyó después ese niño en un remoto país de la América del Sur.

Borges pensaba en el Oriente de las *Mil y una Noches* o de las novelas chinas como un mundo de extremos, muy ricos y muy pobres, de reyes que son como dioses. Hay en los cuentos la noción de tesoros escondidos, que sin embargo cualquier hombre puede descubrir. Está también presente la noción de magia, que obedece a una causalidad distinta, una lámpara, un anillo que se frota hacen aparecer un

genio. Es típico en las *1001 noches* un cuento dentro del cuento, las ramificaciones del tronco central del relato, lo que causa una sensación de vértigo.

Un tema importante en *1001 Noches* es el del sueño. Borges recoge el cuento de la noche 351 en su *Historia Universal de la infamia* y el título es *Historia de dos que soñaron* (uno es el Cairo-otro es Isfajan).

Este tema del sueño será recurrente en la obra de Jorge Luis Borges y tiene su fuente no sólo en las *Mil y una Noches*, sino también en el budismo. Aquí, para el redimido, el universo cesa en el instante en que comprende su naturaleza ilusoria, de sueño. El salvado en vida seguirá viviendo como quien sueña y dejará fluir el sueño.

El budismo niega la conciencia y la materia, el objeto y el sujeto, el alma y la divinidad; a diferencia de las Upanishadas, donde el proceso cósmico es el sueño de un Dios, para el budismo hay un sueño sin soñador. Detrás del sueño y bajo el sueño no hay nada. El Nirvana es la única salvación. Esta idea del mundo y del hombre como un sueño está en ese magnífico cuento *Las Ruinas circulares* donde toda la realidad es sueño, la irrealidad, la nada es verdad, semejante al Sermón del Fuego. En las *Ruinas*, están presentes la idea del sueño, del fuego y del Golem.

Borges, que comienza por el Ultraísmo, irá casi enseguida delineando su propio camino, el camino que al cabo de los años lo llevará al Japón. Busca lo esencial a toda poesía y se siente atraído particularmente por la del Japón.

La poesía japonesa trata de grabar en unas pocas líneas preciosas, de 17 sílabas la confluencia del tiempo y del espacio en un solo punto. El hacedor, como Dios, trata de abolir la sucesión en el espacio. Y Borges expresa este sentimiento en el prólogo de la *Historia de la eternidad* (1936): “¿Cómo pude no sentir que la eternidad, anhelada con amor por tantos poetas, es un artificio espléndido que nos libra, siquiera de manera fugaz, de la intolerable opresión de lo sucesivo?”¹

En “*El Aleph*” (1949) ve en un punto “Ese objeto secreto y conjetural cuyo nombre toman en vano los hombres, pero que nadie ha visto, el inconcebible Universo”.²

Esta idea de Borges permite trazar las líneas convergentes a los propósitos esenciales de la poesía del Japón. Obviando la larga evolución, diremos que a través de los siglos predomina la estrofa de 31 sílabas en versos 5,7 - 5,7 y 7 cada una y que su nombre era *tanka* o *waka* (siglo XIV). El *haiku* procede de una evolución de la *tanka* hacia una mayor brevedad y concisión.

Bashô (1644 - 1694) fijó para siempre la norma del *haiku*. Bashô declaró que en el *haiku* debía usarse el habla común de la gente, evitando la vulgaridad. Decir “el poeta debe ser uno entre la gente pero su mente debe mantener la pureza”. Debe usar el habla común y transformarla en una cosa bella. Sus 17 sílabas deben apresar la visión de la naturaleza, del todo. El mejor ejemplo es su famoso *haiku*

El viejo estanque
salta una rana,
ruido del agua.

Al principio hay una cosa perdurable, el estanque, después algo fugaz y vivo, la rana; al final el encuentro de ambos: el agua agitada. Una cosa se convierte en otra; dos cosas se contrastan y se unen. Ya Borges en un patio de “*Fervor de Buenos Aires*” (1923) nos descubre elementos en común con la poesía japonesa, métrica aparte.

El patio es el declive
Por el cual se derrama el cielo en la casa

Serena

La eternidad espera en la encrucijada de estrellas

Grato es vivir en la amistad oscura

Del zaguán, de la parra y del aljibe.

¿Cómo puede un poeta sudamericano al cabo de tantos siglos lograr la esencia del *haiku*?

Además de la formación de Borges desde niño, una explicación verosímil puede encontrarse en el hecho de que la poesía es algo intemporal y universal y cuando el poeta logra aprehender eso, el logro es eterno.

A comienzos de los 70 Borges emprendió deliberadamente la composición de *tankas* y para coronar esa empresa en la composición de *haikus*. Borges escribe 17 *haikus*.

El *haiku* puede definirse como un arte ascético. En el Oriente el ascetismo es un fin en sí mismo y por lo tanto toda explicación o justificación es superflua. El rigor ascético está unido al arte. El ascetismo es el reverso de la vulgaridad y por ello está cerca de la vida y de la naturaleza pero lejos de la literatura y del estilo altisonante.

El *haiku* es una forma ambiciosa que trata de apresar la realidad y nada tiene en común con el bien, con el mal o con la belleza. No es en todo caso la meta que se busca. Es una forma de pensar a través de los sentidos. No es un símbolo, no es un cuadro con un significado en el reverso.

Cuando Bashô declara que debemos buscar el pino en el pino y el bambú en el bambú quiere significar que debemos trascender nuestro yo y aprehender. Aprehender es hundirse en el objeto hasta que nos sea revelada su íntima esencia y despierte nuestro impulso poético. Así, una hoja marchita no es un símbolo del otoño, o una parte del otoño. Es el otoño.

Comparemos ahora un *haiku* de Borges y uno de Kito, discípulo de Bashô.

Hoy no me alegran

los almendros del huerto.

Son tus recuerdos.

Kito

Las neblinas de la tarde.

Cuando pienso en ellas, lejos

están los días de antaño.

El vago crepúsculo es afín al vago pasado, en el caso de Jorge Luis Borges las flores del almendro le recuerdan un feliz, y tal vez reciente pasado. El punto de partida de ambas composiciones es la naturaleza.

Borges

¿Es un imperio

esa luz que se apaga

o una luciérnaga?

Bashô

¡Oh hierbas del estío!

Sueños gloriosos de grandes héroes

ahora sólo ruinas!

El tema de los dos poemas es un lugar común: la mortalidad de ambas cosas y lo inmutable de la naturaleza. Los dos muestran la vanidad de todo esfuerzo humano.

Considerando estos poemas nos preguntamos si no hay algo en común a toda la poesía en todas las épocas y en todos los países.

La respuesta puede encontrarse en el prólogo de *El oro de los tigres* (1975): “Para un verdadero poeta cada momento de su vida, cada acto, cada sueño debe ser sentido como poético, porque esencialmente lo es. La belleza es común en este mundo”.³

En el prólogo a *El otro, el mismo* (1964) leemos: “Es curiosa la suerte del escritor. Al principio es barroco, vanidosamente barroco, y al cabo de los años puede lograr, si son favorables los astros, no la sencillez, que no es nada, sino la modestia y secreta complejidad”.⁴

Tal es el camino del *haiku*, el breve *haiku* es el ápice de una vasta pirámide y es por este ápice que Borges imagina la salvación del hombre. En una página de *Atlas* llamada “De la salvación por las obras” dice:

En un otoño, en uno de los otoños del tiempo, las divinidades del Shinto se congregaron, no por primera vez, en Izumo. Se dice que eran ocho millones pero soy un hombre muy tímido y me sentiría un poco perdido entre tanta gente. Por lo demás, no conviene manejar cifras inconcebibles. Digamos que eran ocho, ya que el ocho es, en estas islas, de buen agüero.

Estaban tristes, pero no lo mostraban, porque los rostros de las divinidades son kanjis que no se dejan descifrar. En la verde cumbre de un cerro se sentaron en rueda. Desde su firmamento o desde una piedra o un copo de nieve habían vigilado a los hombres. Una de las divinidades dijo:

“Hace muchos días, o muchos siglos, nos reunimos aquí para crear el Japón y el mundo. Las aguas, los peces, los siete colores del arco, las generaciones de las plantas y de los animales, nos han salido bien. Para que tantas cosas no los abrumaran, les dimos a los hombres la sucesión, el día plural y la noche una. Les otorgamos asimismo el don de ensayar algunas variaciones. La abeja sigue repitiendo colmenas; el hombre ha imaginado instrumentos: el arado, la llave, el calidoscopio. También ha imaginado la espada y el arte de la guerra. Acaba de imaginar un arma invisible que puede ser el fin de la historia. Antes de que ocurra ese hecho insensato, borremos a los hombres’

Se quedaron pensando. Otra divinidad dijo sin apuro:

“Es verdad. Han imaginado esa cosa atroz, peor también hay ésta, que cabe en el espacio que abarcan sus diecisiete sílabas.”

Las entonó. Estaban en un idioma desconocido y no pude entenderlas.

La divinidad mayor sentenció:

“Que los hombres perduren”

Así, por obra de un haiku, la especie humana se salvó”.

(Izumo, 27 de abril de 1984)

Notas

¹ BORGES, J. L.: (1974) “Un patio” en *Fervor de Buenos Aires, Obras Completas* Emecé, Buenos Aires.

² BORGES, J. L.: (1974) “El Aleph” en *Obras Completas*.

³ BORGES, J. L.: (1974) “El oro de los tigres” en *Obras Completas*, Emecé, Buenos Aires.

⁴ BORGES, J. L.: (1974) “El otro, el mismo” en *Obras Completas*, Emecé, Buenos Aires.

Borges, Whitman, y el doble

Rolando Costa Picazo
UBA, UNC, UB

Resumen

Borges y el tema del doble. Presencia del tema en cuentos y poemas. Preferencia de Borges por Robert Louis Stevenson. El doble y el espejo. Borges y Whitman. Dos dobles: el tradicional, o doppelgänger, y la compenetración, o coexistencia, de dos autores, en este caso Borges y Whitman.

103

Palabras clave:

· Borges · Whitman · El doble

Abstract

Borges and the theme of the double. Presence of the theme in stories and poems. Borges's preference for Robert Louis Stevenson. The double and the mirror. Borges and Whitman. Two kinds of double, the traditional one, or doppelgänger, and the coexistence, or compenetration, of two authors, in this case Borges and Whitman.

Key words:

· Borges · Whitman · The double

En *El hacedor*, de 1960, Borges da expresión al tema del doble, que puede ubicarse dentro de su apasionamiento por las simetrías, las duplicaciones, los espejos. “Al destino le agradan las repeticiones, las variantes, las simetrías”, dice en “La trama”, también de *El hacedor*, simetrías que incluyen sueño y vigilia, apariencia y realidad, *everything and nothing*, el individuo y la especie, el arte y la vida. “La trama” comienza con la muerte de César, “acosado al pie de una escalera por los impacientes puñales de sus amigos”, y finaliza con el eco de esa escena diecinueve siglos después en el sur de la provincia de Buenos Aires, donde un gaucho, agredido por otros gauchos, al caer reconoce entre sus atacantes a un ahijado suyo, y exclama, con “lenta sorpresa”: “¡Pero che!” (palabras que hay que oír las y no leerlas, recomienda Borges). Comenta el maestro: “Lo matan y no sabe que muere para que se repita una escena” (Borges II, p. 171).

El tema del doble, o *Doppelgänger*, es de especial interés para Borges. No es casual que entre sus textos favoritos estén “William Wilson”, de Poe, *Dr. Jekyll y Mr Hyde*, de Stevenson, y *El retrato de Dorian Gray*, de Wilde, todos relatos en que el doble es central. Es el tema del cuento “El otro”, de *El libro de arena*, de 1975, donde el Borges de setenta y cinco años conversa con el Borges joven de 1934. Lo dice específicamente al referirse al cuento en el Epílogo de *El libro de arena*:

[“El otro”] retoma el viejo tema del doble, que movió tantas veces la siempre afortunada pluma de Stevenson. En Inglaterra, su nombre es fetch o, de manera más libresca, wraith of the living; en Alemania, Doppelgänger. Sospecho que uno de sus primeros apodos fue el de alter ego. Esta aparición espectral habrá procedido de los espejos de metal o del agua, o simplemente de la memoria, que hace de cada cual un espectador y un actor. (Borges III, p. 72)

Resulta revelador que entre tantos escritores que trataron el tema del doble elija a Stevenson, que en la Declaración que antecede a *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, de 1886, hace decir a su personaje, el Dr. Jekyll, que él logró finalmente acercarse a la verdad de que, “en realidad, el hombre no es uno, sino dos”. El caso de Stevenson es doblemente interesante fuera de su ficción. James Pope-Hennessy titula su biografía de Stevenson *The Two Stevensons*. Su premisa es que Stevenson abrigó en realidad el desdoblamiento que luego novela: por una parte era un hombre de letras y un caballero respetable, un victoriano eminente que frecuentaba el Savile Club de Londres, amigo de destacadas figuras literarias del momento, como Henry James, y por la otra un bohemio incorregible y un hombre primitivo que se rodeó de salvajes en Samoa. Encarnaba, en sí mismo, la dualidad esencial del hombre. Al mismo tiempo, como escritor, fue autor de cuentos para niños y adolescentes, y de espeluznantes narraciones góticas.

Borges rinde un homenaje anónimo a Stevenson al titular uno de sus cuentos, y usarlo para el título del volumen, *El informe de Brodie* (1970). El cuento es un relato de una vida doble. Precisamente, una pieza teatral de Stevenson, de 1884, publicada en 1892, se llama *Deacon Brodie or The Double Life*, germen de su novela posterior sobre el tema del alter ego. La pieza teatral, un melodrama sobre un personaje real de Edimburgo —la ciudad de Stevenson— que era un excelente ebanista, por cuya eminencia le decían “diácono”, pero que se dedicaba a duplicar llaves y robar casas. Fue ahorcado en 1788.

Muchos de los cuentos y poemas de Borges incluyen el tema del doble, como “El Sur”, por ejemplo, un cuento marcadamente autobiográfico, cuyo protagonista trabaja en una biblioteca municipal, igual que su autor, también como él se golpea la frente contra un batiente y está a punto de morir de una septicemia. Mientras viaja en el tren piensa que “era como si a un tiempo fuera dos hombres” (Borges I, p. 527), y el duelo criollo del final, que pone fin a su vida, es algo que Borges en ese momento hubiera aceptado de buen grado, porque tenía que ver con el culto del cuchillo y del coraje que tanto lo obsesionaba.

Veinte años después, en un poema de *El otro, el mismo*, titulado “El tango”, en la última estrofa Borges rememora el final mítico en que su doble muere vicariamente en un arrabal del Sur:

El tango crea un turbio
Pasado irreal que de algún modo es cierto,
El recuerdo imposible de haber muerto
Peleando, en una esquina del suburbio.

En “Los teólogos”, buen ejemplo de ese entrecruce genérico entre cuento y ensayo, característico de Borges, se citan los libros herméticos, donde está escrito que “lo que hay abajo es igual a lo que hay arriba”, “que todo hombre es dos hombres y que el verdadero está en el otro” (Borges I, p. 553), y finalmente que “el ortodoxo y el hereje, el aborrecedor y el aborrecido, el acusador y la víctima” son una misma persona (Id. p. 556). En “La forma de la espada”, de *Ficciones*, el valiente y el cobarde, el héroe y el traidor serán, uno y el mismo, Vincent Moon.

El horripilante y magnífico cuento “El Evangelio según Marcos” (*El informe de Brodie*, 1970), narra la repetición del sacrificio de Cristo por unos campesinos analfabetos que, por obsesión o venganza (o ambas a la vez) preparan una cruz para el personaje central, Baltasar Espinosa, a quien transforman en el doble de Jesucristo. Quizás Espinosa voluntariamente se entregue al sacrificio, igual que Jesucristo, que –según reza en el cuento– “se hace crucificar en el Gólgota”.

Otro cuento en torno al doble es “Tema del traidor y el héroe”, de *Ficciones* (1941), en el que el personaje central, Fergus Kilpatrick, encierra en su persona una dualidad, pues es patriota y delator, héroe y traidor. El cuento juega también con simetrías y paralelismos, ya que la muerte en el teatro es un eco de la de Lincoln, y fue mucho antes prefigurada por Shakespeare en *Julio César*. Por otra parte, Kilpatrick recuerda a Macbeth, también héroe y traidor, que primero es héroe, victorioso en la batalla, luego traiciona a Duncan, su rey, pero finalmente muere como un valiente. Asimismo Kilpatrick acepta desempeñar su rol teatral de héroe para ser recordado como un mártir patriota.

El título mismo de uno de sus poemarios, *El otro, el mismo*, de 1964, alude al tema del doble, y vuelve a él una y otra vez. En “Yo” (de *La rosa profunda*, 1975), su ser es el del momento presente y a la vez el que guarda la memoria, y más raro le parece ser “el hombre que entrelaza / Palabras en un cuarto de la casa”. En “Poemas de los dones” (de *El hacedor*), hay un eco del final de “Borges y yo”. , en que el poeta se pregunta: “¿Cuál de los dos escribe este poema / De un yo plural y de una sola sombra?” También el final del poema “Límites” (de *El otro, el mismo*), alude al desdoblamiento entre el Borges cotidiano y el poeta, cuando la voz poética dice “Espacio y tiempo y Borges ya me dejan”.

El espejo es símbolo e imagen de las duplicaciones. El espejo acecha, tiene algo monstruoso (Borges I, p. 431), precisamente porque es el instrumento que pone

de manifiesto la escisión entre la identidad “real” y la reflejada, en que la primera es incapaz de distanciarse de la segunda. El espejo dramatiza esta dualidad, como leemos en “El ciego”, del poemario *La rosa profunda*: “No sé cuál es la cara que me mira / Cuando miro la cara del espejo”. Y en “El espejo”, un poema de *Historia de la noche* vuelve a la misma obsesión:

Yo temo ahora que el espejo encierre

El verdadero rostro de mi alma.

Una coincidencia más entre Stevenson y Borges es que al personaje del primero, el Dr. Jekyll, le asalta la visión aterradora de su doble Hyde al mirarse al espejo, y descubrir que los ojos que allí se reflejan no son los suyos, sino del otro.

Al comienzo hicimos referencia al texto en que Borges da expresión al tema del yo. Es “Borges y yo”, esa viñeta tan bella que nos obliga a citarla:

Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas. Yo camino por Buenos Aires y me demoro, acaso ya mecánicamente, para mirar el arco de un zaguán y la puerta cancel; de Borges tengo noticias por el correo y veo su nombre en una terna de profesores o en un diccionario biográfico. Me gustan los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo XVIII, las etimologías, el sabor del café y la prosa de Stevenson; el otro comparte esas preferencias, pero de un modo vanidoso que las convierte en atributos de un actor. Sería exagerado afirmar que nuestra relación es hostil; yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura, y esa literatura me justifica. Nada me cuesta confesar que ha logrado ciertas páginas válidas, pero esas páginas no me pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición. Por lo demás, yo estoy destinado a perderme, definitivamente, y sólo algún instante de mí podrá sobrevivir en el otro. Poco a poco voy cediéndole todo, aunque me consta su perversa costumbre de felsear y magnificar. Spinoza entendió que todas las cosas quieren perseverar en su ser; la piedra eternamente quiere ser piedra y el tigre un tigre. Yo he de quedar en Borges, no en mí (sí es que alguien soy), pero me reconozco menos en sus libros que en muchos otros o que en el laborioso rasgueo de una guitarra. Hace años yo traté de librarme de él y pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con lo infinito, pero estos juegos son de Borges ahora y tendré que idear otras cosas. Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro.

No sé cuál de los dos escribe esta página.

Por lo señalado anteriormente, no nos resulta extraño que entre todos los escritores cuya prosa pondera, cite aquí a Stevenson, el maestro del doble.

Whitman es una presencia permanente en Borges. Lo descubre en Ginebra, en 1917, en una traducción alemana de Johannes Schlaf, y pronto manda a comprar a Londres el ejemplar en inglés. Whitman se convierte en el arquetipo del poeta. Influyen sobre Borges las largas enumeraciones whitmanianas, la fascinación de las figuras retóricas, el impulso hacia la experimentación. Le dedica ensayos. En una reseña de la traducción de León Felipe de “Song of Myself”, que publica en *Sur* en enero de 1944, sostiene que el español no traduce, sino “calumnia” al poeta estadounidense. Luego, en 1969, quizá para hacerle justicia, él mismo traduce “Canto de mí mismo” y partes de “Hijos de Adán”, “Cálamo”, “Riachos de otoño” y “Cantos de despedida” para un volumen publicado en Lumen (Barcelona).

Al escribir sobre el poeta estadounidense en 1932, Borges prefigura lo que dirá en “Borges y yo” 28 años después. La maravilla de Borges es que todo lo que vendrá después ya está dicho en sus primeras poesías, en sus primeras prosas. Es de una coherencia alucinante. “Borges y yo” ya está en “Nota sobre Walt Whitman”, de *Discusión* (1932, Borges I, 249-53), donde sostiene que en Whitman conviven el

hombre de letras y el héroe semidivino de *Leaves of Grass*. Igual que en el caso de “Borges y yo”, el poeta estadounidense pasa “del orbe paradisíaco de sus versos a la insípida crónica de sus días”, lo que constituye “una transición melancólica”. En Whitman hay dos hombres, “el amistoso y salvaje y el pobre literato que lo inventó”, uno “casto, reservado y más bien taciturno”, y otro “efusivo y orgiástico”.

En “Nota sobre Walt Whitman” el maestro argentino usa un tipo tradicional de doble, o doppelgänger, el que se corresponde con el de “William Wilson” o *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, es decir, un hombre en cuya personalidad conviven dos hombres, o un hombre con dos facetas, dos vidas, una doble identidad. En el caso de la viñeta poética de Borges, una es la del hombre común, el de todos los días, y la otra la del escritor famoso, que viaja por el mundo y cosecha honores. Éste le es ajeno al hombre cotidiano. Pero con Whitman se da otra forma de desdoblamiento, un desdoblamiento doble –valga la redundancia– porque es de Borges hombre y Borges poeta, por una parte, con Whitman hombre y con Whitman poeta, por la otra. Esto es algo que puede suceder con el traductor, que en ocasiones especiales se compenetra de tal forma con el autor a quien traduce que parece fundirse con él, a tal punto que podría decir, con Rimbaud, “yo soy el otro”. En estos rarísimos casos, la traducción logra un grado increíble de excelencia, debido precisamente a la identificación, una especie de posesión, ojalá no satánica. Hay un poema que escribe Borges sobre Whitman en que ambos se funden en uno solo. Ambos habitan una vivienda modesta, Borges hombre el apartamento de dos dormitorios de la calle Maipú, y Whitman hombre el de la calle Mickle, en Camden, Nueva Jersey, es decir, Borges hombre y Whitman hombre, porque Borges poeta y Whitman poeta habitan el Olimpo.

106 107

Es tan grande la identificación entre Borges y Whitman, que en su poema sobre Whitman, titulado “Camden, 1892” (de *El otro, el mismo*, 1964), Borges podría muy bien estar escribiendo sobre sí mismo:

El olor del café y de los periódicos.
El domingo y su tedio. La mañana
Y en la entrevista página esa vana
Publicación de versos alegóricos
De un colega feliz. El hombre viejo
Está postrado y blanco en su decente
Habitación de pobre. Ociosamente
Mira su cara en el cansado espejo.
Piensa, ya sin asombro, que esa cara
Es él. La distraída mano toca
La turbia barba y la saqueada boca.
No está lejos el fin. Su voz declara:
Casi no soy, pero mis versos ritman
La vida y su esplendor. Yo fui Walt Whitman.

Bibliografía

- BORGES, J. L.: (1989) *Obras completas*. Tomo I. Emecé, Buenos Aires.
(1989) *Obras completas*. Tomo II. Emecé, Buenos Aires.
(1989) *Obras completas*. Tomo III. Emecé, Buenos Aires.
(1999) *Borges en Sur. 1931-1980*. Emecé, Buenos Aires.
- COSTA PICAZO, R.: (2001) “Dos poetas: Borges y Whitman”, pp. 97-118, en *Borges: Una forma de felicidad*. Fundación Internacional Jorge Luis Borges, Buenos Aires.
- POPE-HENNESSY, J.: (1975) *The Two Stevensons*. Simon & Schuster, New York.

La dimensión dantesca en Borges

Adriana Cristina Crolla •
Universidad Nacional del Litoral

Resumen

Borges inició su diálogo con la obra cumbre del poeta florentino cuando contaba más de treinta años y a través de la traducción de Longfellow, en un libro bilingüe italiano-inglés. Esta lectura, que lo irá llevando al desarrollo de una competencia lingüística para abordar la obra en el original, inicia un *iter lectoris* dantesco que no abandonará durante toda su vida.

A partir del análisis del texto de la conferencia donde relata los pormenores de ese encuentro, y de algunos otros de particular relieve, se abordan en el presente trabajo aspectos de la exégesis borgeana que dan cuenta del modo como el acercamiento al magno poema va generando en la cosmovisión y concepción escritural borgeana una dimensión que denominamos dantesca. Y cómo se reconfigura el paradigma literario dantesco a partir de las operaciones palimpsésticas borgeanas.

Palabras clave:

· Ciencias sociales y humanas · Análisis literario · Comparatismo

Abstract

Borges started his dialogue with the Florence poet's masterpiece when he was over thirty through a translation by Longfellow and in an English-Italian bilingual book. This reading caused him to develop a linguistic competence solely to approach the work in the original, and was the starting point of a life-long dantesque *iter lectoris*. Starting from the analysis of a conference in which Borges related the details of that and other important encounters, the present work approaches some aspects of the borgesian exegesis which account for the way in which his reading of the great poem generated a dantesque dimension in his writing and in his world view, and for how the dantesque literary paradigm was reconfigured as a result of borgesian palimpsestic operations.

Key words:

· Social Sciences · Literary analysis · Comparatism

* Profesora de Letras y de Italiano en la Facultad de Humanidades y Ciencias (UNL) y en la Universidad Autónoma de Entre Ríos. Especialista en Docencia Universitaria. Vicepresidente de la **(sigue atrás)**

Borges e Italia

En la muestra que María Kodama organizó en homenaje al centenario del nacimiento de Jorge Luis Borges, en 1999, un artículo publicado en la revista *Lyra* en 1961¹ atrajo nuestra atención por las reflexiones que expresaba el escritor en relación con Italia y su mayor exponente literario, Dante Alighieri:

Pensar en Italia es pensar en Dante. En esta equivalencia creo advertir una singular felicidad, que trasciende el hecho de que Dante sea el primer poeta de Italia y tal vez el primer poeta del mundo. ¿Qué elementos integran lo que hemos convenido en llamar la cultura de Occidente? Dos muy diversos: el pensamiento griego y la fe cristiana, o si se prefiere Israel y Atenas. En cada uno de nosotros confluyen, de un modo indescifrable y fatal, esos antiguos ríos. Nadie ignora que esa confluencia, que es el acontecimiento central de la historia humana, es obra de Roma. En Roma se reconcilian y se conjugan la pasión dialéctica del griego y la pasión moral del hebreo; el monumento estético de esa unión de las dos direcciones del espíritu se llama la *Divina Comedia*. Dios y Virgilio, la triple y una divinidad de los escolásticos y el máximo poeta latino, traspasan de luz el poema. Esa armonía de la antigua hermosura y de la nueva fe es una de las múltiples razones que hacen de Dante el poeta arquetípico de Italia y por ende de todo Occidente.

La circunstancia lateral de que las palabras de este homenaje, escritas en un continente lejano, pertenezcan a un tardío dialecto de la lengua de César y de Virgilio es una prueba más de esa omnipresencia de Roma. Se repite que todos los caminos llevan a ella; mejor sería decir que no tiene término y que, bajo cualquier latitud, estamos en Roma.

Borges, con su inefable sabiduría, reconoce esta verdad: somos occidentales y latinos porque somos romanos, que es decir itálicos y dantescos a un tiempo. De la lección de su palabra, debemos aceptar también, otra verdad incontrovertible: somos uno y plurales porque manifestaciones vivientes de rizomáticas y comunes nutrientes. Confluencia fatal que la lengua, y su resolución más excelsa, la literatura, no nos permiten olvidar.

Aunque Borges no tuviera ascendientes italianos directos, no pudo dejar de sentir la influencia que el patrimonio cultural itálico ejerce sobre la idiosincrasia argentina y el magma nutricional y plural que organiza el universo de la tradición local. Pero además, pensar lo itálico en Borges (o el “sentimiento de criollo argentino hacia la cultura italiana” (Panesi, 2004: p. 155)² entra dentro de un proyecto mayor que es definir los perfiles de la cultura y literatura nacional en relación con lo europeo y universal en donde debe buscar su matriz y referencia. En otra sede (Crolla, 2006)³ señalábamos el énfasis puesto por un temprano Borges teórico, quien en la década en que está descubriendo lo itálico, se empeña en señalar la marcada tendencia de la cultura local por incorporar, a través de lecturas directas y versiones traducidas, otros sistemas literarios europeos que actuaron, manipulados por la cultura receptora, como medios de conformación y preservación del gusto

(viene de página anterior) AALC (Asoc. Arg. de Lit. Comparada) y Directora del Centro de Estudios Comparados. Fundadora de ADOIL (Asoc. de Docentes de Italiano del Litoral) y cofundadora de ADILLI (Asoc. 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, y los estudios comparados. Dentro de estos ámbitos, en particular los estudios de géneros y la problemática de la traducción literaria. Publica en revistas y volúmenes colectivos de la Argentina, Brasil, España e Italia. Becaria Intercampus (España) y becaria MAE (Italia).

tradicional y al mismo tiempo como vectores de renovación e importación de una rica fuente de alternativas temáticas y de renovación formal.

Es nuestra intención homenajear a Borges a veinte años de su muerte, proponiendo un recorrido de lectura comparada (sin pretender agotarlo en su plural riqueza) a partir del diálogo incesante que instaurara con Italia y uno de sus precursores, al que reconoce como arquetipo del idioma y la tradición que nos identifica: Dante Alighieri. Indagar la lectura borgeana de Dante es incursionar en una dimensión, dantesca, que visiblemente impronta su obra, no sólo en lo semántico sino también en lo formal y estilístico.

Elegimos partir del inicio. Del propio relato borgeano sobre la epifanía de un encuentro.

El 20 de mayo de 1958, ocupando el escritor el cargo de Director de la Biblioteca Nacional, fue invitado por las autoridades del *Istituto Italiano di Cultura de Buenos Aires* para que diera comienzo a una serie de conferencias y actividades culturales que iluminaran las relaciones existentes entre ambos países. Notables escritores argentinos prestigiaron los sucesivos encuentros. Entre otros, Eduardo Mallea, Ernesto Sábato, Roberto Giusti y Victoria Ocampo.

Borges tituló su conferencia “Mi primer encuentro con Dante”. Un resumen de la misma fue publicado, con ese mismo título, inaugurando la sección “Incontri Italiani”, del primer volumen de *Quaderni Italiani di Buenos Aires* (1961)⁴. Edición realizada en víspera de la visita oficial a la República Argentina del Presidente de la República Italiana, Giovanni Gronchi y por medio de la cual, su director y editor, Umberto Cianciòlo, intentara reflejar el diálogo intelectual entre argentinos e italianos mostrando la actividad desarrollada durante un quinquenio por el *Istituto di Cultura* a su cargo.⁵ Durante la misma visita y en esa misma sede, Borges recibió de manos del On. Gronchi, la orden de *Comendatore* otorgada por el Gobierno Italiano en mérito a su obra.

No es casual que estas dos lecturas de Borges en relación con Italia que hoy nos interpelan, se hubieran publicado en un mismo año: 1961. Es posible justificarlo en la vitalidad de las relaciones existentes ya por entonces entre ambos países, gracias a la recuperación económica experimentada en aquel período postbélico. Pero también en el progresivo reconocimiento de la obra del escritor en ámbito italiano. Sin embargo, un recorrido borgeanamente azaroso y conjetural, el gesto íntimo de las lecturas, es el que ahora las pone en contacto y posibilita la emergencia de estas felices e íntimas conexiones. Invisibles si tomadas en su singularidad.

Un dato relevante en relación al contenido de los dos textos, es la datación del momento inaugural de Borges en su acercamiento a la cultura y literatura italiana, el que irá acrecentando en la construcción de un canon personal donde adquieren relevancia entre otros Ariosto, Papini, y el crítico Momigliano, sin perder la *Divina Comedia* su centralidad paradigmática.

Este primer volumen de *Quaderni italiani...* se presenta como un documento significativo para analizar el modo como Italia va descubriendo la existencia del escritor argentino a través de la intermediación de la traducción y la glosa. Cianciòlo, incluye además de la conferencia sobre la *Divina Comedia*, una sección titulada: “Incontri argentini” que inicia con su propia traducción al italiano de cinco poemas de Borges en versión bilingüe: *Las calles*; *La Recoleta*; *Mateo XXV, 30*; *Calle desconocida* y *Límites*. El eje temático que justifica la selección es la personal mirada borgeana sobre la topografía porteña, tema que el editor ha preferido indudable-

mente destacar. La sección se completa con un estudio sobre la poética de Carlos Mastronardi y la traducción de cuatro poemas de Alberto Girri. Poetas (de estirpe italiana) pero todavía desconocidos en Italia, como afirma el crítico. Decisiones traductivas y editorialistas del funcionario italiano que lo ensalzan como inteligente difusor en su país de la alta literatura por entonces emergente en Argentina.

Con referencia a la obra borgeana, Cianciòlo explica en la introducción que además de su propia traducción del libro *Poemas 1923-1958* (Bs. As., Emecé, 1958) a publicarse durante 1961 por Einaudi, la editorial Feltrinelli de Milán:

ha iniziato a sua volta con *L'Aleph* la pubblicazione dell'opera narrativa di Borges, che sarà proseguita alacrememente da F. Tentori –un benemerito delle lettere ispanoamericane– il quale fin dal 1957 si è adoperato per far conoscere alcuni testi borgesiani, fornendo alcune versioni di liriche e prose nella rivista “Tempo Presente”. E il “Columbiannum” di Genova si dispone a curare la traduzione italiana dell'ultima opera di Borges, *El Hacedor* (Bs. As., Emecé, 1960)⁶

Su palabra nos permite comprender el modo como se va perfilando una dimensión borgeana en el mundo intelectual italiano por aquellos años y las razones que justificaron el otorgamiento de tan alta condecoración por parte de su gobierno. Dato que se corrobora con las memoriosas afirmaciones de Gianni Guadalupi⁷ cuando explica que, si bien todavía en 1959 el *Dizionario universale della letteratura contemporanea* de Mondadori dedicaba poquísimos espacio a Borges, ya circulaba por Italia la traducción de Franco Lucentini de *Ficciones* (Einaudi, 1955), quien había señalado a Vittorini y Calvino, responsables de las decisiones editoriales de Einaudi, la existencia del escritor argentino.

Lucentini había descubierto a Borges en París, donde residía, dado que a mitad de los '50 su obra era ya ampliamente apreciada en territorio francés, por mérito de Roger Caillois. Guadalupi reconoce que para los pocos elegidos italianos que lo iban descubriendo, su lectura se transformaba en una experiencia iluminante, constituyéndose en una especie de culto voraz. Pero es la traducción de Francesco Tentori Montalto de *El Aleph* en 1959, para Feltrinelli, la que inicia la verdadera difusión de la obra de Borges a partir de una incesante serie de traducciones y reediciones que no se interrumpirá hasta finales del siglo y donde la particular relación instaurada entre Borges y el entusiasta editor Franco Maria Ricci, tiene singular relevancia.

La epifanía de un encuentro...

Las reflexiones brindadas por Borges sobre su descubrimiento de Dante, asumen una mirada decididamente autobiográfica y confesional. El escritor sostiene haber llegado tardíamente a la lectura de la *Comedia*: “He nacido en 1899 y mi primera y verdadera lectura de la Comedia data de mil novecientos treinta y tantos”. Intenta encontrar razones a un hecho que, afirma, no lo honra. En su genial operación de *magister lectoris*, las encuentra en algunas convicciones teóricas que revisará y reformulará a lo largo de su vida, y que constituyen su propia vindicación y refutación de la literatura.

El relato de este primer encuentro se transforma en una especie de discurso programático en el que las entradas y las intermediaciones asumen una importancia

no exenta de teorización y didactismo. Una de sus posturas teóricas más tempranas y relevantes es la de la escritura como lectura y de la lectura como relectura. En suma, de la literatura como reinención de lo ya dicho en un proceso de relevo verbal, de tránsito y traducción incesante de historias y metáforas ya inventadas pero siempre renovadas en constante diálogo con el pasado. De la lectura, en fin, como un archivo palimpsestico de la memoria que, al decir de Carlos Fuentes, *infutura*⁸ al pasado:

La literatura —es la lección de Borges— no se dirige sólo a un misterioso provenir, sino a un misterioso pasado. El pasado debe re-leerse constantemente. El futuro del pasado depende de eso. El significado de un libro no está detrás de nosotros sino que nos encara. Y tú, lector del “Quijote”, eres autor del “Quijote” porque cada lector crea su libro, traduciendo el acto finito de la escritura en el acto infinito de la lectura.⁸

Borges se pregunta y encuentra la clave:

Me pregunto por qué tardé tanto en llegar al poema. Una frase corriente habla de releer a los clásicos (...) Esto, que suele ser una hipocresía, puede asimismo significar que todos los hemos leído, sin el ocioso trámite preliminar de abrir el volumen y de pasar de una página a otra. Significa que hay obras que ya han entrado en la memoria general de los hombres y cuya lectura es siempre una relectura. En el caso de la *Divina Comedia* ocurre también que todos han leído, o escuchado, los primeros tercetos del Infierno o el fin del canto quinto (...) Existe el peligro de suponer que estas posesiones casuales equivalen al estudio de la comedia.

Allí reside el peligro y la diferencia entre lectura como memoria cultural y como “agónica” confrontación física y mental con el libro. Si bien cada clásico llega a nosotros leído, diseminado y digerido en una especie de museo textual común que satura de *dejà vu* el efecto de la “primera vez”, cada primera lectura constituye una experiencia personal e intransferible en donde interpelamos profundamente la relación profunda del texto con otros textos y con la tradición que nos habita (por ende siempre inaugural y singular en su diseño) y en donde se define la profunda y fatal cosmovisión que cada particular interpretación sabrá otorgarle. *Iter lectoris* que, una vez inaugurado, como es el caso de la lectura dantesca de Borges, será incesantemente recorrido y revisado:

Hay una primera lectura de la *Comedia*; no hay una última, ya que el poema, una vez descubierto, sigue acompañándonos hasta el fin. Como el lenguaje de Shakespeare, como el álgebra o como nuestro propio pasado, la *Divina Comedia* es una ciudad que nunca habremos explorado del todo; el más gastado y repetido de los tercetos puede, una tarde, revelarme quién soy o qué cosa es el universo.

Otro peligro, explica, es el de perder de vista la pluralidad y riqueza interpretativa de la propuesta dantesca y dejarnos confundir verdad literal y verosimilitud ficcional en la información que su diseño topográfico proporciona. Dante, reconoce, no era un iluso que pretendiera suministrar una descripción topográfica de los reinos ultraterrenos para ser interpretada como dato fehaciente e históricamente comprobable. Si así lo pensáramos deberíamos rechazar de plano el poema pues su topografía es errónea y está plagada de falsedades:

de un modo ilógico pero irresistible sentimos que nada verdadero cabe en un libro que adolece de una cosmografía anticuada y de una topografía fantástica. Digo “sentimos” porque si el argumento se formulara de un modo explícito, lo rechazaríamos inmediatamente. Ello ocurre con todos los sofismas: obran por persuasión indirecta y su eficacia está en nuestra distracción.

Su lúcida mirada nos impide caer en la confusión. La remisión a la epístola latina enviada por Dante a Can Grande della Scala, certifica los múltiples propósitos y

pluralidad de niveles de lecturas postulados por el autor. La *DC*, ratifica Borges, es un texto poético, alejado de toda intencionalidad mimética o documental.

Otro dato interesante y a nuestros ojos el más relevante, es el modo, reconocidamente laberíntico, en que el escritor argentino recuerda haber llegado a la magna obra. Itinerario que para un hedonista de la lectura no podía de ser de otra manera más que un personal, y hoy diríamos, comparativo, *iter lectori*:

Llegué de un modo laberíntico a la obra maestra, desde la literatura de una isla septentrional que se llama Inglaterra. Llegué a través de Chaucer, del S. XIV y de una versión que no he mirado hace muchos años, la de Longfellow.

Iniciarse en la dimensión dantesca exige erudición, información y confrontación con siglos de exégesis. Borges elige entrar sólidamente pertrechado y sin modestia, acota:

Quienes me acusan de pedantería comprenderán que no se equivocan si les confieso que antes de entrar en el poema leí con deleite las notas, que configuran una suerte de enciclopedia medieval.

Pero el acercamiento a textos de tamaña envergadura, exige además una toma de posición frente a los desafíos lingüísticos de su lectura. Así, cuenta Borges que teniendo ya más de treinta años, para mitigar los largos y aburridos viajes en tranvía hacia su trabajo en una biblioteca de Almagro, empezó a leer una edición bilingüe italiano-inglés de la *DC*. Poco a poco la necesidad de aprender a gozar los versos dantescos en el florentino de origen lo va llevando a abandonar el texto traducido para descubrir las competencias que, por vecindades culturales y lingüísticas entre las lenguas, además del saber aportado por las notas, le permitían abordarlo desde el original. Y que la intermediación del inglés disturbaba.

Por ende, junto a la problemática de la apropiación textual en cuanto a su exégesis, la traducción es otro aspecto destacado en sus reflexiones ya que comprende que, siendo un paso obligado, también es pasible de revisiones. La obligación de todo lector es olvidarla, una vez conciente de sus propias virtudes y limitaciones en relación al texto de origen a quien, a diferencia de la versión traducida, no se le pide la prueba del paso del tiempo:

Del texto de la traducción recuerdo muy poco. Sé que en su tiempo fue debidamente alabada y luego injustamente injuriada por sucesivos traductores. Cada una tiene el sabor de su época y este sabor resulta intolerable a la época siguiente, sobre todo a la inmediatamente siguiente. Por eso, todo traductor de ayer es un chapucero, salvo cuando los siglos lo han dotado de un buen sabor arcaico.

Traducción como intermediación que, en casos de privilegio como el que estamos tratando, no limita, sino inaugura un progresivo pasaje al origen. Y por sobre todo, entendida como la “manera más especializada de leer”, en manos de lectores avezados (categoría en la que destacan los escritores geniales), cumple también un papel primordial en la constitución y consolidación de los paradigmas literarios.

El modo palimpséstico en que Borges va delineando su sistema literario impacta en los estratos de su memoria y en los reacomodamientos que realiza para dar verosimilitud al recuerdo. Algunos años más tarde, Borges dicta una serie de conferencias que se publicaron bajo el rótulo de *Siete noches*. La primera la dedicó a la *Divina Comedia* y en ella vuelve al relato de su primer encuentro con Dante. Pero en esta segunda oportunidad los tres pequeños volúmenes que recuerda haber comprado en la Librería Mitchell, no corresponden a la traducción de Longfellow sino que, dice, han sido vertidos literalmente del inglés por Carlyle. Y si la reflexión sobre la pátina de antigüedad que el tiempo ejerce sobre algunas traducciones, parece no

haber sido notada en la versión de este segundo traductor, su postura teórica sobre la traducción como medio y estímulo para el acercamiento del lector al original, no ha variado. Abandonando la reflexión teórica sobre ese resto de intraducibilidad que todo verso comporta, nos propone una interpretación metaficcional donde la lectura real del texto dantesco se reficcionaliza como un personal proceso de ascesis hacia el original. Es, recuerda, en el mismo instante en que Dante ha logrado superar sus limitaciones humanas alcanzando la cumbre del Paraíso Terrenal y se descubre solo sin el auxilio de la guía virgiliana, cuando su limitación alcanza una cima de similar soledad. Mientras lee que Dante alcanza el Paraíso, “lee” su propia superación lingüística y se descubre leyendo directamente el texto italiano, ya sin la guía de la traducción inglesa.

Otras atentas y repetidas lecturas de diferentes ediciones, le hacen visible las diferentes interpretaciones que la crítica secular ejerció sobre la obra. Si en las más antiguas predomina el comentario teológico, en las decimonónicas el histórico y en las actuales el estético, en cuanto a los propósitos dantescos, Borges elige transitar caminos menos trillados. En aquella primera conferencia, anticipa ya una personal interpretación amorosa, (a nuestro entender la más excelsamente poética realizada del poema) que veinte años después desarrollará en una de las nueve conferencias dantescas impartidas en el teatro Coliseo de Buenos Aires y recopiladas en el texto homónimo (1982). Extrañamente, para un escritor como Borges tan poco afecto a las elucubraciones sentimentales, el tema del amor aparece destacado como el principal e íntimo argumento de la obra y el encuentro con Beatriz se erige como el objetivo primordial de la escritura dantesca. Para Borges, todos aquellos temas que durante siglos han despertado el interés de las “lectura dantis”, el florentino los concibió como simples estorbos para posibilitar, ya que no en la vida, al menos en la ficción, el reencuentro con su angélica dama. Estorbos que como en los sueños, velan y desvelan el enigma esencial que se esconde en los artilugios del símbolo.

En “El encuentro en un sueño” desarrolla esta conjetura. La belleza del párrafo justifica la extensión de la cita:

Enamorarse es crear una religión cuyo dios es falible. Que Dante profesó por Beatriz una adoración idolátrica es una verdad que no cabe contradecir; que ella una vez se burló de él y otra lo desairó son hechos que registra la *Vita Nuova*. Hay quien mantiene que esos hechos son imágenes de otros: ello, de ser así, reforzaría aún más nuestra certidumbre de un amor desdichado y supersticioso. Dante, muerta Beatriz, perdida para siempre Beatriz, jugó con la ficción de encontrarla, para mitigar su tristeza; yo tengo para mí que edificó la triple arquitectura de su poema para intercalar ese encuentro. Le ocurrió entonces lo que suele ocurrir en los sueños, manchándolos de tristes estorbos. Tal fue el caso de Dante. Negado para siempre por Beatriz, soñó con Beatriz, pero la soñó severísima, pero la soñó inaccesible, pero la soñó en un carro tirado por un león que era un pájaro y que era todo pájaro o todo león cuando los ojos de Beatriz lo esperaban (*Purgatorio*, XXXI, 121) (...) Infinitamente existió Beatriz para Dante. Dante, muy poco, tal vez nada, para Beatriz; todos nosotros propendemos por piedad, por veneración, a olvidar esa lastimosa discordia intolerable para Dante (...) Pienso en Francesca y Paolo, unidos para siempre en su Infierno (*Questi, che mai da me non fu diviso...*). Con espantoso amor, con ansiedad, con admiración, con envidia, habrá forjado Dante ese verso.¹⁰

La dimensión dantesca

Borges, lo afirmamos al elegirlo como genio tutelar de esta revista, y lo ratifica Panesi en el artículo citado, es un comparatista *avant la lettre*¹¹ que piensa lo nacional en términos de cultura comparada con la matriz universal con la cual dialoga.

En la búsqueda de esas redefiniciones paradójales de lo local, tomar conciencia de la dimensión de lo “otro” que habita lo “propio” significa des-colocar y desplazar los sentidos que cifran la di-ferencia. En último término, es una operación de lectura que elige otras lentes con la intención de redefinir los límites para elaborar recorridos dialógicos aleatorios y superadores. Y en ese proceso, hay textos que con sus profundidades y potenciales vecindades, van configurándose y configurando, los propios referentes canónicos:

Si he elegido la Comedia para esta primera conferencia es porque soy un hombre de letras y creo que el ápice de la literatura y de las literaturas es la Comedia (...) ningún libro me ha deparado emociones estéticas tan intensas. Y yo soy un lector hedónico, lo repito; busco emoción en los libros.¹²

Otro motivo de enamoramiento: el hedonismo estético que va configurando la dimensión dantesca de sus lecturas. El reconocimiento dedicado a los paratextos (las exquisitas ilustraciones de Doré), no es un dato menor, si bien preferimos destacar dos menciones de genial factura interpretativa y que asumimos, Borges descubre en Dante y adopta para su propia escritura: la *precisión imaginativa* y la *rigurosidad formal*:

casi inmediatamente descubrí que un rasgo típico de Dante es la imaginación precisa. Que yo sepa no hay una palabra ociosa en el poema, una sola intromisión del hastío o de las necesidades métricas; todo, estética o psicológicamente, se justifica.¹³

Borges, que sabe de la pasión de Dante por las simetrías y las potencialidades simbólicas del número y la parodia como precisos instrumentos compositivo, recurre frecuentemente a ellos.¹⁴ Así en el *Poema Conjetural* inserta el verso “fuggendo a piede e insanguinando il piano”, traducido literalmente como: “huyendo a pie y ensangrentando el llano”, para comparar el encuentro final de Francisco de Laprida con su “destino sudamericano”, a la terrible experiencia de aquel jefe gibelino, Bonconte de Montefeltro, que murió en la batalla de Campaldino en 1289 y cuyo cadáver, arrastrado por el Arno, jamás fue encontrado. Llega además a ratificar la excelencia del hallazgo poético dantesco afirmando que siendo éste el mejor verso de su poema, no le pertenece, sino que es una traducción propia y literal del italiano, del verso dicho por un capitán del Purgatorio de Dante y acota: “Pero uno le debe tantas cosas a Dante, que... ¿por qué no deberle un verso también?”.

Por otro lado, la desesperada huida del patriota argentino, “remeda” otra persecución, otro asesinato y otro río, narrada por Dante en el Purgatorio. La de Jacopo Ugoccione del Casero por los secuaces del Marqués de Ferrara junto al río Brenta:

corsi al palude e le cannuce e l'braco
m'impigliar si, ch'i caddi e li vid'io
delle mie vene farsi in terra loco. (Purg. V: 82-84)

En maravilloso juego especular, el caudillo argentino se presenta como un eslabón más de las infinitas posibilidades heroicas que la historia genera en el intrincado laberinto del tiempo. Historias que se repiten y que, al pensar de Borges, son diferentes posibilidades de una única y siempre repetida experiencia.

En cuanto a las simetrías cabalísticas del tiempo, la historia viene en su auxilio. Si

el jefe gibelino murió en **1289**, por reflexividad reduplicante, Laprida debe morir en el año **1829**, sin entrever que su martirio reedita en otras tierras y en similares circunstancias, un gesto ejecutado 600 años atrás.

Del mismo modo, la crítica ha ya señalado la dimensión dantesca del final de “El Aleph” y cómo su protagonista femenina, Beatriz Viterbo, es inversión paródica de la Beatriz dantesca. Enamorada perdida de un Carlos Argentino **DANeRI**, reflejo paródico a su vez de **DANte AlighieRI**, a quien Borges rinde homenaje en el juego anagramático del nombre mientras propone una lectura de “chistoso autodesagravio o como una melancólica venganza literaria que afirma las posibilidades de otra concepción de la narrativa argentina la que, sin renunciar a las tonalidades afectivas idiosincrásicas (en la que lo italiano tiene tanto que decir) puede tutear el universo. Y lo italiano que hay en ‘El Aleph’ se relaciona con estas trifurcas de vanidad literaria”.¹⁴

Y si nueve, de acuerdo a lo postulado en *La Vita Nuova* por el florentino, es la dimensión simbólica que representa a Beatriz como potenciación al cuadrado del milagro de la Divina Trinidad y por tanto manifestación cabal de su angélica gentileza, la amada dantesca muere en el noveno año de la novena década del 1200 y por exacta simetría la Beatriz borgeana, debe morir en 1929.

Además de estas peculiaridades, en la conferencia con que inaugura las *Siete noches* y que dedica a la *Comedia*, analiza otras características notables del florentino, las que en gran medida reconoce en su propia escritura: la *intensidad* (genialmente mantenida a lo largo del poema), la *delicadeza* y el *íntimo pacto autobiográfico* que Dante insta al elegir desde el primer terceto, narrar la historia desde la primera persona: “Nel mezzo del camin di nostra vita / **mi** ritrovai per una selva oscura...”

En dos frases, el argentino resume este hallazgo, al tiempo que ilumina sobre sus propias concepciones, o del modo como las elecciones dantescas tiñen de sentido su propia cosmovisión: “A Dante lo conocemos de un modo más íntimo que sus contemporáneos. Casi diría que lo conocemos como lo conoció Virgilio, que fue un sueño suyo.”¹⁶

Huelga abundar aquí en más explicaciones sobre la consabida teoría borgeana del soñador que soñando se descubre soñado por sus propias ensoñaciones, o del vértigo de los espejos que reflejando, ramifican al infinito la creación y el tiempo.

La lectura como procedimiento especular y palimpséstico en el que cada lector reactualiza, en circular retorno, sueños soñados por otros, que también lo prefiguraban, es una invención dantesca que pone al poema borgeano: *Inferno* V, 129 en clara relación hipertextual con aquel famoso canto V del Infierno: “quando leggemmo il disiato riso...”.

Dante propone una *mise en abime* de la lectura (inteligentemente reactualizada por Cervantes y Flaubert) para otorgar delicada comprensión a la terrible (y para la época incomprendible) circunstancia de la caída en el pecado, de personas dotadas de gentileza como son Paolo y Francesca. El libro que cuenta la historia del beso de Lancelote y Ginebra es la excusa, el Galeoto, de su pasión. Así para Borges, si los libros sólo hablan de otros libros, los hombres existen para soñar los mismos sueños ya soñados por otros que los precedieron. Y el neologismo dantesco para dar cuenta de un universo que desde el Empíreo “si squaderna” (Par. XXXIII, 87), lleva a Borges a pensarlo como una biblioteca infinita, cuyos volúmenes y folios (los hombres) son una de las tantas y múltiples posibilidades que los aleatorios recorridos de la lectura entretejen:

Dejan caer el libro, porque ya saben
que son las personas del libro
(lo serán de otro, el máximo,
pero eso, qué puede importarles).
Ahora son Paolo y Francesca,
no dos amigos que comparten
el sabor de una fábula.
Se miran con incrédula maravilla.
Las manos no se tocan.
Han descubierto el único tesoro;
han encontrado al otro.
No traicionan a Malatesta,
porque la traición requiere un tercero
y sólo existen ellos dos en el mundo.
Son Paolo y Francesca
y también la reina y su amante
y todos los amantes que han sido
desde aquel Adán y su Eva
en el paso del Paraíso.
Un libro, un sueño les revela
que son formas de un sueño que fue soñado
en tierras de Bretaña.
Otro libro hará que los hombres,
sueños también, los sueñen.
“La Cifra”. 1981

Un recurso que Borges reconoce haber tomado en préstamo de la genialidad dantesca, sin opacar su propia densificación semántica, es la capacidad de condensar un destino en un solo momento. Así como cada uno se define en ese solo instante de la vida en que se encuentra para siempre consigo mismo, Borges destaca el modo como Dante logra que sus personajes vivan eternamente a partir de una palabra, un gesto o una intención y sigan viviendo, renovándose en la memoria y la imaginación de los hombres que los leen:

Dante busca ese momento central inconscientemente. Yo he querido hacer lo mismo en muchos cuentos y he sido admirado por ese hallazgo, que es el hallazgo de Dante en la Edad Media, el de presentar un momento como cifra de una vida.¹⁷

Un gesto que define y justifica toda una existencia y en el que cada hombre reconoce su clave secreta, como Laprida descubre en esa “ruinosa tarde” de 1829 adónde lo “llevaba el laberinto múltiple de pasos / que mis días tejieron desde un día de la niñez”.

El verso 32 del Canto I del Infierno, “una lonza leegiera e presta molto” le brinda a Borges otro símbolo amado y variaciones parciales de la misma idea. En un cuento temprano, *La escritura del Dios* (1947), los mitemas del leopardo y del sueño se enlazan con las elucubraciones sobre el destino y la consustanciación con ese objeto secreto y conjetural que es el inconcebible universo. En el cuento el sacerdote azteca Tzinacán, prisionero de Alvarado, después de haber atisbado durante años las manchas del jaguar que fatiga la celda contigua, y de haber soñado con el *iter* infinito de sueños que representan los granos de arena, logra unirse a la divinidad. La descripción de la Altísima Rueda, en su radiante eternidad, no difiere del círculo

infinito que contiene el *Aleph* vislumbrado por el Borges protagonista del cuento homónimo. Ambas a su vez son reformulaciones de la visión dantesca de la *Alta Rota* impulsada por el Amor “che move il sole e le altre stelle” (Par. XXXIII).

Nos atrevemos a considerar que la admiración manifestada por Borges hacia la imaginación precisa y el poder de condensación manifestado por el florentino en su escritura, puede explicar su propio camino hacia formulaciones cada vez más breves e intensas. Algunos años más tarde, una variación parcial de la misma historia, es retomada en un relato mucho más conciso: *Inferno I*, 32¹⁸. Esta vez, un leopardo, a finales del S. XII, fatiga incesantemente las piedras de su prisión sin comprender su destino. Un día Dios le habla en un sueño y le explica que vive para que un hombre lo mire un número determinado de veces y ponga su figura y su símbolo “en un poema, que tiene su preciso lugar en la trama del universo. Padesces cautiverio, pero habrás dado una palabra al poema (sentencia)”.

118 119

El poema es la *DC* y el hombre que descubre la cifra del universo es Dante, ya lo habíamos descubierto. Si bien ahora quien se nos manifiesta no es el Dante soñador sino el “otro”, el escritor que permanece escondido e injustificado, y que intermedia para que el misterio de la creación emerja:

Años después Dante moría en Ravena, tan injustificado y tan solo como cualquier otro hombre. En un sueño Dios le declaró el secreto propósito de su vida y de su labor. Dante, maravillado, supo al fin quién era y qué era y bendijo sus amarguras. La tradición refiere que, al despertar, sintió que había recibido y perdido una cosa infinita, algo que no podría recuperar, ni vislumbrar siquiera, porque la máquina del mundo es hartamente compleja para la simplicidad de los hombres.

En uno de sus últimos libros, Borges concibe una versión aún más sintética y precisa. Su título: “Un sueño”. Como un peculiar *haiku* narrativo, sus más caros emblemas y preocupaciones, aparecen condensados en el gesto autobiográfico de un escritor que es él mismo, Dante, Tzinacan y nosotros mismos, espejándonos y repitiendo el ininterrumpido y misterioso afán de escribir el poema que desde los orígenes, sueña monótonamente el misterio de nuestra existencia:

En un desierto lugar del Irán hay una no muy alta torre de piedra sin puerta ni ventana. En la única habitación (cuyo piso es de tierra y tiene la forma del círculo) hay una mesa de madera y un banco. En esa celda circular, un hombre que se parece a mí escribe en caracteres que no comprendo un largo poema sobre un hombre que en otra celda circular escribe un poema sobre un hombre que en otra celda circular (...) El proceso no tiene fin y nadie podrá leer lo que los prisioneros escriben.

Notas

¹ Revista *Lyra* Buenos Aires, Año XIX, Nº 180-182, 1961. Incluido en *J.L. Borges. Textos recuperados (1956-1986)*, (2003), Emecé, Buenos Aires, pp. 75-76.

² PANESI, J.: (2004) “Borges y la cultura italiana en la Argentina” en *Críticas*, Norma, Buenos Aires.

³ CROLLA, A.: (2006) “La traduzione ‘attraverso’ la tradizione e la tradizione culturale: il caso letterario argentino” en Revista *Heteroglossia*. Università di Macerata, Italia.

⁴ BORGES, J. L.: (1961) “Mi primer encuentro con Dante” en *Quaderni Italiani di Buenos Aires*, Rivista dell’Istituto Italiano di Cultura, vol. I, A.I-II, Talleres Gráficos Buschi, Buenos Aires, pp. 91-94.

⁵ Además del título de *Comendatore* otorgado por el Gob. Italiano, el año 1961 fue trascendente para el escritor en relación al reconocimiento internacional pues Borges recibe el importante Premio Internacional de editores o Premio Formentor por su volumen *Ficciones*. Premio que comparte con Samuel Beckett y por primera vez sale del país, invitado por la Universidad de Texas, cuyo sello editorial publicará en 1964 la versión al inglés de *El Hacedor y Otras Inquisiciones*, iniciándose la difusión de su obra en ámbito anglófono, y mundial.

⁶ *Quaderni Italiani di Buenos Aires*, op. cit., p. 212.

⁷ GUADALUPI, G.: “Borges in Italia” en *Jorge Luis Borges 1899-1999*, (Franco Maria Ricci resp.) Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, marzo 1999. Material entregado a los visitantes de la muestra itinerante en homenaje al centenario del nacimiento del escritor, organizada por la Fundación Internacional Jorge Luis Borges en la figura de María Kodama y el auspicio de los gobiernos italiano y argentino y el *Comune* di Venezia.

⁸ Neologismo dantesco que por lógica semántica asociamos a las palabras del escritor mejicano.

⁹ FUENTES, C.: *El futuro del pasado*, La Nación, 22 de agosto de 1999.

¹⁰ BORGES, J. L.: (1989) “El encuentro en un sueño” en *Nueve ensayos dantescos*, O. C., Emecé, Buenos Aires, p. 371.

¹¹ CROLLA, A.: (2003) “Las palabras andantes” en *El Hilo de la fábula*, vol. 1, UNL, Santa Fe.

¹² BORGES, J. L.: (1989), “La Divina Comedia” en *Siete noches*, O.C., Emecé, Buenos Aires.

¹³ BORGES, J. L.: “Mi primer encuentro con Dante”, op. cit., p. 94.

¹⁴ Cf. CROLLA, A.: (2000), “Literatura italiana y argentina en contacto en Borges, Puig, Pedroni” en *Cuadernos de Filología Italiana*, Univ. Complutense, Madrid.

¹⁵ PANESI, J.: op. cit., p. 137.

¹⁶ BORGES, J. L.: *Siete noches*, op. cit., p. 212.

¹⁷ Op. cit. p. 213.

¹⁸ BORGES, J. L.: (1977), “Infierno, I, 32” en *El Hacedor*, O.C., Emecé, Buenos Aires., p. 808.

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

La crítica aristotélica a la doctrina platónica de los elementos: dos sistemas en diálogo

Manuel Berrón *

Universidad Nacional del Litoral

Resumen

En este trabajo se focaliza la doctrina platónica de los elementos presentada en el *Timeo* en relación a la crítica que Aristóteles realiza a la misma en *De Caelo* III 7-8. Se acentúa el análisis de los aspectos matemáticos de la crítica mostrando la conexión con la propia concepción aristotélica de los elementos. Por otra parte, se valora comparativamente el puesto de la observación en las explicaciones platónica y aristotélica de los elementos.

123

Palabras clave:

· Aristóteles · Platón · Timeo · Elementos · Observación

Abstract

In this work, the platonic doctrine of the elements in the *Thimaeus* is analyzed in relation with the critic that Aristotle makes to it in the *De Caelo* III 7-8. The mathematical aspects of the critic are particularly studied showing the connection with the Aristotelian conception of the elements itself. On the other hand, the position of the observation in the Platonic and Aristotelian explanations of the elements is comparatively valued.

Key words:

· Aristotle · Plato · Thimaeus · Elements · Observation

* Profesor en Filosofía egresado de la Universidad Católica de Santa Fe (1999). Doctorando en la Universidad Nacional de Rosario (inicio '05) sobre un tema de cosmología aristotélica (posee una beca para su realización desde abril '06). Profesor JTP en la Cátedra de Filosofía Antigua de la UNL desde 2000. Investigador en el Proyecto CAI+D 05 de FHUC-UNL Tradición Clásica y filosofía moderna: el juego de las influencias. Ha sido docente en universidades estatales y privadas: UADER - UCSF - UCA - UCU - UCES.

La doctrina de los cuatro elementos es tan vieja entre los griegos como la filosofía natural misma. Quizá el pensador que primero la incorpora como tal sea Empédocles en su célebre poema. Platón, por su parte, la retoma en su cosmología desarrollada en el *Timeo*, tal vez, como decía Borges, uno de los principales diálogos de la literatura fantástica. En un imperdible pasaje (52c ss.)¹. Platón pone en boca de Timeo una explicación sorprendente de la naturaleza de los elementos apoyándose en principios de la geometría de los cuerpos regulares. Tal ha sido la influencia de este texto que a partir de entonces estas figuras son reconocidas como los *sólidos platónicos*. Desde su redacción, el *Timeo* ha sido una obra sumamente estudiada y Aristóteles, el distinguido discípulo, no fue una excepción a esto. No obstante, la suya es una mirada crítica sobre la doctrina del maestro que, si bien recupera la doctrina de los elementos, rechaza su formulación en base a los poliedros. En este recorrido presentaremos los aspectos principales de la doctrina de los elementos de Platón atendiendo especialmente a su basamento geométrico y a continuación la crítica que Aristóteles lleva a cabo de la misma. Con el objetivo de no extendernos demasiado nos concentraremos en el pasaje mencionado del *Timeo* y en la obra III 7,8 de *Acerca del cielo* de Aristóteles poniendo atención fundamentalmente a las objeciones que tienen carácter matemático. El presente trabajo se dividirá en dos partes: I. La doctrina platónica de los elementos; y II. La crítica aristotélica de la misma.

I. Los sólidos de Platón

De acuerdo con Platón, los principios del cosmos son tres: el ser, el devenir y el receptáculo (52d). El primero corresponde a las Formas, al modelo inteligible, inmutable, no generado e indestructible, invisible y sólo captable por el pensamiento; el segundo es lo sensible, visible, generado, cambiante y captable por la opinión unida a lo sensible (52a); y tercero, aquello en lo que las cosas devienen (50d): madre y receptáculo (51a), lugar, espacio o sede (52b), una cierta especie invisible, amorfa y que lo admite todo (51b), en donde se dan los elementos fundamentales: agua y tierra, aire y fuego.

Estos elementos son cuerpos, y los cuerpos tienen profundidad, y la superficie rodea necesariamente la profundidad (53c). A partir de este pasaje Platón comienza un discurso que él mismo caracteriza de poco habitual pero que necesariamente hay que recorrer para comprender la demostración². Obsérvese, por otra parte, cómo continúa la demostración con un discurso propio de la geometría. Todo cuerpo tiene profundidad, y toda profundidad está rodeada de superficie. Toda superficie está compuesta por triángulos, y todos los triángulos se desarrollan a partir de dos, cada uno con un ángulo recto y dos agudos: los triángulos isósceles y escaleno. El

triángulo isósceles da origen a la tierra, mientras que el triángulo escaleno origina los tres elementos restantes: fuego, agua y aire. Veamos cuál es el procedimiento.

Recordemos previamente que el triángulo rectángulo isósceles mantiene siempre las mismas proporciones, por lo que todos ellos son de la misma naturaleza³. La unión de cuatro triángulos isósceles por el ángulo recto da origen a un cuadrilátero equilátero (55b). Seis veces este proceso origina un cubo perfectamente regular. Este cuerpo se corresponde con el elemento tierra. Platón dice además que es natural que esta figura se corresponda con elemento tierra ya que su forma cúbica asegura estabilidad⁴.

El desarrollo a partir del triángulo escaleno es un poco más complejo. En primer lugar Platón elige entre todos los escalenos posibles. Aún cuando se ha reducido el conjunto a los escalenos que tienen un ángulo recto éstos siguen siendo potencialmente infinitos. Entre ellos Platón escoge al que considera más perfecto y bello: aquél cuya hipotenusa es del doble del lado menor (54d)⁵. Uniendo dos de éstos por la hipotenusa, y esto multiplicado por tres, se origina un triángulo equilátero constituido por seis escalenos⁶. A partir de este triángulo equilátero se desarrollan los célebres sólidos platónicos. En primer lugar, el tetraedro, luego el octaedro y finalmente el icosaedro. El primero se constituye a partir de cuatro equiláteros, el segundo de ocho y el restante de veinte. Al tetraedro le corresponderá el fuego, al octaedro, el aire y al icosaedro, el agua.

El universo platónico es esférico (33b), completo o pleno y por lo tanto, privado de vacío (34b). En apariencia, todos los elementos son intercambiables entre sí: el agua se solidifica y origina piedra y tierra, pero también se disuelve y separa originando aire (49b-d). Éste, a su turno, se quema y produce fuego y luego se apaga y se vuelve aire, que más adelante se condensa en nubes y se vuelve agua y así, cíclicamente, se convertirían unos en otros. Sin embargo, esto no es plenamente cierto (54b) ya que la tierra está excluida de este intercambio. Los motivos aducidos son que ella es el elemento más estable puesto que el cubo se asienta mejor que la pirámide de base triangular. De las restantes figuras la más móvil, aguda y cortante es la pirámide, que por estas características corresponde naturalmente al fuego. La más estable y la que con más dificultad se mueve corresponde al agua. Y el aire es el término medio natural. Desde luego, estos elementos son imperceptibles individualmente y sólo cuando se aglutinan manifiestan su naturaleza.

El fuego puede destruir con sus lados afilados las partículas de tierra (56d), pero los triángulos de la misma no pasan por esto a constituir ningún nuevo elemento: deambulan por allí hasta que se vuelven a encontrar y a conformar tierra. No sucede lo mismo cuando el fuego destruye partículas de agua o aire ya que éstas pueden disolverse y dar origen a otros elementos. El agua (veinte triángulos) por ejemplo se puede descomponer de modo que sus triángulos den origen a partículas de aire (ocho triángulos). Incluso el aire puede devenir en fuego. Por otra parte, el fuego mismo, cuando se apaga, se une con otras partículas de fuego y origina aire y el aire puede devenir agua. De todos modos siempre tiene que existir esta “lucha” entre elementos ya que “nada es capaz de cambiar a un género semejante e igual a él ni de sufrir nada a causa de lo que le es semejante e idéntico” (57a). Los elementos están distribuidos en el cosmos según el orden propio conforme al tamaño de sus partículas. Esta es la causa de que la tierra esté en el centro y le sigan el agua, el aire y el fuego en lo más alto. Platón también se encarga de aclarar cuál es la causa de que los elementos no sean homogéneos, es decir, que existan

tipos de fuego, de aire, de agua y de tierra. El punto está en que los triángulos no son todos iguales en magnitud sino que sus magnitudes son innumerables. De este modo es posible, por ejemplo, que en un cuerpo constituido por agua estén presentes partículas pequeñísimas de otros elementos. También hay tipos de fuego como la llama, las brasas o la luz, así como tipos de aire como el éter o la niebla. Formas sorprendentes del agua son el oro y el cobre (59b).

II. Objeciones en *De Caelo*⁷

El primer cuestionamiento (306a) que encontramos en *De caelo* es básico: ¿por qué no se engendran los elementos recíprocamente? ¿Por qué, si todas las superficies se reducen a triángulos, estos triángulos no habrían de intercambiarse entre sí? La objeción va dirigida a la elección que Platón hizo de diferentes triángulos para la tierra, por un lado, y para los de más elementos, por otro. De acuerdo con Aristóteles no hay motivo aceptable para discriminarlos así, al contrario, todos los elementos son intercambiables entre sí. Y esto es un dato observable en los fenómenos, de modo que Platón construyó una hipótesis explicativa de la generación de los elementos que se contradice con lo que los sentidos nos informan (306a5). En este pasaje se introduce además una perspectiva de análisis mucho más sofisticada de corte epistemológico. Veámosla.

Aristóteles sostiene que el error mencionado tiene su causa en la mala elección de los primeros principios (*prótas arkhás*). Éstos deben ser acordes con el objeto estudiado: los principios de lo sensible, deben ser sensibles; los de lo eterno, eternos; y los de lo corruptible, corruptibles. Los principios, por lo tanto, deben ser homogéneos a las cosas sometidas a ellos (306a10). En este sentido la crítica apunta a la elección de principios propios de la geometría que erróneamente se aplican a lo sensible. El *paso* de una disciplina a otra implica un error epistemológico grave que, finalmente, se manifiesta con la contradicción percibida en lo sensible⁸. Según la posición platónica, la tierra, representada con el cubo –veinticuatro triángulos isósceles–, es el único elemento cuyos triángulos no se pueden intercambiar con los demás (los que se encuentran constituidos por triángulos escalenos). Así, la tierra es el único elemento indestructible. Pero esto no concuerda con los sentidos puesto que podemos observar fenómenos en los cuales notamos la “destrucción” del elemento tierra⁹.

La crítica siguiente (306a22-24.) se detiene en ciertas dificultades que nacen de la cantidad de triángulos presentes en cada elemento. Si, por ejemplo y pensando en el fenómeno de la evaporación, descomponemos una partícula de agua –icosaedro, veinte triángulos– en aire –octaedro, ocho triángulos, resulta que por cada partícula de agua tenemos dos de aire y cuatro triángulos ociosos que únicamente podrían formar una partícula de fuego (desde luego, no visible en la evaporación). Se podría objetar que con dos partículas de agua se obtienen cinco de aire, pero si fuera así habría que justificar por qué las agrupaciones de partículas de agua siempre serían pares y esto, desde luego, es de difícil aceptación.

El próximo paso (306a24-26) se refiere a una dificultad muy sutil. Si los el-

elementos están formados por superficies que encastran perfectamente: ¿de qué están formados? Dicho de otro modo: ¿qué son los triángulos? No pueden estar formados de un tipo de cuerpo (*sóma*) puesto que lo están de superficies (*epipédon*) pero ¿cómo es posible que lo que es bidimensional origine algo tridimensional? En efecto, queda el problema de resolver de qué están constituidos estos elementos. En tanto que la superficie no “ocupa lugar” es imposible que la unión de muchas de éstas origine otra cosa distinta como son los cuerpos. Podría salvarse esta objeción apelando a la noción de receptáculo (*khóra*) que Platón desarrolla antes de la presentación geométrica de los elementos (48e-52e). No obstante, restaría la más difícil cuestión de determinar: ¿De qué se trata esta *khóra*?¹⁰

Otra objeción (306a26-306b2) vuelve nuevamente sobre el conflicto entre tipos diferentes de investigaciones. Esta vez, Aristóteles sostiene que los que ponen a la *figura* como principio atentan contra ciencias más exactas (*akribestátai epistémais*) como las matemáticas. Aparece, por una parte, nuevamente aquí (a) el problema de la relación entre las diversas ciencias¹¹, y por otra, (b) específicamente el conflicto con lo postulado en las matemáticas. Respecto de (a) cabe señalar que Aristóteles ha objetado a Platón el *paso* de una disciplina a otra como *ilegítimo*. No obstante, no habría que considerar todo *paso* como completamente ilegítimo ya que, como señala en 299a2, el principal problema del *paso* al que se está haciendo mención radica en el conflicto establecido con los fenómenos y no a una presunta incommunicabilidad entre disciplinas. Antes bien, si nos atenemos a la doctrina de los *Analíticos*¹² encontraremos elementos suficientes como para afirmar la posibilidad de una *metábasis ex állois génous*, es decir, un traspaso de principios propios de una materia a otra. Debe recordarse que, conforme con la doctrina aristotélica, las ciencias se encuentran ordenadas jerárquicamente y por ese motivo cabría la posibilidad de un traspaso de principios, pero siempre de las disciplinas superiores –más abstractas– a las inferiores –más cercanas a la sensación¹³– y no a la inversa, así como tampoco entre disciplinas vinculadas a diversos campos de lo sensible (v. g.: la biología y la física). El problema respecto de (b) radica en lo siguiente: Aristóteles sostenía, en matemáticas, la divisibilidad al infinito, por ejemplo en *Física* III 6 206b 5-13 en donde indica que, “si de una magnitud se resta una parte y al resto, luego, se le resta la misma parte de dicho resto, y así sucesivamente, nunca se agotará la magnitud en un número finito de sustracciones, sino que la suma de las partes sustraídas converge hacia la magnitud finita de partida” (Caveing, 1988: p. 32). No podemos discutir aquí esta tesis pero la aceptamos para poner de manifiesto cuál es la objeción a Platón. Asumir la divisibilidad al infinito en matemáticas implica, cuando pasamos al terreno de la física, asumir también la divisibilidad al infinito de los cuerpos. En *De caelo* concretamente lo afirma en I 1 268a7 donde dice: “continuo es lo divisible en <partes> siempre divisibles, y cuerpo, lo divisible por todas partes”¹⁴. El cuerpo (*sóma*) es la magnitud (*megéthe*) que se extiende en tres dimensiones, y, como magnitud, es divisible al infinito. Aquí es donde se pone de manifiesto la contradicción de asumir figuras como principios cuando las figuras son de por sí indivisibles. Si se dividieran dejarían de ser lo que son: la parte del fuego no puede ser fuego si ser fuego depende de tener tal o cual figura. El conflicto se genera al hacer depender su naturaleza de su figura ya que al hacerlo así vuelven indivisible al elemento y esto es lo que entra en conflicto con las matemáticas.

Esta objeción (306b3-306b15) es mucho más simple pero no por eso inefectiva.

Si aceptáramos que las figuras son los elementos básicos se dará la paradoja de que no se llenará el todo (*to hólon*, el universo). El argumento es el siguiente: si agrupamos cubos ocupamos todo el espacio disponible, del mismo modo si lo hacemos con pirámides (aunque esto sea mucho más difícil de imaginar mentalmente, especialmente si uno no está habituado a trabajar con cuerpos geométricos). ¿Pero qué sucede cuando agrupamos octaedros o icosaedros? El punto es que nos quedan espacios “vacíos” en el medio. Y lo que es más grave aún: ¡estos espacios tienen formas geométricas precisas! Imaginemos un balde con agua, lleno de icosaedros, es natural que entre los icosaedros queden resquicios que no deberían estar ocupados por ningún otro elemento (sería absurdo, por ejemplo, pensar que entre medio hay pirámides, es decir fuego). Otra posibilidad es que para ocupar todo el espacio los cuerpos modifiquen su forma, pero esto lo harían a costa de dejar de ser *ese* elemento, lo cual también es absurdo.

Continuando con lo anterior (306b15-22), Aristóteles sostiene que la naturaleza parece mostrarnos lo que también se desprende del razonamiento: es necesario que el sustrato (*hypokeímenon*) carezca de forma y figura (*ámorfon, aeidés*) para poder admitirlo todo (*pandekhés*). Por eso mismo los elementos son como la materia (*hýlen*) de los compuestos y pueden transformarse los unos en los otros. Esto supone no tener una figura determinante que otorgue la “esencia”. El eje de la crítica enfatiza entonces la necesidad de que el sustrato sea amorfo. Cabría, por otra parte, una digresión asociando esta crítica con la noción de *khóra* de Platón mostrando como él mismo otorga estas características a su *aquello en lo que*.

La siguiente observación (306b23-29) parte de un supuesto típicamente aristotélico: el problema de la generación (*génesis*)¹⁵. La suposición de que los elementos se generan a partir de superficies elimina la generación de los compuestos (*v. g.*: perro, hombre) reservándola únicamente para los elementos. Los compuestos terminan resultando una mayor o menor acumulación de los elementos, lo que equivaldría, en jerga aristotélica, a una mera alteración. Esta crítica es la misma que Aristóteles dirige a los atomistas. El reducir las entidades a átomos equivale a negar la condición de entidad (*ousía*) a los compuestos. Negar la entidad implica por ejemplo negar la unidad pero especialmente implica negar a la forma como principio de orden de las entidades. Y la forma, siempre de acuerdo con Aristóteles, no sólo es esto sino fundamentalmente principio de cognoscibilidad de las entidades y causa final de ellas. Lo cual es vital para poder comprender y explicar el cosmos.

El conjunto de objeciones que comienza a partir de este pasaje (306b29-307b25) toma en consideración las afecciones, potencias y movimientos de los cuerpos. La primera de ellas se refiere al movimiento. El fragmento de 307a3-13 se asienta sobre conceptos presentados en los capítulos 1 y 2 del libro I tocantes a la Doctrina de los movimientos naturales. Según ésta, el fuego y el aire poseen un movimiento natural rectilíneo ascendente mientras que la tierra y el agua un movimiento natural rectilíneo descendente. Esta crítica no va dirigida únicamente contra Platón sino contra todos aquellos que ponen las formas geométricas como base de los movimientos naturales. En este sentido hubo quienes sostuvieron que el fuego era representado por la esfera¹⁶ puesto que ésta es la más capaz de calentar o quemar; otros, como Platón, pusieron a la pirámide no sólo por la cercanía fonética entre las palabras fuego (*pyr*) y pirámide (*pyramís*) sino porque ésta posee los ángulos más agudos. Se menciona además que la esfera y la pirámide poseen el mínimo contacto. En efecto, la pirámide posee cuatro vértices de modo que si la ubicamos

dentro de la esfera sólo habrá contacto entre ellas en cuatro lugares. Esto, desde luego, enriquece estéticamente la explicación. De todos modos, el punto de la crítica es que el movimiento propio de un objeto esférico es el del rodamiento mientras que –como ya se probó en el libro I– el movimiento natural del fuego es el ascendente. Habría que agregar además que es un dato de los sentidos el hecho de que el fuego tiende a ir hacia arriba y no a rodar. El argumento que sigue a éste (307a7 ss.) tiene ribetes erísticos, pero vale la pena pensarlo. La tierra es un cubo ya que permanece estable y en reposo, pero esto lo hace en su lugar propio. Por el contrario, en un lugar ajeno –impropio– se inestabiliza y se desplaza. Pero el fuego y los demás elementos se comportan de igual manera respecto de sus lugares propios e impropios. De modo, entonces, que cada elemento es cubo en su lugar propio y esfera o pirámide en un lugar que le es ajeno.

Por otra parte (307a13-19), si el cortar o quemar depende del hecho de que tengan o no ángulos, todo cuerpo necesariamente corta o quema ya que no hay excepciones: todos tienen ángulos (incluida la esfera, como se explicó en la nota). Esto tampoco es cierto por observación. Interesante conclusión: todo cuerpo, en la medida que posee volumen y responde a una forma geométrica, tiene necesariamente que tener cierta cantidad de ángulos. Como consecuencia debe tener también cierta capacidad de quemar o cortar. O dicho de otro modo, todo cuerpo debe tener en mayor o menor grado esta capacidad; y de esto no tenemos noticia por los sentidos.

128 129

El punto que se discute en este breve pasaje (307a19-24), vuelve a tomar como eje la capacidad de los ángulos de calentar y quemar. Ya que los cuerpos matemáticos tienen ángulos deberían entonces quemar. Pero además, si existen magnitudes indivisibles¹⁷ (*átoma megéthe*), esta conclusión se acentúa, puesto que estas magnitudes deben tener necesariamente una forma y por lo tanto algún ángulo y, entonces, quemar.

Otra observación paradójica (307a25-31) es la que resulta del hecho de que los objetos que son quemados, en determinado momento, arden. Si ponemos a quemar aceites o telas, éstas, a su vez, arden. Aristóteles deduce de esto que si tienen esta capacidad, y esta capacidad se deriva de la forma piramidal, se sigue que el fuego –las pirámides– deben transformar a lo que queman en pirámides. Esta conclusión es tan absurda como afirmar que el cuchillo cuando corta transforma a lo que corta en cuchillos.

Tampoco es correcto (307a31-307b5) atribuir al fuego la capacidad de separar o dividir (que sería una consecuencia del *filo* de la pirámide) puesto que parece antes bien que el fuego junta y reúne¹⁸. Y según esto el separar sería un efecto accidental (*katá symbebekós*) o secundario del reunir lo similar. Esto es, en la medida que el fuego junta lo semejante, separa lo desemejante, pero la acción principal es la de juntar, mientras que la de separar es accidental.

La última crítica (307b6-18) parte del supuesto de que lo caliente y lo frío son contrarios en su potencia (*dynámei*). Pero, si son contrarios, deben tener figuras contrarias. La objeción es que las figuras *no son* contrarias entre sí. Por otra parte hay quienes han dicho que lo constituido por partes grandes es frío y lo por partes pequeñas caliente. Pero esto entrañaría la extraña conclusión de que pirámides grandes serían frías y pirámides pequeñas calientes. Pero si fuera así, según Aristóteles, las grandes no serían fuego y la figura no sería la causa del quemar, que es lo que se quería demostrar.

Consideraciones finales

A pesar de lo despiadada que pueda parecer esta crítica aristotélica, incluso por la imposibilidad de Platón para defenderse y del ausente esfuerzo de Aristóteles por defenderlo, las deudas de uno con otro son manifiestas. Aún cuando el soporte geométrico sea descartado casi en su totalidad es evidente que en líneas generales Aristóteles mantiene el esquema platónico. No sólo en cuanto a los elementos sino también en otros importantes aspectos de su cosmología como son, por ejemplo, la esfericidad del cosmos, la doctrina de los movimientos naturales y la doctrina de los lugares naturales. En este sentido la herencia platónica se hace sentir en toda la obra de Aristóteles.

Por último, quisiera resaltar que este trabajo forma parte de mis investigaciones tendientes a la tesis de doctorado y por ello se sugieren –en el cuerpo del texto– temas pendientes de investigación. Así entonces por ejemplo las referencias al problema de la *khóra* o al *paso* entre las diferentes disciplinas científicas quedan esquemáticamente planteadas pero sin el análisis profundo que merecerían.

Notas

¹ Para no sobrecargar el texto de notas al pie me referiré al *Timeo* en el cuerpo del texto indicando únicamente la página y la columna.

² No obstante esto, hay que señalar que este discurso es de carácter probable (48d) ya que se evoca a lo que deviene, cuando lo único cognoscible por sí y con certeza son las Formas mismas. En 29b dice Platón que los discursos están emparentados con lo que explican: ya que el devenir es mutable, su conocimiento es entonces probable. También sostiene (29c) que el ser es a la generación, lo que la verdad a la creencia, afirmando entonces que sobre lo que deviene sólo se pueden tener opiniones.

³ La proporción de la que hablo es la raíz cuadrada de dos. Si los catetos son la unidad, la hipotenusa es dicha raíz siempre.

⁴ Dos objeciones: 1: cabría preguntarse por qué Platón no escogió simplemente dos triángulos isósceles para formar las caras del cubo en vez de cuatro (de este modo hubiera economizado triángulos); 2: en la perspectiva de Empédocles los elementos no son intercambiables, Platón va a hacer posible el intercambio entre todos ellos a acepción de la tierra: ¿qué necesidad había de preservar a la tierra de los mutuos intercambios asegurando su estabilidad? ¿Basta simplemente con decir que ella es más estable que los demás?

⁵ Aparecen aquí otra vez las raíces, esta vez la de tres. En el triángulo mencionado, asumiendo que el cateto menor es la unidad y la hipotenusa el equivalente a dos veces éste, resultará entonces que el cateto mayor es la raíz de tres. No hay otras razones para elegir este triángulo: quizá la única sea lo que se obtiene a partir de ellos.

⁶ Aquí también Platón podría haber economizado triángulos utilizando dos escalenos unidos por el cateto mayor (originando así un equilátero

como el buscado) en vez de utilizar tres parejas de triángulos unidos por la hipotenusa.

⁷ Incluiré en el cuerpo del texto las referencias a Aristóteles según la canónica paginación de Bekker.

⁸ No obstante esto, debe tenerse en cuenta claramente que Aristóteles no está absolutamente en contra del *paso* de una materia a otra, sino de aquellos que realizan el *paso* pero sin considerar los resultados que de dicho *paso* se derivan. En este sentido los fenómenos se erigen como jueces de los principios (306a16). Queda para otra oportunidad estudiar y precisar hasta qué punto es posible llevar a cabo ese *paso* de una materia a otra. Sin embargo, debe recordarse que en los *Segundos Analíticos* (I 7) se lo presenta como lícito.

⁹ Aunque para nosotros sea un poco difícil imaginar en qué está pensando Aristóteles puede bastar el ejemplo de la sal disolviéndose en el agua. En tanto que sólido, la sal es una forma de manifestarse del elemento tierra. O también el ejemplo del leño –compuesto de tierra– que al quemarse se transforma en aire y fuego.

¹⁰ No viene al caso detenernos en este punto pero quizá sea relevante recordar que Platón mismo encuentra a la *kbóra* como el resultado de un razonamiento bastardo e ilegítimo afirmando incluso que no puede ser pensada sino sólo conocida por la creencia (52b). Por otra parte es amorfa (51b) ya que no está representada por ninguna de las Formas inteligibles. Todo esto es lo que acentúa la dificultad en la que se detiene Aristóteles.

¹¹ Cf. 299a2 pero especialmente 303a20ss donde se plantea con claridad no sólo el conflicto con las matemáticas sino también el conflicto con la sensación.

¹² Cf.: I 7 75b14-20, 76a9-15 y I 13 78b34-79a16.

¹³ V. Moraux, p. CXI ss.

¹⁴ Las citas en donde se repite esta afirmación son numerosas: *Física* I 2 185b10, III 1 200b18-20, VI 2 232b24-25.

¹⁵ Se debe recordar para comprender la crítica que Aristóteles acepta (*Fis.* 190a31 ss.) tipos diferentes de generación. Una, la más importante, es la generación de las entidades (llamada frecuentemente substancial). Ésta es la *génesis haplé*: la generación absoluta. Las otras, son cambios *en las* entidades: en este sentido un hombre cambia de ignorante a sabio, de joven a viejo, etc.. Estos tipos de cambio son meramente alteraciones de las entidades.

¹⁶ La esfera es “toda” ángulo ya que ninguno de los puntos de su superficie se alinea con puntos de los lados que en él convergen.

¹⁷ En este pasaje vuelve a suponerse la posición aristotélica que niega la existencia de lo indivisible (de los átomos - *átomoi*). Recordemos también que los principales argumentos de Aristóteles contra los atomistas tienen un fundamento en las matemáticas y, como ya comentamos, nuestro autor niega la indivisibilidad, tanto en matemáticas como en física.

¹⁸ Aristóteles no aclara de qué se trata este “reunir y juntar”.

Bibliografía

ARISTÓTELES: (1996) *Acerca del Cielo*. Gredos, Madrid. [Trad. Miguel Candel].

CAVEING, M.: (1988) *Algunas observaciones sobre el trato que recibe el continuo en los Elementos de Euclides y en la Física de Aristóteles*, en WAGENSBERG J. (Dir.): *Pensar la matemática*, Tusquets, Barcelona.

MORAUX, P.: (1965) *Introduction*, en *Aristote: Du ciel*, Les belles lettres, Paris.

PLATÓN: (2000) “Timeo”, en *Diálogos VI*, Gredos, Madrid. [Trad. Francisco Lisi].

Cuatro,

después de Babel

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

Un plausible ingreso a Gadda

Enrique M. Butti •

135

¿Por dónde, por cuál texto conviene introducir a un no avezado lector, neófito en Borges, o en Joyce, o en Gombrowicz? Decidirlo exigiría una lectura comparatista de la obra integral del autor en cuestión. De hecho, no es raro constatar en una compulsa de lectores que el acercamiento a un escritor se ha frustrado, quizás para siempre, si ese primer texto resultó una elección inconveniente. Que la elección en verdad varíe según las características de los lectores ha sido la excusa para que la crítica y la teoría literaria hayan siempre evitado tales consideraciones. Una primera banal deducción sería que convendría apelar a las páginas más simples, aunque la idea de simplicidad en el corpus de un autor implique tanta complejidad de juicio como para que la crítica y la teoría (y la pedagogía, para quien este asunto debería ser crucial) hayan escapado siempre a su consideración.

“Una respetuosa reverencia” (fechado en 1948) es seguramente el cuento más directo, lineal, de fácil fruición digamos, de Carlo Emilio Gadda. Sin embargo está en él gran parte de lo que constituye su particular universo. El tema pertenece al género policial, como a él pertenecen *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana* y *La cognizione del dolore*, por citar sus dos principales novelas,¹ aunque la diferencia esencial sea que en el cuento que nos ocupa, claves y resolución se ajustan a las coordenadas tradicionales del género, mientras en *Quer pasticciaccio...* y en *La cognizione...* asistimos a una revolución capital del género: los enigmas en vez de aclararse con el paso de las páginas más van enredándose, hasta un final caos cósmico. Bajo su pátina de desenfado, de mezcolanza, de mejunje, de pastiche, Gadda construye una metafísica de enredo, desquicio, despropósito, tan ajustada a una certera visión sociológica que hubo quien trató de cincharlo dentro de los límites del neorrealismo (límites que él rechazó, como rechazó los rótulos de “barroco”, de “manierista” y de “grotesco delirante”, que también trataron de endilgarle). Él se defendía:

* (Santa Fe, 1949). Escritor y periodista. Se dedicó durante años al cine en Argentina e Italia. Su bibliografía comprende novelas: *Aiaiai*; *Indí* (Premio Losada, Bs. As. 1998) y su versión al italiano *Pasticciaccio* Argentino. En cuentos se destaca *Solfeo* y en teatro *Espina de diamante* y *La fruta de la perdición*, entre otras. Ediciones Colihue publicó varios títulos de novelas de aventuras: *No me digan que no*; *Carnavalito*; *El fantasma del teatro Municipal*; *Sin cabeza y encapuchados* y *Cada casa es un mundo*. La daga latente. 9 cuentos casi policiales recibió el Primer Premio Fondo Nacional de las Artes 2005.

Un lector de Kant no puede creer en una realidad objetiva, aislada, suspendida en el vacío; de la realidad, o más bien del fenómeno, lo que él tiene es el sentido de una especie de ilusión multifacética, detrás de la que se esconde un quid más verdadero, más sutilmente activo, como detrás del cuadrante de un reloj se esconde su secreto mecanismo. Que me digan que una descarga de metralla es la realidad, claro, me convence; pero yo pido a la novela que detrás de esos doscientos gramos de plomo haya una tensión trágica, una consecución operativa, un misterio, quizás las razones o las sinrazones de un hecho... Porque el hecho en sí, el objeto en sí, no es más que el cuerpo muerto de la realidad, el residuo fecal de la historia.

También están en “Una respetuosa reverencia” las extemporáneas descripciones, aunque apenas esbozadas debido a la brevedad del relato y a las frases cortas que tan inusuales resultan en la obra de Gadda, pero que en la recurrencia de dos puntos, paréntesis y puntos suspensivos preanuncian el estilo de frases meandros, llenas de subordinadas, que constituirán sus típicos laberintos verbales. Están las descripciones animistas y el contexto histórico revelado a través de chismes, y que son ya la trama, no sólo escenario, como en los primeros apartados de “Una respetuosa...”, ese tranvía que fugazmente trae luz y vigilia a la tenebrosa zona de la casa del crimen, abrazada por cipreses y desde donde un grito no llegaría a la otra orilla –la orilla “viviente”– del río, o los comentarios que corren sobre la señora Esther.

Están las revelaciones (que en otros títulos de Gadda adquieren dimensiones psicoanalíticas, antropológicas, sociológicas, filosóficas) atrapadas en un gesto o un detalle del vestuario, como la reverencia a la que alude el título del cuento, o los viejos zapatos finos que chirrían y que salvarán de ser incriminado al pobre personaje, o el bastón con mango de chinela, o el cucurucho de papel en el que van envueltas las joyas a empeñar. O la irrupción de fantasías neuróticas y paranoicas, como el ultraje personal que el *cavaliere* siente al descubrir las muecas de la usurera asesinada.

Ausente en cambio uno de los aspectos esenciales del estilo gaddiano, y que tantos problemas y obstáculos presenta al traductor, y que refiere al merengue de dialectos, de asociaciones, en general desopilantes y libertinas de expresiones cultas y populares, de culteranismos y vulgaridades, de pudor victoriano y guarangada.

Una respetuosa reverencia

de Carlo Emilio Gadda

Traducción de Enrique M. Butti

La casita de persianas verdes está abrazada por una guardia de cipreses y dista no menos de cuatrocientos metros de Villa Guidi y cien de la avenida. El tranvía número 13, después de las nueve, pasa cada hora, hasta medianoche. Desde la orilla opuesta del río se vislumbra la breve serie de ventanillas iluminadas que arrastran hacia la soledad y la oscuridad de la avenida un signo del mundo todavía desvelado, todavía atento: las ventanillas se ven correr a lo largo del aterrador negro que los tilos han coagulado sobre los muros. De la ciudad allá arriba, las torres de madreperla, las luces de los puentes parecen amistosas y cercanas: un grito, se diría, un grito podría alcanzar las almenas de las torres, descender hasta las mesitas de los bares, hasta la gente que se está refocilando con helados. No, ningún grito sería oído en los bares: ningún grito que hubiese escapado de la casita de persianas verdes, a cien metros de la avenida tenebrosa. No podrían oírlo ni siquiera el conductor ni el guarda del tranvía número 13, dado que el armatoste, volteando y trepidando en cada ensamble de las vías produce tal ruido que los ensordece, los obliga a hablarse en voz muy alta. Y, después, apenas ha pasado el tranvía, todo está oscuro de nuevo; y los grillos son los únicos dueños de la noche, de las colinas. Los grillos, si bien eternos, no pueden testimoniar acerca de nada, ni ir a la comisaría a contar nada, a los vigilantes, nada, ni llamar a la gente.

136 137

*

La gente, por otro lado, sobre todo las mujeres, pero también los empleados de los negocios de allá abajo, de la zona comercial del suburbio, incluida alguna persona muy seria, hacían correr la voz de que la señora Esther oficiase de... es decir: que fuese muy hospitalaria con ciertos conocidos, en general distinguidos. El desierto lugar, decían, resultaba propicio para la hospitalidad. Por cada señor que se veía detenido en el portón de la casita solitaria, esperando la apertura automática de la cerradura, poco después o poco antes había estado una señora, en el mismo portón, con la misma distinción y con la misma actitud de espera. Los chicos lo habían notado.

Otra opinión era en cambio que las raras visitas, masculinas y femeninas, no tuviesen ninguna relación entre sí. Las mujeres eran viejas amigas, o una enfermera, o la modista, o una compañera del colegio de tantos años atrás, o jovencitas que recurrían a la señora Esther por un consejo, para informarse dónde podían hacerse el ajuar a precio conveniente. Los hombres, pocos y serios, eran ellos también conocidos perfectamente inocuos: el de los impuestos, el de la luz, el del gas no, que no llega hasta allá arriba; o el abogado Farri, o el médico, aparte de algún cadete con el pedido del almacén, o de algún pobre que pedía limosna. Dos o tres predilectos del corazón, quizás, ya ancianos jubilados; a quienes, se decía, la vieja amiga no tenía fuerzas para negarles una ayuda en la indigencia de los tiempos

nuevos y terribles, una “facilitación al contado”, como la llamaban ellos, con una doliente sonrisa: en los días de penuria hacia fin de mes, especialmente.

*

Cuando al cavalier Barbetti le tocó darse coraje, a él también, como tenemos que dárnoslo todos, y hubo amontonado los oros y las joyas de su recordada Irma, la inolvidable compañera de treinta y tres años de vida (hacía justo un año que le faltaba), y a esos oros los hubo envuelto en un cucurucho de papel como de caramelos o manés, al cucurucho se lo metió en el bolsillo, con toda la consideración posible. Se estudió en el espejo, se dio vuelta, dobló el cuello para tratar de verse... de costado, ya que de atrás no podía; se atusó los bigotes, se despidió con una ligera reverencia, llena de decoro y de aflicción: el ensayo general, seguramente, de aquello que haría ante la señora Esther. Tomó el bastón de caña, del perchero, con un hermoso mango de marfil en forma de chinela patas para arriba. Se había calzado, ¡un esfuerzo como para romperse los riñones!, los zapatos finos con empeine de charol y presillas de gamuza color gorrión: (pero los tacos se habían emparejado con la suela, y de dos tajos transversales, sobre los dedos, observando bien, se entreveían las medias). Los guantes amarillos los llevaba, sí. Estaba listo. Tras los gastos enormes del hospital, del funeral, de la tumba, la bancarrota no lo había abandonado un momento; le parecía tener detrás un demonio que le tiraba de los pelos, que lo arrastraba hacia abajo, hacia abajo. Así que ese atardecer tuvo nomás que darse coraje. Atravesó el puente de hierro, que lentamente oscilaba, al paso de los camiones. El río, de noche, bajo el puente, le imponía siempre un sentimiento de espanto, como si pudiese suceder que él cayera, empujado a esas profundidades de un verde lívido, de aguas impetuosas. Cuando alcanzó la orilla opuesta, le pareció haber abordado la salvación. Se trepó en el 13. La cita era a las nueve. Ni siquiera había comido; de sólo pensar se le había ido el apetito. Tenía un papel con la dirección. Releyó: Viale Michelangelo N° 281, a unos cien pasos de la parada del tranvía. Pidió al guarda que le avisara. De la buena predisposición de la señora Esther, Malvizzi no dudaba (era el amigo que los “había puesto en contacto”, que le había presentado su caso). A él, de ella, le había contado maravillas; le había se puede decir garantizado la subvención. El corazón de una señora, de una mujer, que sabe, que intuye, que comprende. Claro que... un desconocido. ¡Pero era él quien lo presentaba! Y además... a una persona como la gente se la reconoce por la cara. Cavaliere, jubilado del Estado. Claro, dado que la señora Esther... Una garantía se necesitaba. Claro, claro... Oh, su Irma sabría perdonárselo. Nunca se hubiera imaginado caer tan bajo. Cuando el tranvía se detuvo, para él solo, quedaba una última raya de luz sobre el horizonte lejanísimo; las golondrinas se habían escapado todas del cielo; el murciélago, en Villa Guidi, ya estaba enguirnaldando los arcos y la torre con su vuelo ciego, grave, aturdido, como de ratón con alas.

Esos cipreses le dieron miedo. Los zapatos finos, de charol y gamuza, rechinaron a lo largo del sendero. Las medias, no, no, no se podían ver... a través de las dos rajaduras en el empeine; la señora Esther no prestaría atención; estaba oscuro por momentos: era de noche. Pero del portón salió corriendo, con impulsos gimnásticos, un joven, como si quisiera alcanzar el tranvía que se había alejado galopando. No miró, ni frenó, ni dijo nada; estaba oscuro; corría como un atleta; le había

rozado una manga, al pasar, sí, pero con la cara hacia el otro lado, hacia el tranvía que ya desaparecía en una curva. El cavalier Barbetti avanzó otros pasos. El joven había dejado abierta la verja; también la puerta de la casa estaba abierta, la luz encendida adentro; una débil y vieja luz de umbral. El cavalier Barbetti preguntó: ¿se puede? ¿se puede, permiso?, con gran prestancia. Esperaba que alguien preguntara: ¿quién es?, y se aprestaba a contestar: ¡una visita! Nada, nadie. La soledad imprevista, el silencio y la inmovilidad imprevista de los cipreses lo aterrorizaron. Con la mano palpó su tesoro, su “garantía” en el bolsillo del saco. Pero, ¿adónde había venido, a esa hora?, ¿en esa oscuridad?... Sintió que la garantía era justamente lo que menos le habría garantizado... en el caso... resultaba un motivo más, sí... Espantosas imágenes lo envolvieron... Su indefensa vejez... Su bastón de caña... con el mango de marfil... Se dio ánimo, no podía no dárselo después de semejante viaje; superó los dos escalones, se sacó el sombrero, preguntó otra vez: ¿Se puede?, entró. Un gato bajó las escaleras precipitadamente, saetó a través del vestíbulo, desapareció. Quién sabe, a lo mejor la señora Esther, como a veces sucede a las ancianas, era sorda... ¿O quizás estaba descompuesta? ¿El joven corría para buscar al médico?... ¿Y el teléfono, entonces?... El cavalier subió, llegó a la cima de la escalera. La puerta entreabierta de un dormitorio: en el dormitorio... la luz estaba encendida. El cavalier sintió... sintió... que a los oros y a las joyas de su Irma tenía que empeñarlos esa misma noche, a cualquier costo... Y entonces... Entonces se asomó: con una reverencia, como aquélla que una hora antes le había salido tan bien delante del espejo. Sombrero en mano, los guantes amarillos, el bastón de caña sostenido por el mango de marfil, por la chinelita... Hubo, en esa reverencia, la honorabilidad, la dignidad de toda una vida. Alzó la cabeza.

Una cosa horrenda lo miró desde la cama: con dos ojos horrendos, lo escrutaba, como el cavalier Barbetti no volvería a ver en toda su vida. Parecía que estuviese justo a punto de vomitar, la vieja: la lengua, fuera de la boca, era enorme, negra: él tuvo la impresión de que la señora Esther se hubiese vuelto loca, presa del demonio, y que por malignidad de ese demonio que la dirigía, ella, desde adentro, lo quisiera humillar, y ultrajar, a él, a su pobre Irma, a su sacrificio... a los oros de su matrimonio. Del cuello, una especie de jirón se le deshilachaba... no entendió qué era... Forcejeó con las manos, con los guantes, con el sombrero, con el bastón de caña... se retiró... El terror lo quería petrificar, habría querido correr... como el otro... Cri, cri, le sonaban bajo los pies los malditos zapatos, al bajar... cri, cri, cri...

*

Después de varios meses la policía logró identificar y arrestar al asesino. Hizo todo tipo de conjeturas, la gente, contó todo lo que se le ocurría. Cualquier cosa, dijeron. Hasta eso, ¡qué cosa!, que la señora Esther manifestaba una debilidad por el muchacho. La policía no, desde el principio: conoce el mundo: por el olor, lo conoce: es gente seria. La policía se hizo a la idea de que el joven debía haber recibido algunos préstamos, de la vieja, hasta puede ser que sin garantía, eso sí: quizás alguna confidencia imprudente: de manera que él sabía, o había adivinado, que esa noche a las nueve la señora Esther “recibiría a un cliente” (para la ocasión, el susodicho cavalier Barbetti): que por lo tanto había dinero en la casa. ¡Dinero! Dos pájaros de un tiro: cancelación de deudas, dinero fresco sin pagarés.

En el proceso, aparte del cavalier Barbetti, y el bastón de caña, y los zapatos de

charol (sobre los cuales el procurador del ex-Rey se demoró y disertó extensamente, porque hacían cri cri, y se deducía que habrían debido despertar a la señora, a la vieja: pero resultó que no la habían despertado para nada), aparte de todo esto, en el proceso, salió a relucir una sogueta: no muy vieja, y lo que importa, “muy resistente a la tracción”, como el peritaje técnico no omitió en especificar.

Notas

¹ De ambas existen aceptables traducciones al castellano: *El zafarrancho aquél de vía Merulana*, trad. de Juan Ramón Masoliver, Origen-Seix Barral, Barcelona, 1983, y *El aprendizaje del dolor*, trad. de los capítulos I-VII, de Juan Petit y Juan Ramón Masoliver, y de los caps. VIII y IX de María Nieves Muñiz, Cátedra, Madrid, 1989.

Cinco,
memorias de la trastienda
(escritores por escritores)

Traducción y reescritura. A propósito de *Finisterre*

María Rosa Lojo •
Escritora, CONICET, UBA, USAL

Resumen

Escribir es traducir, y en *Finisterre* esta condición de la escritura se halla especialmente marcada. Lecturas historiográficas, cartas, testimonios, voces de varias lenguas, geografías distantes, una vasta bibliografía antropológica, sociológica, literaria: todo se reelabora y se transforma en la novela. Por otra parte, la *traducción* como operación vital se tematiza en la historia: los personajes se pasan la vida intentando traducir la realidad desconocida a lo conocido, y en traducirse a sí mismos para otros ojos. En el éxito de ese proceso se juega su destino. Sufren más (o mueren) los que no quieren ni pueden traducir; los que no encuentran la clave de las “equivalencias” necesarias para rehacerse en otro sitio.

No es posible tener conocimiento de lo propio sin haber visto lo otro: la totalidad, la comunidad de los seres humanos, en lo que éstos comparten y en lo que difieren. El viaje es de ida y vuelta, aunque no se retorne físicamente. Babel no es el infierno porque las lenguas se interpretan y se interpenetran como los cuerpos; porque existen los vasos comunicantes de la traducción.

Palabras clave:

· Traducción · Reescrito · Fin

Abstract

Writing is translating. In *Finisterre* this condition of writing is quite emphasized. Historiographical works, letters, terms from several languages, distant geographies, testimonial narratives, a wide sociological, anthropological and literary bibliography: everything is remade and transformed into this novel. On the other side, translation as a vital function becomes a subject of the story itself. Characters spent their lives in the attempt of translating the unknown into known, and translating themselves for others' eyes. Their (**sigue atrás**)

• (Buenos Aires, 1954) Escritora e investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Publicó (**sigue atrás**)

(viene de página anterior) fate depends on their success. Those who suffer the more (or die), are those incapable or not willing to translate, those who don't find the key of the equivalences needed to remake themselves in other place.

It is not possible to know thoroughly one's own world if you have not seen the other world, the whole community of human beings, in what they share, and in what they differ. Human journey means to go and return, although you may not return in the flesh. Babel is not hell, because human languages can interpret and interpenetrate each other, just as bodies do; because the communicant vessels of translation do exist.

Key words:

· Translation · Rewriting · End

De novela a novela

Finisterre, publicada en 2005, y comenzada en 1999, es el punto de arribo de un largo proceso que se inicia mucho antes. Su génesis comienza con otra novela propia: *La pasión de los nómades* (1994). A su vez, ésta remite a un libro modélico (ajeno) que se parodia y se reescribe: *Una excursión a los indios ranqueles* (1870) de Lucio V. Mansilla, y a muchas lecturas literarias, antropológicas, historiográficas: de y sobre y Mansilla, sobre el pueblo ranquel y mapuche, sobre la historia y la literatura del siglo XIX, sobre el apogeo y caída del régimen rosista y los debates post-rosistas en torno a la fundación de una "Argentina moderna".

Tanto *Finisterre* como *La pasión de los nómades* se ocupan de individuos y de pueblos que se mueven en el vasto mapa argentino y europeo, transformado a finales del siglo XX (donde transcurre *La pasión de los nómades*), gracias a la tecnología, en un espacio increíblemente cercano y accesible¹. Las dos hablan de migraciones y de exilios, del cruce conflictivo de lenguas y de cuerpos en los lances del amor y de la guerra. Hablan del mestizaje, de la lucha por el poder, del avasallamiento y de la resistencia. Del "residuo" de significado que —más allá de la erosión y la destrucción de las culturas— queda de ellas, arrancado al mito y a la Historia, transformado en historia (en relato) y en símbolo poético.

(viene de página anterior) dieciséis libros en los géneros de narrativa, poesía y ensayo. Su último libro es la novela *Finisterre* (2005). Obtuvo, entre otros, el Primer Premio de Poesía de la Feria del Libro de Buenos Aires (1984), el Primer Premio Municipal de Buenos Aires "Eduardo Mallea", en novela y cuento (1996), el Premio internacional del Instituto Literario y Cultural Hispánico de California (1999), el Premio Kónex a las Letras 1994-2003, y el Premio nacional Esteban Echeverría (2004) por el conjunto de su obra narrativa. Es profesora del Doctorado en la Universidad del Salvador (USAL), y dirige tesis y proyectos de investigación nacionales e internacionales.

Entre *La pasión de los nómades* y *Finisterre* hay otros cinco libros (tres novelas y dos libros de cuentos) todos relacionados con los cruces, los viajes, los combates y las migraciones que han constituido la memoria y la sociedad argentinas. Pero estas dos novelas representan la apertura y el cierre de un círculo en un escenario común definido por el mapa de la pampa central y la guerra de fronteras. Y las dos miran desde un siglo al otro: el del pasado o el del porvenir².

Voces y textos modélicos.

Narraciones y memorias

Cierto personaje de *Finisterre* aparecía ya en *La pasión de los nómades* como uno de los fantasmas que enfrentan a Lucio V. Mansilla en su reconstrucción post-mortem del viaje a los ranqueles. Se trata de Manuel Baigorria, el paisano de San Luis, el exiliado unitario que, en vez de atrincherarse tras las baterías de la prensa en Chile o en la Banda Oriental, eligió las tolderías ranquelinas. Acusado por Mansilla de traidor por partida doble (mal indio y mal cristiano), Baigorria tiene algo que decirle en su descargo: “Todos miran realmente de un solo lado, tienen una sola y sólida pertenencia. Eso hizo usted al fin de cuentas. Por más que estirase en su libro las sábanas de la comprensión universal, al final se le destapaban los pies. Pies de *winca*, Mansilla, y calzados con bota inglesa de suela, no con bota de potro pampeano”. (Lojo, 1994: pp. 157-158) “No es fácil (...) mirar de los dos lados, uno por uno o al mismo tiempo, sin poder afincarse en ninguna de las orillas. Y usted me habla de traición... ¿Traición a qué? ¿Traición de quién a quién? ¿Cuál era mi nombre cuando hacía esto o aquello? ¿Manuel Baigorria, nacido en San Luis de la Punta de los Venados, hijo de Blas Baigorria y de Petrona Ledesma, o Lautramañ, el cóndor chico, hijo adoptivo de Yanquetruz y hermano de Pichún en la desdicha?” (ibídem: p. 159)

Si Mansilla ha “jugado” a ser indio, Baigorria *se ha jugado con y por* los indios, Baigorria *ha sido indio*, Baigorria *nunca dejará de serlo*. Será los dos. Será múltiple, estará, al mismo tiempo, en los dos lados. Esa identidad ambigua, compleja, situada en el intersticio, vivida en la carne y en la permanencia, no ya en la fantasía transitoria del viaje, es el gran objeto de exploración de *Finisterre*: la aventura de la metamorfosis, la violación *real* de los límites culturales, la aparente disolución en el abismo de lo desconocido para renacer, en suma, otra vez, en la condición humana.

Si el intertexto nuclear (y genético) de *La pasión de los nómades* es *Una excursión a los indios ranqueles*, el mismo papel lo cumplen, en el caso de *Finisterre*, las *Memorias* de Manuel Baigorria. Las dos novelas dialogan con estos textos matrices, no para repetirlos (aunque fuera una repetición “a lo Pierre Menard”), sino para revisitarlos desde otro ángulo, en tensión permanente.

¿Cómo se trabaja en este diálogo? ¿Cómo se reescribe lo ya escrito, o se lo traduce a la escritura propia? Para el caso de Mansilla, la elección fue reconstruir la voz, mediante una estilización paródica, en unas nuevas cartas a Santiago Arcos, donde

esa voz digresiva y salpicada de “barbarismos” (los de los ingleses y franceses, y también los de los aborígenes), esa voz merodeante, insolente, a la vez hiperculta y coloquial, narra a su antiguo interlocutor su nueva excursión hacia el final del siglo XX. La *diferencia*, la *novedad* de la reescritura, está dada, sobre todo, por la conjunción de la voz reconocible y antigua, con un tiempo y un espacio brusca-mente modificados.

El caso de Baigorria fue distinto. Hacia 1999, *Finisterre* no existía. Tenía en manos el proyecto de una novela centrada en su vida: la extraña épica de un exiliado y un “traidor”, que sin embargo fue siempre coherente consigo mismo. Llegué a escribir el proyecto (un esbozo de orden) y un capítulo de ese libro. Narrado desde Baigorria, en primera persona, el tono se aparta resueltamente del modelo de las *Memorias*, quizá para inyectarle lo que las *Memorias* escamotean: interioridad, espesor lírico. Como ocurre en la autobiografía de otro soldado: el alférez Catalina de Erauso, el militar unitario es seco, puntual, acumula acontecimientos y dice muy poco de lo que siente. Claro que esa escasez pone en valor lo que tanto se mezquina, y los raros momentos en que se permite el desahogo adquieren una intensidad peculiar e inolvidable. Elegí al principio un lenguaje muy diferente, con una fuerte y elaborada textura metafórica. Por supuesto, él no escribía ni hubiera escrito así, y en esa distancia, en esa in-adequación a lo conocido, estaba colocada la apuesta de la reescritura. Finalmente desistí de esa novela focalizada en Baigorria y empecé a pensar en una variante con el mismo escenario y el mismo marco temporal, pero con un desplazamiento de protagonistas: la historia central sería la de dos mujeres, sin que por ello Baigorria desapareciese, ni como presencia, ni como factor desencadenante de la acción (es él en definitiva quien determina el cautiverio de Rosalind). El texto de las *Memorias* quedó como substrato de la historia, con una voz de personaje que emergía sólo en los diálogos, y especialmente en algunas evocaciones, transformada desde la escritura de Rosalind: cuando piensa en Baigorria, abrumado por la nostalgia (Lojo, 2005: pp. 92, 143), o en las reflexiones que él mismo vuelca en su diálogo con ella, acerca de la crueldad de la existencia que les toca vivir, y que asume sin rebeldía, con una resignación austera (Lojo, 2005: p. 89). Por lo demás, *Finisterre* incorpora un personaje y una historia que el texto de las *Memorias* acalla cuidadosamente, y de los que tenemos noticia por autores como Zeballos: la actriz dramática capturada, que parece haber sido el gran amor del coronel, y que sin embargo, o por eso mismo, jamás es mencionada en sus escritos autobiográficos. De este personaje hay muy pocos datos históricos o testimoniales: la belleza, la melancolía, la muerte en el desierto, luego de diez años en que Baigorria dentro de sus medios, la rodeaba de atenciones. Se trata de un personaje anónimo pues, según Zeballos, murió sin revelar a nadie quién era, quizá porque el presente afrontaba demasiado la persona que había sido o querido ser, alguna vez, en otro mundo. *Finisterre* se propuso darle un nombre, una psicología, una historia.

Hay otro texto que tiene una función capital en la novela. Se trata de las *Memorias de un ex cautivo* de Santiago Avendaño, publicadas por Meinrado Hux (2000), que me confirmó una dirección ya tomada en *La pasión de los nómades* frente a un problema fundamental: cómo representar la lengua del presunto “salvaje”, cómo hacerle justicia en una representación capaz de ponerse del lado de la otra voz. La imaginiería tópica ha encarcelado al aborigen pampa o mapuche en una lengua mutilada, hecha de gerundios, como la de Tarzán estaba hecha de infinitivos. La

supuesta “primitividad” o “brutalidad” del indio es que lo que se connotaba en este lenguaje burdo e incompleto, sin tener en cuenta que cualquier “civilizado” puesto a hablar mapuche sin mayor estudio previo lo haría seguramente con similares imperfecciones. Como bien sabemos, no hay lenguas “primitivas”, ni es necesario que ningún Próspero le enseñe a Calibán los nombres de las cosas. Todas las lenguas son aptas para este oficio, y por lo que parece, el mapuche (del cual el ranquel es un dialecto) debe de serlo en grado superlativo, pues aun los misioneros jesuitas que primero entraron en contacto con este pueblo no dejaron de asombrarse ante el contraste entre la rústica tecnología material y los refinamientos de una lengua que les pareció sutil y espléndida. Todos los testimonios de viajeros y antropólogos coinciden en señalar la enorme importancia que en esta cultura se daba al “buen decir”, a las artes de la oratoria, que constituían requisito indispensable para ser digno de la condición de jefe. Uno de los méritos del texto de Avendaño, quien –cautivo desde niño³– era totalmente bilingüe, radica sin duda en su capacidad para *traducir* a un castellano rico, expresivo, suntuoso, majestuoso en unas ocasiones, poético en otras, esta magnificencia del discurso en mapuche. Sus *Memorias* constituyeron para mí un libro testigo, y la clara garantía de que no caería en una falsificación idealista o seudorromántica si tomaba a este genuino *traductor* (luego secretario del cacique Catriel) como legítimo modelo. Los indios de Avendaño no son genéricos, son individuos. Y muchos de estos individuos, admirablemente descritos en su carácter y cualidades, hablan como seres inteligentes, son capaces de fundados razonamientos, discurren sobre política y psicología humana, sobre Dios y el más allá, sobre la ética y sobre el destino. Los actos de brutalidad y de violencia que también se describen, ejecutados tanto por cristianos como por aborígenes, no empañan esa impresión de *plena humanidad*, en sus mejores aspectos de afectividad e inteligencia. En algunos momentos *Finisterre* sigue de cerca el texto de Avendaño, por lo que aporta en cuanto a la historia ranquelina recibida de los ancianos de la comunidad, como cuando Rosalind relata los viajes de Calfucurá, su instalación en Salinas Grandes y la matanza de los caciques voroganos (Avendaño, 2000: pp. 29-60; Lojo, 2005: pp. 103-106); incluso, en el discurso del cacique Meli-Guor (Cuatro Zorros), hay alguna transcripción textual de frases y giros.

El lenguaje de Mira Más Lejos, el chamán o *machi*, protector y maestro de Rosalind en las tolдерías, apela también a esta orientación basada en un testimonio cultural de primera mano. Ello no asegura, sin embargo, la verosimilitud para el lector actual. No faltan quienes suponen que “no pudo haber existido un indio que *hablara así*”. Aun hoy, la simplicidad de la vida material es considerada por muchos como determinante de una parecida simplicidad de lenguaje y pensamiento. Si bien la novela no pretende un “realismo antropológico” al pie de la letra (porque el objetivo fundamental es, en suma, la creación literaria), sí busca devolver a los personajes indígenas –también individualizados–, sin idealizaciones positivas ni demonizaciones, su estatuto de completa humanidad.

Cartas y documentos. Archivo franciscano, cartas de cautivos, masacre de La Carlota

Finisterre es, entre otras cosas, una novela epistolar. Hay muchas cartas en el libro, escritas desde lugares distintos y por diferentes personajes: Oscar Wilde, desde Irlanda, Oliver Armstrong, presuntamente desde Buenos Aires, María Antonia, la prima de Rosalind, y el suegro de ésta, Farrell. Pero la intriga se sostiene por el demorado develamiento de una sola larga carta, que incluye otras (muchas de las ya mencionadas) y que, convertida en relato autónomo, va llegando, en sucesivas entregas, desde Finisterre (o Fisterra) en Galicia, hasta Kensington Gardens, en Londres, donde vive la corresponsal, Elizabeth Armstrong. La carta promete revelarle a Elizabeth lo que ella ignora sobre su origen rioplatense. Pero esa revelación se posterga, es diferida: antes, Rosalind le narra a la muchacha inglesa su propia historia (que implica la historia del padre de Elizabeth, y décadas de vida entre los ranqueles). Es en esta peculiar correspondencia (en realidad hay una sola persona que realmente escribe, y otra que se limita a recibir, con tensión creciente), donde se va conformando un género inexistente: la carta o relato “de cautiva”. No se conservan, hay que decir, testimonios *directos* del cautiverio femenino en las tolderías. Los tenemos indirectos, filtrados por otros, en relatos más o menos testimoniales de militares inclinados a las letras, en informes, en transcripciones realizadas por sacerdotes. La deshonra sexual, la vergüenza, probablemente inhibirían a las mujeres (en una época en la que por otra parte no abundaban las escritoras) en cuanto a la posibilidad de tomar la iniciativa en este sentido. Las cartas de Rosalind se sitúan, pues, en el lugar de lo ausente, del silencio y de lo silenciado, de lo que no se ha querido escuchar.

Durante el lento proceso de elaboración de *Finisterre* di con el importante libro testimonial *Cartas de frontera. Los documentos del conflicto inter-étnico*, a cargo de Marcela Tamagnini y publicado en una edición casi artesanal de la Universidad de Río Cuarto. Las cartas, tomadas del Archivo Franciscano⁴ de la ciudad, no incluyen casi voces femeninas, salvo las de algunas madres que piden por sus hijos cautivos, o la de alguna dama de la Sociedad de Beneficencia que trabaja para ese mismo fin. La inmensa mayoría de los firmantes son varones, en situaciones de poder o influencia (sacerdotes y militares, jefes indígenas), o civiles que realizan gestiones por algún pariente. La carta que el inglés dirige a Rosalind años después, informándole que ha reunido el dinero de su rescate, remite a ese contexto y a esos modelos, lo mismo que la información novelesca acerca de las negociaciones que se llevan a cabo para el rescate de cautivos. Pero el texto entero de Rosalind misma no tiene referente. Irrumpe desde ese gran espacio oscuro de todo lo *no dicho*.

Otro documento, estremecedor, llegó a mis manos a través de un viejo conocido, el historiador Carlos Mayol Laferrère, que había sido una fuente de consulta indispensable durante la escritura de *La pasión de los nómades* y la reconstrucción de la excursión mansilliana. A través de un trabajo (valiosísimo pero de escasa difusión,

publicado en Río Cuarto) tuvo detallada noticia, no sólo de todo el período del cacicazgo de Payné (padre de Mariano Rosas), sino de una de las matanzas más vergonzosas de la historia de la frontera, cuyas víctimas fueron hombres previamente desarmados, mujeres, y niños por encima de los siete años (Mayol, 1996: p. 88)⁵ que tuvo lugar en El Sauce (actual La Carlota) y que *Finisterre* aborda en las pp. 109-110. Todo cuanto aporta Mayol allí está rigurosamente documentado desde sus indagaciones en el Archivo Histórico de Córdoba y otros archivos y fuentes. La novela lo “traduce” desde la voz de Rosalind.

Lenguas desplazadas y cruces de lenguas. La fascinación de Babel. Nombrar y poder

148 149

En el mundo multicultural de *Finisterre*, es inevitable el cruce de lenguas. Muchos personajes pertenecen simultáneamente a varios mundos lingüísticos. Rosalind Kildare Neira comparte tres: el castellano, el gallego y el inglés (la lengua que le enseña su padre, aunque también le enseña con ella la tradición cultural irlandesa). Baigorria comparte el castellano y el mapuche en su variedad ranquel. Oliver Armstrong, que sabe el español necesario para manejarse en sus negocios rioplatenses, también aprende la lengua indígena. Manuela Rosas se ve forzada a manejar el inglés, además del castellano. Mira Más Lejos, el chamán, sabe hablar en la lengua de los cristianos. Elizabeth comienza a tomar clases de español para acercarse a su pasado rioplatense.

Así como se trasladan entre varias lenguas, los personajes asumen en cada mundo distintos nombres. Rosalind es Rosa para los gallegos, y Pregunta Siempre en las toderías ranqueles; Oliver Armstrong es Flamenco Amarillo en las toderías, así como Manuel Baigorria es el Cóndor Chico, Elizabeth se revelará, al final de la novela, como Aluminé, la Resplandeciente; su madre, Garza Que Vuela Sola, será para los cristianos Ignacia. Los nombres no se anulan entre sí. Coexisten. Parecen, por momentos una fuente de confusión o de desgarramiento y en cierto modo lo son. Sin embargo, también constituyen una riqueza. No hay, por eso un único nombre “verdadero”, una “esencia” del ser enclavada en una sola tierra, en una sola lengua. La identidad es una construcción compleja y múltiple. Cuando Elizabeth se debate entre sus dos nombres, Frederick Barrymore se cuida de advertirle que ambos coexistieron desde el comienzo: “—Entonces me... ¿me llamaban Aluminé? —Sí, claro. Aunque también Elizabeth. Papá siempre le dijo así. Era el nombre de mi abuela, su madre, y le gustaba repetirlo. Él solía hablarle en inglés cuando estaba en el fuerte. Es mejor tener dos nombres que ninguno, y dos o tres lenguas, maternas y paternas” (Lojo, 2005: p.167).

Reparo, en cambio, que de todos estos personajes, sólo el chamán, Mira Más Lejos, no tiene nombre en otra lengua. Aunque vive temporariamente en el fortín, decide volver con la gente de su madre, los Huilliches (esto es “la gente del Sur”), consciente de que su mundo de cultura y creencias no podrá sobrevivir bajo el dominio cristiano: “—¿Por qué te quieres ir? —Allí seguiré siendo Mira Más Lejos, el que habla con los antepasados, el que sueña lo porvenir, el que conoce cómo han sido creadas las cosas, cómo enferman y mueren, el que instruye a las

almas para que no se pierdan en su viaje. ¿Qué seré aquí, en cambio? Un loco, un brujo maldito, al que los patiru, los curas, tratarán de convencer de que todo cuanto sabe es inservible, o peor aún, que es hechura del diablo, aunque también ellos se vistan como mujeres, con faldas, y sin embargo ningún cristiano los mire mal por eso. El día en que yo y otros como yo desaparezcan, mi gente será nada. Caminarán y comerán y tendrán hijos, si es que aún no los han matado a todos, pero por dentro irán huecos como una cáscara, sin saber quiénes son y por qué los han puesto sobre la Tierra”. (Lojo, 2005: p. 172).

Comprende que la nueva sociedad cristiana, a pesar del mestizaje de hecho, no será multicultural. Las prácticas religiosas y el saber médico y terapéutico de la gente de la tierra serán vistas como pura superstición desdeñable. Los aborígenes como tales no tendrán lugar en un país que los considera externos a la nacionalidad y que se resiste a conferirles el estatuto de ciudadanos. Ser indio, o haberlo sido, llevará consigo un estigma cultural, una marca de inferioridad y de vergüenza.

Por su parte, Rosalind comparte con Mira Más Lejos y el pueblo ranquel la situación de marginalidad. Hija de irlandés y gallega, recibe de ambos linajes el legado de los periféricos y los excluidos, que incluye una lengua: la gallega. Lengua marginal, sobreviviente en las clases populares, que había dejado atrás, en el olvido, su pasado como primera lengua literaria de la península ibérica. Tampoco irlandeses y gallegos renuncian a su *diferencia*. La lucha de Irlanda es, además, armada. La de Galicia se compromete en la *resistencia cultural*, tanto la del pueblo como de los intelectuales (Murguía, Pondal, Rosalía de Castro) del *rexurdimento*, que está en pleno auge cuando Rosalind, después de 1865, vuelve a Galicia.

Dentro de esta lucha, los mitos de la identidad cumplen una función fundamental. No, como sucede en los fascismos, para sustentar el poderío y la vocación expansiva de un proyecto político de carácter totalitario, sino para reconstruir una cultura erosionada y diseñar –desde esa plataforma– una comunidad futura con plenitud de derechos. ¡Galiza ceibe!, esto es, ¡Galicia libre!, fue durante mucho tiempo (y lo sigue siendo en parte) la consigna del galleguismo⁶. El mito céltico destacaba la originalidad gallega con respecto al resto de España y particularmente a Castilla, la unía con los otros “pueblos de la gaita” dispersos por Europa (irlandeses, bretones, escoceses, galeses) y proveía un rico imaginario, sobre el que después se asentaron singularísimas voces literarias como la de Alvaro Cunqueiro, en el siglo XX. Al contrario de otros nacionalismos, de origen reaccionario y conservador, apegados a estamentos como el clero tradicional, el gallego surgió como alternativa renovadora y revolucionaria, unido a las reivindicaciones populares.

Tanto Rosalind como Mira Más Lejos y el pueblo ranquel hablan lenguas desplazadas y marginales, pero su futuro será muy distinto. Hoy día, el gallego es lengua oficial y lengua literaria en una comunidad autónoma del estado español. En cambio el ranquel, dialecto del mapuche, acaba de extinguirse casi junto a la publicación de su gramática, a cargo de Ana Fernández Garay.

Finisterre incluye términos y expresiones en las dos lenguas marginales y marginadas, cuyo conocimiento poseo, por cierto, en forma muy desigual. Leo y entiendo el gallego, no así el mapuche, del que sólo manejo, trabajosamente, algunos elementos léxicos. La presencia de vocablos “injertados” de los dos idiomas en el texto castellano tiene la función de crear una proximidad “carnal”, una ilusión de contacto cercano, como si un trozo vivo del mundo del otro se instalase dentro de la lengua propia. Me ha gustado, por otra parte, traducir los bellos o curiosos

nombres mapuches, plenos de sentido. Dentro de esta cosmovisión lingüística el nombre siempre significa algo: tiene que ver con el linaje de la naturaleza, mineral, animal o vegetal del que derivan las familias humanas (Piedras, Leones, Tigres, Oro, Garzas, Águilas, Cóndores, etc.) y tiene que ver también, sobre todo en los nombres que se adjudican a los extranjeros, con las características individuales y singulares del ser nombrado: así, Manuel Baigorria, pequeño de estatura, pero valiente y de altas aspiraciones, es el “Cóndor Chico” o el “Aguilucho” (Lautramañ); así, Rosalind es bautizada por Mira Más Lejos como “Pregunta Siempre”, y Mira Más Lejos mismo se llama de tal modo por descender del linaje de las Águilas.

Traducciones de nombres reales de caciques, como Piedra Azul (Calfucurá), Pederal Colorado (Coliqueo), Chaquira Verde (Carrellang), Cuatro Zorros (Meli Guor), Zorro Celeste (Painé Guor), Pluma de Ave (Pichún Huala), intentan dar idea de esta relación sutil y poderosa entre los seres humanos y los otros seres de la creación, esencial para el pensamiento analógico mágico y holístico de la cultura aborígen.

También hay otros nombres, los de las plantas medicinales: el palo santo, la hierba del roble, la siete venas o el fui-fui y la diuca; en los tres primeros casos se nombran traducidas, en los dos últimos están conservadas las denominaciones mapuches. Rosalind adopta estos remedios para sus curaciones, y por otro lado, convertida en ayudante de *machi* dentro de la nueva cultura, encuentra para esta función equivalentes en la suya propia: “Las *meigas*, que de algún modo se parecían a las *machis*, y que a veces servían a Dios y otras –renegadas– a su Enemigo” (Lojo, 2005: p. 119), curadoras que emergen de la antigua Galicia rural, al margen de los médicos diplomados, sustituyéndolos en las aldeas alejadas de los centros urbanos, y a veces coexistiendo con ellos. Por su parte, Mira Más Lejos incorpora al ritual y a su práctica médica el bisturí y el escalpelo y también el estetoscopio que formaban parte del equipaje de Rosalind y su marido médico. El estetoscopio, designado a la manera mapuche (“la oreja de Dios”) cumplirá un papel fundamental en el rito curativo. El viaje que Rosalind y el *machi* hacen a la tierra de los Huilliches, huyendo del “malón *huinca*” es también un tránsito solitario que les permite conocerse, intercambiar saberes, buscar equivalencias en sus respectivas culturas. Resalta, sobre todo, la planteada entre mar y pampa: espacios aparentemente temibles y desolados, pero sólo para quien no los conoce. La familiaridad cultural es la que hace habitable, fuente de vida, ámbito proveedor de bienes, lo que para otros (los ajenos, los extraños) es únicamente esterilidad, intemperie, desierto. En la noche de la pampa, que se ha vuelto protectora, Mira Más Lejos, el chamán, puede *traducir*, *interpretar* el sueño de Rosalind, que se refiere a otro mundo y al Otro Mundo, que habla de la muerte del padre, pero también de la sobrevida en otra dimensión: un “más allá” distinto para cada cultura, pero comprensible, *traducible*, en los términos del interlocutor. Ése, el lenguaje de los sueños, es el que seguirá comunicando a Mira más lejos y a Rosalind-Pregunta Siempre (“Te veré en mis sueños, me verás en los tuyos”; Lojo, 2005: p.173), más allá de la separación.

Otro aspecto del nombrar se tematiza en esta historia: la relación entre *nombrar* y *poder*. El que nombra no es necesariamente el que “descubre” la cosa, sino el que se apodera de ella, y marca esa posesión borrando la huella cultural del nombre anterior. Este tópico se hace presente a través de los distintos nombres que reciben las estrellas federales, flores emblemáticas del gobierno rosista, que Elizabeth ve en casa de doña Manuela Rosas de Terrero. Las considera flores mexicanas, porque en México las “descubrió” el embajador de los Estados Unidos de Norteamérica, Joel

Poinsett, en cuyo honor sus compatriotas las denominaron *Poinsettias*. La denominación nueva le parece completamente abusiva a Manuela Rosas: “—Pues son tan nuestras como mexicanas. Y vaya descaro el del señor Poinsett, habérselas apropiado por el solo mérito de verlas, como si fuesen un invento suyo. —Es un viejo vicio de los botánicos, me temo, señora Manuela —acotó Barrymore. —Antes que él las habrán visto los indios mexicanos, y las llamarían de otro modo. —Seguramente, pero de los vencidos quién se acuerda. (Lojo, 2005: pp. 74-75).

Los vencidos pierden la cosa junto con el derecho a nombrarla. La lucha de las lenguas acompaña la lucha de las armas, y la lengua del poder se impone sobre los derrotados. En *Finisterre*, no obstante, los viejos nombres, los otros nombres, salen a la luz. Las lenguas se resisten a ser borradas y pugnan por coexistir. Babel no aparece como una maldición sino como una pluralidad enriquecedora, aunque sin ahogar el conflicto existencial. La identidad plural tienen un costo: su inestabilidad, su precariedad, su volatilidad, la sensación permanente de insuficiencia que coloca al sujeto en una situación de añoranza constante porque no puede estar en todos sus mundos al mismo tiempo, y también de ajenidad y extrañamiento, pues para los que se hallan instalados completamente en cada mundo, siempre tendrá algo perturbador, inasimilable, que proviene del otro lado, del mundo que se dejó. Esa es la condición, sobre todo, de dos exiliados y transterrados: Manuel Baigorria y Rosalind Kildare: “estaba y estaría para siempre en el lugar que no existe, en el espacio imposible que se abre entre dos mundos y donde quedan presos los que ya no pertenecen ni al uno ni al otro y pertenecen no obstante a los dos, al mismo tiempo. Así me pasaba a mí misma, así me pasa todavía, pues esa condición no se acaba sino con la muerte y aun más allá de ella es posible que siga.” (Lojo, 2005: pp. 143-144).

No es casual que la figura del exilio, y la complejidad identitaria que éste conlleva, en los exiliados y en sus descendientes, sea central en la novela. De alguna manera “traduce” una experiencia propia, y no ya sólo la de personajes de otra época. Hija de exiliados de la Guerra Civil española, el período de las guerras civiles argentinas y de las guerras de frontera, con su secuela de migración forzosa y transculturación, me fascinó siempre especialmente. La novela histórica habla, simbólicamente, del presente, a través del viaje al pasado que nos permite mirar el hoy desde otro ángulo, y proyecta también, en símbolos poéticos, las experiencias traumáticas o constitutivas de la subjetividad personal. Esa historia familiar *vivida* contribuye seguramente a dotar de un espesor dramático particular cuanto se narra en *Finisterre*. Doña Ana y Baigorria, con su renuncia y su desgarramiento son de algún modo sesgado, oblicuo y no reduccionista, mis padres, y son todos los exiliados. El desdoblamiento de Rosalind es también de algún modo, el que yo misma sufrí ⁷.

Las lenguas hegemónicas

Dos personajes en la novela son los hablantes nativos europeos de las que podemos considerar “lenguas hegemónicas”: el inglés (Oliver Armstrong) y el castellano (doña Ana). Representan en cierta manera a los poderes políticos correspondientes (el imperialismo victoriano, el centralismo de Castilla), aunque están lejos de ser figuras alegóricas, y por lo demás, la acción noveles-

ca misma va mostrando sus vacilaciones y fisuras con respecto a los personajes que pretenden construir. Ni el *businessman* ni la actriz famosa y de supuesta cuna noble pueden sostener esas imágenes sin evidenciar debilidades, conflictos internos, imposturas. El orgullo de ser quienes son, o quienes creen o quieren ser, los acompaña, no obstante, hasta el final.

No abundan en la novela palabras o expresiones inglesas, aunque sí se ha intentado trasladar a la expresión castellana algunas frases hechas o modos de pensar de la lengua. Por ejemplo, en la carta de Armstrong a Rosalind: “está bien lo que termina bien” (por “All is well that ends well”, que dicho sea de paso, es también el título de una comedia de Shakespeare⁸).

De los dos personajes, uno solo de ellos, Armstrong, aprende a traducir y por eso puede escapar y sobrevivir. Aprende la lengua, las destrezas, los caminos, y este capital simbólico le permitirá la salida y también el retorno, en los viajes de intercambio del comercio. Doña Ana en cambio, resignada por la fuerza a las vestiduras ranqueles, se obstinará en ser fiel a la memoria de sí misma, y ante la imposibilidad de recrear en el desierto los antiguos escenarios de su vida, elegirá la inmovilidad, la mudez⁹ y finalmente aceptará la muerte que llega de la mano de su inflexibilidad y su falta de defensas.

Hay otra “traducción” desde la lengua hegemónica en la novela: la de Oscar Wilde, que también se sabe, de alguna manera, “mestizo”. Un irlandés que escribe en inglés y se muda a Inglaterra para hacer carrera, pero sigue pensando “en irlandés” y lleva la huella militante de su madre, Lady Jane. Por eso, no sin autoironía, le aconseja a Elizabeth que ponga en práctica lo que le ha sugerido Manuela Rosas: “Sea tranquilamente una india inglesa, que no es una tragedia, aunque pueda convertirse en ella cuando para los otros ser doble equivale a ser un monstruo. ¿Acaso no soy un monstruo yo también? Oxford, con sus poderes demoníacos, me está transformando en un anglo-irlandés...” (Lojo, 2005: p. 157). Wilde “se traduce” como irlandés para los ingleses, y *Finisterre* lo traduce a él al castellano, estilizando la entonación de su prosa en cartas imaginarias.

152 153

Traducir para escribir, traducir para vivir

Escribir es traducir, y en *Finisterre* esta condición de la escritura se halla especialmente marcada. Lecturas historiográficas, cartas, testimonios, voces de otras lenguas, geografías distantes, una vasta bibliografía antropológica, sociológica, literaria: todo se reelabora y se transforma en la novela. Por otra parte, como se ha mostrado, la traducción como operación vital se tematiza en la historia: los personajes se pasan la vida intentando traducir la realidad desconocida a lo conocido, y en traducirse a sí mismos para otros ojos. En el éxito de ese proceso se juega su destino. Sufren más (o mueren) los que no quieren ni pueden traducir; los que no encuentran la clave de las “equivalencias” necesarias para rehacerse en otro sitio. Doña Ana, o el patético Rosas del exilio, que, en lugar de aceptar el tipo de campo que le ofrece la nueva tierra “—Mandó talar todos los árboles que

había en la granja de Burgess. Mandó despejar y roturar. Hizo huerta, crió vacas. Pero cómo ha de ser eso la pampa, hija mía” (Lojo, 2005: p. 67) –dice Manuela Rosas.

Para Rosalind en particular, el sentido de su viaje y de su cautiverio, la llave de su experiencia, están en la posibilidad de *interpretar otra vez* su mundo de origen, a partir de lo que ha visto en el otro. Los fines de la tierra, los *Finisterrae*, funcionan mutuamente como espejos, pero no de manera pasiva, sino entregando las claves para vivir del otro lado: “*Lo que has aprendido aquí es quién eres tú y de qué eres capaz. Esta tierra es el espejo donde te has visto y donde has visto la tuya*” (Lojo, 2005: p. 173), le dice el chamán a Rosalind. Sabrá así, seguramente, que los campesinos gallegos son los indios de España, o los campesinos irlandeses los indios de la Gran Bretaña (ibídem); que toda cultura tiene sus “bárbaros”, sus chivos expiatorios; que tanto en Oriente como en Occidente, los hombres han sentido una “fascinación recelosa y ambigua” por las mujeres (hasta el punto de quemarlas por brujas, si se consideraba necesario), que en todas partes “han buscado apropiárselas, comprarlas y venderlas, y hacer de su cuerpo el lugar de los pactos y de las alianzas, la prenda de la discordia, la ofrenda de los sacrificios” (Lojo, 2005, p. 134).

La novela remite, en suma, al epígrafe inicial de Rosalía de Castro: “*Toda a terra é dos homes. / Aquel que non veu nunca máis que a propia / A ñorancia o consome.*” No es posible tener conocimiento de lo propio sin haber visto lo otro: la totalidad, la comunidad de los seres humanos, en lo que éstos comparten y en lo que difieren. El viaje es de ida y vuelta, aunque no se retorne físicamente. Babel no es el infierno porque las lenguas se interpretan y se interpenetran como los cuerpos (“Así se ha hecho América –recuerda Manuela Rosas– mezclando y revolviendo sangres y lenguas, entrelazando cuerpos”, Lojo, 2005: p. 154). Porque existen los vasos comunicantes de la traducción.

Notas

¹ *La pasión de los nómades* no es una novela histórica realista. Supone el retorno de un Lucio V. Mansilla fantasmal al siglo XX, para volver sobre los pasos de su excursión a los indios ranqueles, con los que siente haber quedado en deuda. Su retorno lo pone frente a una Buenos Aires irreconocible, un mundo tecnológicamente modificado y una nación cuyo recorrido histórico en buena parte lo defrauda.

² En *Finisterre* presentimos el acorralamiento y exterminio final de los pueblos aborígenes pampeanos y el futuro del mundo occidental globalizado. En *La pasión de los nómades* estas cosas ya han ocurrido y uno de los agentes históricos del proceso (Lucio V. Mansilla) vuelve la mirada hacia atrás, en un dilatado examen de conciencia, para dialogar con viejos fantasmas, y que estas sombras, a veces terribles, devenen para él –lo mismo que el Facundo de Sarmiento– el “secreto de la historia” y lo enfrenten a sus propias defeciones.

³ La relación de Avendaño con sus captores fue entrañable, y sin duda trascendió la situación de un prisionero de guerra: “Al cabo de unos días de angustia y padecimientos llegué a parar en la casa del cacique Caniú (o

Caniú-Cal). Éste llegó a quererme como a un hijo y yo también le daba el nombre de padre” (Avendaño, 2000: p. 89). “Mi padre adoptivo jamás me impidió la devoción, ni ninguno de la casa hizo burla de mis oraciones; por el contrario, se me pedía que rezase en voz alta, a fin de oírme.” (ibídem: p. 159) Cuando Avendaño se fuga, deseoso de encontrarse con sus padres y hermanos, lo tortura, sin embargo, el remordimiento por haber dejado a su padre adoptivo ranquel y a su familia sustituta: “¿Con qué cara miraría al que me había querido tanto y a quien le pagaba con tamaña ingratitud” (ibídem: p. 206).

⁴ Mi primer contacto con ese archivo ocurrió en 1991, y lo debo a la generosidad del historiador Carlos Mayol Laferrère, que había transcripto a mano muchos documentos del mismo (sobre todo los referidos al viaje de los padres franciscanos con Mansilla) y me permitió libre acceso a su archivo personal. Mayol Laferrère, una autoridad en materia de historia ranquelina sobre la frontera de Córdoba, había hecho su “excursión” a los ranqueles, siguiendo el modelo de la de Mansilla, en 1981. Su conocimiento del terreno, que puso a mi disposición, resultó inapreciable para poder realizar la mía propia en enero de 1992.

⁵ Mayol Laferrère añadió a su artículo publicado una nota personal donde enumera las diversas fuentes en que consta la matanza de La Carlota (entonces El Sauce) a las que él tuvo acceso. A saber: Archivo Histórico de Córdoba, Tomo 148, leg. 2; “Apuntes Históricos” de Fray Quirico Porreca, publicados en *El Eco de Río Cuarto*, 1906, y luego revisados y publicados por Fray Hogolino Quinzio (Publicación oficial, Córdoba, 1926); Archivo Parroquial de Río Cuarto (26 de abril de 1836; se da cuenta del bautismo de los niños sobrevivientes, inferiores a los siete años); carta del cacique Mariano Rosas a Fray Marcos Donati (Archivo Franciscano de Río Cuarto, Doc. N° 170, Carpeta 1874).

⁶ Un artículo del poeta Antón Avilés de Taramancos, reproducido en la web www.galegaespa.com.ar [consulta 10/09/06], concluye con estas palabras, donde se aprecia la vigencia de la consigna y la unión de celtismo, nacionalismo e ideas socialistas: “Irmáns galegos, Xente de Breogán, eu pídovos que neste día xuntedes os vosos corazóns para decir conmigo, para berrar conmigo dende os cumes de Europa e que nos ouza o mundo: “VIVA GALIZA CEIBE E POPULAR!”. Lausana (Suiza), 20 de Xuño de 1987. Traducción: “Hermanos gallegos, Gente de Breogán [mítico rey celta gallego, cuyo hijo invade Erín y funda el linaje celta en tierra irlandesa, según el Leabhar Gabhala], os pido que en este día juntéis vuestros corazones para decir conmigo, para gritar conmigo desde las cumbres de Europa, y que nos oiga el mundo: Viva Galicia libre y popular”.

⁷ Ver María Rosa Lojo 2002 y 2006.

⁸ Shakespeare aparece varias veces como intertexto y referencia en la novela: Audrey, Rosalind y Oliver, son los nombres de los personajes de *As you like it* y también de tres personajes de *Finisterre*. Por cierto, la acción no tendrá, para Oliver Armstrong y Rosalind Kildare, el final feliz de las comedias.

⁹ “Doña Ana, pues, pasaba muchos días sentada en uno de los sillones

cada vez más desvencijados que componían el mobiliario del rancho, inmóvil como un icono. A veces se ponía una mantilla negra por delante de la cara, como una viuda en misa, y entonces el gran pectoral de plata, y el trarilonko en la cabeza, y los pesados zarcillos que le colgaban de los lóbulos, se traslucían bajo el dibujo del tul con un raro efecto, como si fueran las joyas de una princesa embalsamada y sepultada hacia siglos en algún túmulo egipcio” (Lojo, 2005: p. 131).

Bibliografía

- AUGUSTA, F. F. J. DE: (2002) *¿Cómo se llaman los araucanos?* Bahía Blanca, Centro de Documentación Patagónica. Departamento de Humanidades. Universidad Nacional del Sur, pp. 19-50.
- AVENDAÑO, S.: (1999) *Memorias del ex cautivo Santiago Avendaño (1834-1874)* [recopilación de P. Meinrado Hux], El Elefante Blanco, Buenos Aires.
- BAIGORRIA, M.: (1975) *Memorias* [prólogo de Félix Luna], Hachette, Buenos Aires.
- FARON, L.: (1964) *Antüpaiñamko. Moral y ritual mapuche*, Santiago de Chile-Buenos Aires, Mundo-Nuevo Extremo, Museo Chileno de Arte Precolombino.
- FERNÁNDEZ GARAY, A.: (2002) *Testimonios de los últimos ranqueles. Textos originales con traducción y notas lingüístico-etnográficas*, Buenos Aires, Instituto de Lingüística, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Serie Archivo de Lenguas Indoamericanas, Colección Nuestra América.
- JIMÉNEZ, J. F.: (2002) *Matrilinealidad versus patrilinealidad. La obra de Félix José de Augusta y la polémica acerca de la filiación de los Reche Mapuche*. Bahía Blanca, Centro de Documentación Patagónica. Departamento de Humanidades. Universidad Nacional del Sur, pp. 3-19.
- Bahía Blanca, Centro de Documentación Patagónica. Departamento de Humanidades. Universidad Nacional del Sur, 2002.
- LOJO, M. R.: (1994) *La pasión de los nómades*, Atlántida, Buenos Aires.
- (1996) “Una nueva excursión a los indios ranqueles”, *Ciencia Hoy. Revista de divulgación científica y tecnológica de la Asociación Ciencia Hoy*, Volumen 6, Nº 36, pp. 41-50. [www.ciencia-hoy.retina.ar/hoy36/ranquel4.htm; www.mariarosalajo.com.ar] [consulta: 11/09/06].
- (2002) “Mínima autobiografía de una exiliada hija”. Revista digital *Sitio al margen*. [www.almargen.com.ar/sitio/seccion/literatura/lojo/] [consulta: 11/09/06].
- (2005) *Finisterre*, Sudamericana, Buenos Aires.
- (2006) “Quién habla en las voces de la ficción”. The *Delibes Chair* at The Graduate Center, The City University of New York. Colloquium. *Autoficción/Self-fiction*. 5th May, 2006. [www.mariarosalajo.com.ar] [consulta: 11/09/06].
- MAYOL LAFERRÈRE, C.: “Cazicazgo de Payne (1836-1844) de acuerdo con

la documentación de la frontera de Córdoba. Su muerte y sus exequias.”
Quarto Río, Año 1, N° 1, diciembre de 1996, pp. 85-123.

MONTECINO, S.: (1999) *Sueño con menguante. Biografía de una machi* Sudamericana, Santiago de Chile.

MONTECINO, S. Y CONEJEROS, A.: (1985) *Mujeres mapuches: el saber tradicional en la curación de enfermedades comunes*. Serie Mujer y Salud, Centro de Estudios de la Mujer, Chile.

TAMAGNINI, M.: *Cartas de frontera. Los documentos del conflicto interétnico*, Río Cuarto, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Río Cuarto, 1995.

Seis,

escenas de la vida académica

(un lugar para el reencuentro con nuestros invitados)

Variaciones sobre la literatura: la inscripción autobiográfica

Jorge Panesi *

Universidad de Buenos Aires

161

Sin dudas, una cierta fidelidad hay en Derrida por la literatura, lo que no significa que esta pasión, esta fe o convicción esté exenta de una distancia especulativa que busca explicarla, darle razones, reacomodarla según el derrotero del propio pensamiento, un pensamiento que se concibe como estrategias siempre variables sin destino prefijado, como un cálculo incesante ante lo incalculable, destino errático que llamó *destinerrancia*. En ese destino errático, la literatura no fue tanto una compañera privilegiada por su utilidad combativa que le habría aportado las armas deconstructoras necesarias para demoler el edificio metafísico (como han creído algunos críticos literarios demasiado ansiosos o ingenuos en su afán por abolir las fronteras entre literatura y filosofía), sino más bien una acompañante que, teniendo un destino no menos errático, hay que cuidar porque nos cuida desde una distancia de irregular proximidad. En primer lugar, porque como cualquier discurso, la literatura no está menos expuesta a la irradiación metafísica y ella misma es parte del edificio a deconstruir, y en segundo lugar, porque como irónicamente parece decir Derrida en “La ley del género”, “no mezclará los géneros”¹. No se mezclarán, quizá, porque el derrotero institucional es diferente, y porque sus adherencias con una lengua particular (algo que las hermana en sus consecuencias y en sus efectos) están por igual históricamente atadas, una a las instituciones filosóficas, y la otra a las literarias. No se mezclarán, pero no podrían dejar de mezclarse. No podrían dejar de acompañarse.

En esa historia de acompañamientos, Derrida reconoce un interés temprano por los diarios, autobiografías y confesiones en un contexto adolescente que lleva la impronta de Sartre (esto es, y en sus propias palabras, “un nuevo contacto entre la filosofía y la literatura” que Sartre permitió en el escenario de la posguerra francesa). Un interés que tardíamente –en 1992– se ha complicado, pero que persiste sin perder su carácter de enigma inicial:

* Jorge Panesi enseña “Teoría literaria y análisis crítico” en la carrera de Letras de la Universidad de Buenos Aires. Ha escrito, entre otros textos, *Críticas*, donde compila ensayos sobre Derrida, Borges, Perlongher, Kamenszain, Puig, Felisberto Hernández.

Lo que me interesa aún hoy no puede llamarse estrictamente “literatura” o “filosofía” ¿cuál es su nombre? Autobiografía sea tal vez el nombre menos adecuado, porque me sigue pareciendo el más enigmático, el más abierto, incluso hoy.²

En la entrevista que dio a Derek Attridge y Geoffrey Bennington ese impulso adolescente por la autobiografía se describe como narcisista (y por lo tanto, paradójico, según la ley de lo “propio”): el deseo de autobiografía (de leerla, pero también de escribirla) es un “sello”, un repliegue de autoafectación que, sin embargo, no posee unidad alguna, ni completo cierre sobre sí. El impulso o el deseo autobiográfico es un “polígono interno”, una conversación con muchas voces que en principio vocifera hacia un exterior más inmediato como rebeldía contra la odiada familia (significaba –dice Derrida– “familias, yo os odio”), pero que también se abre a una enciclopédica totalidad, porque es un *élan* de totalidad que se encuentra tanto en la filosofía como en la literatura. *Élan* o deseo de totalidad, que como la presencia o la voz –más allá de lo que una lectura superficial permitiría suponer–, juegan un papel motor en cuanto ha escrito, como por ejemplo, en “Envois”, la correspondencia amorosa y autobiográfica de *La carte postale*, en la que el deseo imposible y reiterado de una presencia eternamente postergada –y hasta diseminada– atormenta la escritura. Si el acontecimiento es la venida del otro, esta venida no tiene un único trayecto, pues el otro/la otra amados son, a su vez, otro “polígono interno” que envía trayectorias siempre disímiles, siempre diseminadas y no coincidentes. La autobiografía es deseo de totalidad, tanto como de auto-totalización imposible: esta es la paradoja que Derrida muestra insistentemente en sus textos autobiográficos, incitados, empujados a deconstruir todas las implicaciones, todos los espejismos y las trampas del prefijo “auto”. Lo que se cierra sobre sí, como una ilusión, se abre no a una totalidad, sino más bien a una mirada de trayectos y trayectorias, a una multiplicidad de *envíos* cuyo estado de perpetuo error, puede, como en su lectura de *La carta robada*³, no llegar a destino.

Lo que Derrida retrospectivamente llama la “tentación enciclopédica” o la “avidez enciclopédica” de su adolescencia, es un rasgo que extiende tanto al género autobiográfico (las confesiones tienen el afán o la avidez de decirlo todo), como a la literatura o la filosofía:

...el discurso filosófico es con frecuencia nada más que una formalización económica de esta avidez⁴.

Insistentemente, “la inscripción autobiográfica” (como llamó al acontecimiento singular, a la firma singular que obra en el discurso literario y que es indisociable de su poder para formalizar cuestiones teóricas, históricas, lingüísticas y enciclopédicas⁵) termina por adherirse, por engramparse con pleno derecho teórico en muchas de las cuestiones, o en las mismas cuestiones filosóficas que Derrida ha abordado. Quizá sea *El monolingüismo del otro*, donde esa inscripción autobiográfica proyectada íntimamente sobre la candente cuestión (problema, desacuerdo incesante y cuestionamiento) de la lengua materna figure con mayor interpenetración, con mayor y pertinente resonancia mutua. La propiedad y la pertenencia respecto de una lengua que trazan la encrucijada de una paradoja (“no tengo más que una lengua y no es la mía”)⁶, junto con el tema de lo propio expropiado que obra en la autobiografía, surgen indiscerniblemente del teatro colonial donde la herida de la exclusión lo ha marcado como si hubiese sido circuncidado por segunda o enésima vez, y también, y al mismo tiempo, de la especulación teórica que metafóricamente generaliza lo singularmente encarnado.

En la historia de interdicción y de exclusión argelina (escolar, legal, nacional, lingüística) que Derrida ha contado varias veces con una insistencia que atañe a la dimensión histórica y política del acontecimiento, existe un núcleo institucional que se refiere a la escuela, a la escolaridad colonial y que quizá sea el comienzo de una sensación incómoda que ha experimentado frente a las instituciones filosóficas francesas, una posición central, sin duda, pero regateada, admitida, pero insidiosamente silenciada, *murmurada*. Esta interior excentricidad institucional (permítaseme el juego de palabras), en la nacionalidad, en la escolaridad, y finalmente en las instituciones filosóficas parece dictar el mandato teórico temprano de deconstruir, más allá del texto, el entramado institucional, y parece guiar también su acción fundadora respecto de esas mismas instituciones⁷.

El interés por la historia de las instituciones filosóficas en la que se juega una parte importante de la tarea deconstructiva tiene un interés paralelo: pensar la singularidad institucional de la literatura. Si el destiempo de su tesis doctoral le hace discriminar y excluir ante la ley académica las obras más “literarias” que presenta ante el tribunal (entre ellas *Glas*⁸), el recuento de su historia académica frente al tribunal hace reaparecer el fantasma de una primera tesis nunca concluida, “La idealidad del objeto literario”. La omisión de los textos más literarios o transgresores se compensa con la confesión pública, con la inscripción autobiográfica de un interés por la literatura:

Mi interés más constante, diría que anterior incluso al interés filosófico, si es posible, iba hacia la literatura, hacia la escritura llamada literatura⁹.

La matriz de la tesis inconclusa está en sus trabajos sobre la fenomenología (*El origen de la geometría*) que —dice Derrida— “no han dejado de organizar las investigaciones que emprendí más adelante en torno a corpora filosóficos, literarios, incluso no-discursivos...”¹⁰. En efecto: el rigor de sus lecturas y el rigor en general al que suele aludir cuando se refiere a los protocolos necesarios para tratar con textos y contextos tiene como modelo a Husserl, por lo tanto, no nos debe extrañar que reivindique un vocabulario fenomenológico para una lectura deconstructiva de la literatura, en particular el concepto de “objeto intencional”, pero haciendo depender la intencionalidad de la convención y la institucionalidad:

Esto no quiere decir que sea meramente proyectivo o subjetivo, el capricho de un lector. El carácter literario de un texto está inscripto en el aspecto de objeto intencional, en su estructura noemática, y no solamente en el aspecto subjetivo del acto noético. Existen “en” el texto elementos que reclaman una lectura literaria y recuerdan la convención, la institución o la historia de la literatura. Esta estructura noemática está incluida (como “no real” en los términos de Husserl) en la subjetividad, pero una subjetividad que no es empírica y que está ligada con una comunidad intersubjetiva y trascendental. Creo que este tipo de lenguaje fenomenológico es necesario, incluso si la literatura pone en crisis hasta cierto punto a la fenomenología, y hasta el mismo concepto de institución o de convención, social en todo caso.¹¹

¿En qué consiste la dimensión institucional de la literatura? En *Pasiones*, Derrida ata su poder singular, único, de “decirlo todo” (en esto es fiel a sus primeras intuiciones adolescentes¹²) a la democracia (“no hay literatura sin democracia, ni democracia sin literatura”). Lo que equivale a decir que es una institución nueva de Occidente, una institución europea, cuya compleja y particular historia no es exportable hacia los textos de la antigüedad, ni tampoco a una ubicua universalidad. El “decirlo todo” de su *free speech* democrático tiene un precio: la irreductible ficcionalidad de esta institución *sui generis*, por la cual todo lo que dice es, como

un resto, literatura. Pero la historia que la ata a la democracia (recordemos que la democracia, para Derrida, está *por venir*) le otorga la posibilidad (la literatura es nada más que posibilidad) de decir no sólo más allá de la pena, la censura o el castigo, sino de decir lo que todavía no tiene porvenir, lo inauditamente nuevo, lo radicalmente otro, lo que carece de palabra y de lenguaje. Por eso Derrida une la literatura con el secreto y con la responsabilidad sin límites, sin ataduras ni fronteras. Es la irrestricta o hiperbólica responsabilidad de la literatura que nace, paradójicamente, de su irresponsabilidad, de su posible no responder, no sólo ante los poderes que le exigen la responsable respuesta (y este es uno de los rasgos políticos más deseables de su relación con la democracia), sino también ante el secreto (que no es el misticismo de lo escondido, lo sustraído, lo desviado, lo no develado). Se trata, según Derrida, “del secreto ejemplar de la literatura”: “una posibilidad de decirlo todo sin tocar el secreto”, de dejarlo tal cual, es decir, como lo siempre radicalmente otro, lo que siempre está en la inminencia de un por venir¹³.

La apertura combinatoria que Derrida le imprime al género “autobiografía” le permite, reinventándolo, suspender las certezas ingenuas de quien lee (en *Circonfessions* las demostraciones “teológicas” o teóricas de Bennington, el otro que predica y solidifica desde arriba de la página). Sorprenderlo, desbaratarlo, pero —como en la literatura— sin tocar el secreto, porque el yo de la autobiografía nunca será la certeza de una identidad o la continuidad fantasmática que se reconoce en la filiación o en la sangre, sino el núcleo móvil de una ceguera constitutiva que se traslada al ritmo de cuanto se escribe. Tal vez, en el mismo movimiento de autoafectación que quiere dar cuenta de lo propio, se cuele lo otro, el otro, a quien verdaderamente la autobiografía llama, incita, solicita. En la autobiografía lo otro actúa ineluctable, certero y eficaz, pero sin nombre, no tiene nombre, aunque podría llamársele, invocársele con el nombre de muerte. La teoría derridiana de la escritura la nombra “tanatografía”, y con un giro de complicación, auto-heterotanato-graía. Nomenclatura que no se confunde jamás con eso mismo que roe por dentro la autobiografía.

En este sentido, decir que Jacques Derrida, como ningún otro, ha sido un filósofo mortuorio, es quizá demasiado brutal, y quizá también, inexacto. Es el filósofo de nuestra época que mejor ha sabido tejer con ese hilo de luto un entramado entre la vida y entre la muerte, la muerte propia y la de los otros. Es el filósofo del duelo —y esto es más exacto—: en el duelo se canta (no hay otra palabra y es la que él usa) desde la vida, por la vida y más allá de ella, por el porvenir. En *Feu la cendre* cita en español la ceniza de un verso de Quevedo (“polvo serán, mas polvo enamorado...”) ¹⁴: ese es el tono —me parece— de cuanto ha escrito de autobiográfico (y no ha sido poco), un tono de canto ¹⁵, es decir, de cercanía con las plegarias (con las plegarias y las lágrimas de *Circonfessions*), que siempre son una incitación a que algo advenga, el indicio incierto, no sabido, de un acontecimiento.

A ese no saber y a lo imprevisible (tópicos que la filosofía sólo acepta con desconcierto), Derrida los acechó desde múltiples ángulos, uno de los cuales ha sido el de la risa: “Me divierto mucho, me habré divertido mucho” —dice en *Circonfessions* ¹⁶, revelando un placer sin el cual el trabajo de la deconstrucción sería solamente penoso. Pero el trabajo, todo trabajo, según leemos en “Envíos” ¹⁷ es un trabajo de duelo, con lo que, sin contradicción, Derrida puede también figurarse irónicamente a sí mismo como escatológico: “Siempre he sido escatológico [...] hasta el extremo, soy el último de los escatologistas” ¹⁸.

En *Parages* (el libro dedicado a los textos de Blanchot) leemos que la literatura es ejemplar en su relación con lo inaccesible, otro nombre para el secreto innominado. Pero, de igual modo y en el mismo plano, la literatura se liga, como todo trabajo de escritura o de inscripción, con la muerte.

Lo inaccesible, lo imposible incita como un texto cifrado, y si la autobiografía experimenta con todas las formas escriturarias en una especie de apertura casi sin bordes y sin dejar de acariciar la muerte (“Tengo ganas de matarme” –dice en *Circunfession*–); paralelamente Derrida, y tal vez sin proponérselo, ha despertado un género cuyas leyes retóricas no viola en lo más mínimo, el discurso fúnebre. Por eso aceptó la propuesta de publicar en inglés y francés una recopilación de estos discursos suyos que, sin renunciar a la grave ceremonia ni a su ancestral retórica, los convierte en lo más íntimo de lo íntimo, yuxtapuesto a la ceremonia más pública, la más expuesta. Pensamiento al borde de la muerte, compendio de cuanto ha pensado y renovado ante cada particular adiós, el discurso fúnebre, del cual es el último y anacrónico de los cultores, debe ser leído como otra forma de la inscripción autobiográfica, como otro trazo de un autorretrato cuyo secreto proviene de la muerte del otro: “La muerte proclama cada vez –escribe en el prólogo– el final del mundo en su totalidad, el final de todo mundo posible, y cada vez el final del mundo como totalidad única, por lo tanto irremplazable y por lo tanto infinita”¹⁹.

Escatológico, sí, el pensamiento de Derrida es el pensamiento de lo último, tanto, y por eso mismo, como lo es de aquello innominado que vendrá después de cada último. Es lo que le permite, con mayor derecho, ser un pensador afirmativo, el pensador del *sí*, y leer *La folie du jour* de Blanchot, y a Blanchot mismo, como un exaltador de la vida²⁰.

Así como la autobiografía traza siempre la relación con la propia muerte, la literatura en su nacimiento institucional moderno, tal como lo describe Derrida, cuenta la muerte de la literatura misma²¹. En “Envíos” es donde Derrida le gusta pintarse como el último filósofo que ha mantenido una correspondencia en el sentido tradicional y convencional con el que lo entendemos (ligada al papel y al correo), también constata el término de una época en la que primaron cierto tipo de *envíos*, el fin de toda una época postal que va desde Platón-Sócrates hasta Heidegger y Freud. En esta otra época, en cuyo pórtico estamos, la llamada “muerte de la literatura” (en rigor una posibilidad inscripta y acariciada *ab initio* en su propio discurso) parece destinada a una transformación que, al menos, hará morir nuestra concepción institucional de lo que llamamos literatura:

El fin de una época postal es sin duda también el fin de la literatura²².

La muerte o la transformación radical de la literatura bajo otra etapa de la telecomunicación, hay que recordarlo, es un avatar más, aunque decisivo, de la comunicación, pues en la teoría de Derrida toda comunicación es ya una telecomunicación. En este sentido, no hay pesimismo alguno en su obra, porque en las estrategias de pensamiento que utilizó hay dos que permiten considerar de otro modo absolutamente distinto lo que apenas se deja ver como el futuro: la consideración del animal o lo animal, y el pensamiento de la máquina, lo maquínico, en obra más allá de la máquina misma, como por ejemplo, en el texto y en la auto-deconstrucción del texto, pero también más allá de él (“máquinas hay en todas partes, y sobre todo en el lenguaje”²³ –le responde a Élisabeth Roudinesco).

En *Papier machine*²⁴, donde emprende una relectura de Rousseau junto a una

relectura de Paul de Man (otra vez las *Confesiones*, otra vez la autobiografía), atisba lo inaudito de unir el acontecimiento, el pensar del acontecimiento, con un pensar la máquina: “Yo definiría la máquina como un dispositivo de cálculo y de repetición”²⁵. Pensar la máquina donde no pensamos que esté, nos permitiría como a él, concebir la historia de la literatura también como compuesta, en parte, por automatismos y repeticiones²⁶.

Si el texto es, como afirmó reiteradamente, “una máquina lectora”²⁷, cabría preguntar qué tipo de lector espera quien inscribe su autobiografía, quien ha ensayado y desbaratado el género autobiográfico. Ni más ni menos que una especie de “lector total”. En todo caso, el lector que se desprecia o la lectura que se desprecia es la del lector impaciente, el que resume para establecer las “posiciones” manifiestas de su autor, el que lee desde algún marco que no se revisa a sí mismo en la lectura, el que lee desde afuera siguiendo un patrón prefijado sin internarse en las laberínticas tramas del texto, el que busca la identidad a todo precio, la homogeneidad y la hegemonía. Para el caso del lector de autobiografías, es el que crédulamente espera leer el relato de una vida o saber la verdad de una vida, conocer su secreto. Lo que apaciguaría a tal lector de confesiones o autobiografías es “una divulgación decidible, porque los simulacros los vuelven locos”²⁸. Se trata en “Envíos” de no escamotearle al lector la experiencia de enloquecimiento que supone esta categoría de “indecidible” que vacila entre la experiencia, la realidad, la verdad, la retórica, la literatura (la buena y la mala), el disimulo y la ficción. Que en rigor actúan en cualquier autobiografía, pero que en Derrida se ponen en abismo hasta la exasperación.

En *Circonfesions* se imagina un lector total con la forma de una mirada telescópica, una especie de mirada de Dios, una mirada lectora que también produce miedo. Como la tarea lectora de la deconstrucción es infinita, semejante mirada es también un postulado necesario. Ese deseo de lectura total insiste: son los “si tuviera tiempo”, los “esto exigiría un desarrollo más extenso”, esparcidos por casi todos sus textos, que abren y abandonan a la vez el hilo de una lectura posible, y que muestran la tendencia y la posibilidad de leerlo todo como una red virtual de correspondencias cuya actualización es, por definición –y como diría él– posible-imposible. Pero si esa divina mirada total existiese, sería capaz de leer lo más secreto de lo secreto, volvería absolutamente público lo que constituye el corazón de la literatura, y la anularía como tal, le quitaría su relación con el secreto. Retrospectivamente, sin embargo, Joyce se le aparece como ese lector total que previó desde una babel de lenguas y traducciones los trayectos de la escritura moderna: “Joyce, ese que nos leyó y el que nos pilló a todos”.

El lector deseado por Derrida lee la filigrana del texto, la tela virtual e histórica que forma la *lettre*, teje una red que no sólo es de sentido, sino de resonancias. El lector total de Derrida lee con el cuerpo, con unas ansias desmesuradas, con una avidez de apropiación caníbal: “el texto leído no basta, hay que comerlo, chuparlo”²⁹, y también lee como el adolescente argelino, desde un incierto saber, el de las lágrimas.

En las antípodas de ese lector, está el mal lector, el apresurado, el que jamás en su precipitación vuelve atrás, el que no relee. “Citar no es leer”, dice Derrida en *Un vers à soie*. La lectura paciente, rigurosa, con todo el rigor y el deber micrológico debe respetar el cuerpo de lo que lee, no debe amputarlo, herirlo o desgarrarlo; a ese cuerpo se le debe respeto, hay que desatarlo, como si tuviera hilos de retención

que lo anudaran; Derrida recuerda en “Envíos” el *epistolen luein*³⁰: desligar los cordones que pliegan una carta, seguirlos en el movimiento mismo que lo desata sin rasgar, sin herir, sin anular ni nulificar su cuerpo, y menos aún analizarlo. La lectura que Derrida reclama no es una lectura impiadosa.

Esta exigencia de lectura, esta sollicitación de una labor extenuante, sin resquicios, desgrana en sus textos una serie de protestas y de quejas hacia los doctos lectores que no lo han leído, que no han emprendido el trabajo de leerlo. Son muchos, pero bastaría citar a Habermas o a Searle.

Se trate de autobiografías, literatura o filosofía, quien escribe testimonia en lo que lee y escribe una relación intransferible con la lengua. Que en el caso de Derrida no es la apacible morada heideggeriana, sino un hábitat atravesado por la intemperie y asentado en el abismo. El mal lector parece tener una relación cómoda con la lengua, cree poder cuantificarla u objetivarla, lee desde esta sensata convicción. A Derrida, en cambio, la lengua le provoca toda clase de insensateces, encrucijadas imaginarias, protestas, celos y amores. Con la lengua se mantiene una especie de teatro insensato, sin lógica, disparatado, sustraído a todo cálculo: no se cuantifica ni se objetiva, no se fabrica con ella ningún metalenguaje. En ese teatro ilusorio del escriba y su lengua, se imaginan relaciones de propiedad y apropiación imposibles. Hay una sola, y hay que hacerla cantar, como si fuera una puta (la puta es de todos, pero el canto que profiera será la obra de uno solo): “la puta que hay que hacer cantar”, exclama en “Envíos”.

El propietario desposeído por aquella que ama (“la lengua nos envenena el más secreto de nuestros secretos”³¹) sueña con inventar una lengua nueva, una nueva sintaxis, para no deberle nada a la “bienamada”, pero la deuda es imborrable tanto como desatinada:

ella nos debe todo, la lengua francesa, ella a quien nosotros debemos aún más...³²

La relación con la lengua forma una lógica absurda. El que lee o el que escribe siente que se ha vuelto loca: “Siempre sospeché –dice en *El monolingüismo del otro*– que la ley, como la lengua, estaba loca, o en todo caso, que era el único lugar y la primera condición de la locura”³³. La lengua se ha vuelto loca porque se sustrae a toda lógica. La principal locura consistiría entonces en la segregación de una lengua totalmente nueva, una lengua del sí mismo como insensato secreto absoluto. Pero la imaginación de una lengua propia no deja de acechar, aun si el intento es desmesurado. Algo que Derrida atisba en los otros escritores: firmar la lengua en su totalidad con la marca de quien escribe, tal como lee en la poesía de Francis Ponge³⁴, o la construcción de una babel translingüística, como en Joyce, o la contrafirma de toda la lengua alemana que descubre en Paul Celan³⁵, quien a modo de una circuncisión le deja una cicatriz, una marca, una herida, y permite con ello que algo totalmente nuevo le advenga al alemán, como si tradujese al alemán dentro del alemán. La contrafirma sería una forma ejemplar de lectura, porque respeta el cuerpo de la lengua, el cuerpo del texto, haciéndole llegar, al mismo tiempo, algo totalmente otro, que apacigua también la desmesura de quien marca así el texto o la lengua sin ningún tipo de apropiación.

La relación con la lengua, la soledad de quien lee o escribe frente a esa lengua, traza un modo inusitado de responsabilidad que la literatura complejiza y amplifica. Es, como muestra Derrida en *Donner la mort*³⁶, la lengua ajena e inhumana que habla Abraham a solas y en secreto con su Dios, pero es la lengua de Bartleby, que también habla en una lengua extraña, inhumana, la lengua de su propio sacrificio.

¿Y que hay de la autobiografía en todo este teatro fantasmagórico, en todos esos *velos*? Se me ocurre que Derrida ha respondido a la pregunta cuando lee y responde a *Voiles*, el texto de Hélène Cixous. Su texto se llama *Un ver à soi*³⁷. Esto es: “un gusano de seda”, pero también “hacia sí”, “hacia sí mismo”, y “verso de seda”. De esta respuesta me interesa el final, la inscripción autobiográfica, que es extrañamente para alguien que ha declarado su imposibilidad de narrar, una narración. Jacques, el niño argelino, ha cultivado gusanos de seda en una caja de zapatos. El gusano que fascina al niño teje con su cuerpo, segrega con su cuerpo la substancia textil que lo hará ir hacia sí, encerrarse en ese tejido blanco y esconderse de sí mismo. Segrega a partir de sí, hacia el afuera, lo que habrá de encerrarlo. Encierro temporario, secreto hasta la reconversión de sí, hasta el renacimiento que es la muerte de sí y la transformación en un afuera. Derrida no nos dice mucho sobre ese tejido caído, sobre ese incesante, laborioso capullo que cae. Más allá del secreto, lo que nos interesa es esa substancia textil, ese texto convertido en imposible propiedad de los otros, porque es un velo, y porque nada habría más allá de ese velo que todo lo hace posible.

Notas

¹ Jacques Derrida, “La loi du genre” en *Glyph* 7, 1980, pp. 177-210: «Ne pas mêler les genres. Je ne mêlerai pas les genres. Je répète: ne pas mêler les genres. Je ne le ferai pas»

² “Esa extraña institución llamada literatura” (entrevista con Derek Attridge y Geoffrey Bennington), en Derek Attridge (comp.), *Acts of Literature. Jacques Derrida*, New York y Londres, Routledge, 1992. Mi traducción.

³ “Le facteur de la vérité”, en *La carte postale de Socrate à Freud et au-delà*, París, Flammarion, 1980. Apareció por primera vez en *Poétique* 21, 1975.

⁴ En Derek Attridge, op. cit.

⁵ En Derek, Attridge, op. cit.

⁶ *Le monolingüisme de l'autre ou la prothèse d'origine*, París, Éditions Galilée, 1996. Cito por la traducción castellana, *El monolingüismo del otro*, Buenos Aires, Manantial, 1997, p. 14.

⁷ La creación junto con otros filósofos del Groupe de Recherches sur L'Enseignement Philosophique (GREPH). A esta actividad “combativa” se refiere en la defensa de tesis. Cfr “El tiempo de una tesis: puntuaciones”, *Anthropos* 93, 1989, p. 25 (traducción de Patricio Peñalver).

⁸ “... tras las tres obras publicadas en 1972 he seguido practicando la misma problemática, la misma matriz abierta [...] en dirección a configuraciones textuales cada vez menos lineares, a formas lógicas y tópicas, incluso tipográficas más arriesgadas, cruce de corpora, mezcla de géneros o modos, *Wechsel der Töne*, sátira, tergiversación, injerto, hasta el punto de que todavía hoy, aun cuando están publicados desde hace años, no he osado, no he considerado oportuno inscribirlos aquí entre los trabajos a defender como doctorado. Esto afecta también a *Glas*...”. En “El tiempo

de una tesis: puntuaciones”, *cit*, p. 24.

⁹ “El tiempo de una tesis: puntuaciones”, *cit*, p. 21.

¹⁰ “El tiempo de una tesis: puntuaciones”, *cit*, p. 22.

¹¹ Derek Attridge, *Acts of Literature*, op. cit., p. 44. Mi traducción.

¹² “La literatura me parecía (en la adolescencia), de una manera confusa, la institución que nos permite decirlo todo (tout dire) de cualquier modo”, en Derek Attridge, *Acts of Literature*, op. cit.

¹³ “Hay en la literatura, en el secreto *ejemplar* de la literatura, una posibilidad de decirlo todo sin tocar el secreto. Cuando todas las hipótesis están permitidas, sin fondo e infinitamente, acerca del sentido de un texto, o acerca de las intenciones finales de un autor cuya persona no está ni más ni menos representada que no representada por un personaje o por un narrador, por una frase poética o ficcional que se desgaja de su fuente presunta y permanece así *en secreto*; cuando ya no hay siquiera un sentido a decidir sobre un secreto cubierto tras la superficie de una manifestación textual (y es esta la situación que yo llamo texto o huella); cuando se trata del llamado de ese secreto que, sin embargo, remite al otro o a otra cosa; cuando es eso mismo lo que mantiene nuestra pasión en suspenso y nos retiene en el otro, entonces el secreto nos apasiona. Inclusive si el secreto no es secreto, incluso si nunca hubo un secreto, un solo secreto. Ni uno”. En *Passions*, París, Galilée, 1993, [mi traducción].

¹⁴ Jacques Derrida, *Feu la cendre*, París, Editions des femmes, 1987, p. 59.

¹⁵ «Je crois vraiment que je *chante* quelqu'un qui est mort et que je n'ai pas connu. J'ai ainsi perdu ma vie à écrire pour donner une chance a ce *chant*». “Envois”, en *La carte postale*, *cit.*, p. 156. Y en *Voiles*, París, Galilée, 1998, p. 79: «Je voudrais chanter la douceur très seule de mon tallith, la douceur plus douce que la douceur...»

¹⁶ Geoffrey Bennington y Jacques Derrida, *Circonfession*, París, Seuil, 1992. Cito por la traducción española: *Jacques Derrida*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 160.

¹⁷ Jacques Derrida, “Envois”, en *La carte postale. De Socrate à Freud et au de-là*, París, Flammarion, 1980, p. 132. Y en *Chaque fois unique, la fin du monde (présenté par Pascale-Anne Brandt et Michael Naas)*, Éditions Galilée, 2003. Cito por la traducción española, *Cada vez única, el fin del mundo*, Valencia, Pretextos, 2005, p. 153: “Todo trabajo es también un proceso de duelo. Todo trabajo en general trabaja *en el duelo*”.

¹⁸ Jacques Derrida, *Circonfessions*, *cit.*, p. 97.

¹⁹ Jacques Derrida, *Chaque fois unique, la fin du monde (présenté par Pascale-Anne Brandt et Michael Naas)*, Éditions Galilée, 2003. Cito por la traducción española, *Cada vez única, el fin del mundo*, Valencia, Pretextos, 2005, p. 11 (subraya Jacques Derrida).

²⁰ En “Survivre”, *Parages*, París, Éditions Galilée, 1986. Y en *Cada vez única, el fin del mundo*, *cit.*, pág. 280: “...más allá de todo lo que una lectura precipitada nos haría creer [...] Maurice Blanchot sólo amó y sólo afirmó la vida y el vivir, y la luz de todo lo que se manifestaba”.

²¹ “La literatura es una invención muy joven que inmediatamente, por sí misma, fue amenazada de muerte. Se piensa, piensa su propia posibilidad, repite su nacimiento desde su fin, desde una finitud que no

está delante de ella sino en ella, como su recurso y su espectro esencial. Sin duda, Blanchot es quien, cerca de nosotros, dio el mayor Igor tanto al pensamiento como a la posibilidad de esa experiencia inaudita”, en Jacques Derrida-Élisabeth Roudinesco, *De quoi demain...*, París, Librairie Arthème Fayard et Éditions Galilée, 2001. Cito por la traducción castellana, *y mañana qué...*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 142.

²² Jacques Derrida, “Envois”, en *La carte postale. De Socrate à Freud et au de-là*, París, Flammarion, 1980, p. 114.

²³ Jacques Derrida, *De quoi demain...*, op. cit., p. 59.

²⁴ Jacques Derrida, “Le ruban de machine à écrire”, en: *Papier machine*, París, Éditions Galilée, 2003.

²⁵ Jacques Derrida, *De quoi demain...*, op. cit., p. 59.

²⁶ Jacques Derrida, *De quoi demain...*, op. cit, pág. 67: “Siempre hubo fenómenos de reproducción, de articulación entre la máquina y lo viviente. La historia de la literatura [...] está constituida por ese tipo de cosas, por funciones casi maquinales y automáticas, siempre en el límite del plagio (noción tan oscura y problemática como la del clon”.

²⁷ Por ejemplo en “Survivre”, *Parages*, op. cit., p. 152: «Chaque texte est une machine à multiples têtes lectrices pour d’autres textes».

²⁸ “Envíos”, op. cit., p. 221.

²⁹ *Circonfessions*, op. cit.

³⁰ “Envois”, op. cit., p. 178.

³¹ “Envois”, op. cit., p. 240.

³² Hélène Cixoux-Jacques Derrida, *Savoir*, París, Editions Galilée, 1998.

³³ Jacques Derrida, op. cit., p. 22.

³⁴ Jacques Derrida, *Signéponge*, París, Seuil, 1988.

³⁵ Jacques Derrida, “La lengua no pertenece”, en *Diario de poesía*, N° 58, primavera de 2001. Es un reportaje de Évelyne Grossman publicado en *Europe*, a. 79, N° 861-862, enero-febrero 2001.

³⁶ Jacques Derrida, *Donner la mort*, Éditions Galilée, París, 1999, y también en *L’Étique du don. Jacques Derrida et la pensée du don*, París, Métailié-Transition, 1992.

³⁷ Jacques Derrida, “Un ver à soie”, en *Voiles*, op. cit.

Entrevista con Miguel Dalmaroni •
Annick Louis ••
“Para una crítica literaria de la cultura”

171

Miguel Dalmaroni (1958) es profesor de literatura argentina contemporánea y de teoría literaria en la Universidad Nacional de La Plata, donde se desempeña como investigador del CONICET. Ha publicado ensayos sobre debates críticos y políticas de la literatura, y acerca de las escrituras de Juan Gelman, Alejandra Pizarnik, Juan José Saer, entre otros; algunos de sus ensayos han aparecido en *Punto de vista*, *Revista de Crítica Cultural*, *Hispanérica*, *Revista Iberoamericana*, *Espacios*,^K en ediciones críticas de la “Colección Archivos” y en otras publicaciones especializadas y medios de divulgación. Beatriz Viterbo Editora acaba de publicar su ensayo *Una república de las letras. Lugones Rojas, Payró*. En 2005, Annick Louis, investigadora del Centre de Recherches pour les Arts et le Langage (CNRS-EHESS) y profesora en la Universidad de Reims, lo entrevistó a propósito de la publicación en 2004 de su libro *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en la Argentina (1960-2002)* (Santiago de Chile, RIL editores y Melusina editorial). Publicamos aquí por primera vez esa entrevista, que fue inicialmente pensada más bien para lectores no argentinos.

* Miguel Dalmaroni (1958) enseña teoría literaria y literatura argentina contemporánea en la Universidad Nacional de La Plata, y es investigador del CONICET. Se doctoró en 1993 con una tesis sobre las poéticas de Juan Gelman y Alejandra Pizarnik. Es autor de los libros *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en la Argentina (1960-2002)*, de 2004, y *Una república de las letras. Lugones, Rojas, Payró. Escritores argentinos y Estado (2006)*. Ha publicado numerosos ensayos y estudios críticos sobre temas de literatura argentina, los más recientes dedicados a la obra de Juan José Saer y a la narrativa de fines del siglo XX. Ha propuesto una reconsideración de algunos problemas de la teoría literaria y cultural a partir de una relectura de las intervenciones de Raymond Williams y de sus posibilidades de cruce con otras tradiciones teóricas.

•• Es una de las especialistas en la obra de Borges más activas y prolíficas de su generación. En 1995 obtuvo el doctorado en l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (donde también dicta cursos actualmente). Es autora de *Jorge Luis Borges: œuvre et manœuvres (Paris: L'Harmattan, 1997)*. Estuvo a cargo de la edición de las “lecciones de literatura” de Enrique Pezzoni. Ha colaborado en numerosos libros colectivos. Actualmente es profesora de la Universidad de Reims y ejerce la crítica literaria en diversos medios internacionales. Es coeditora, entre otros proyectos, del sitio de teoría y crítica literaria www.vox-poetica.org. Es coautora de algunos de los archivos electrónicos más fiables acerca de Borges.

AL: Acabás de publicar *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en la Argentina 1960-2002*. Quisiera empezar con una pregunta acerca del subtítulo del libro, que pone en relación tres instancias a menudo consideradas por la crítica de modo separado. El gesto de reunir las, ¿implica un intento de proyectar lo que podríamos llamar “un saber literario” sobre la cultura? Es decir, ¿implica una apropiación de la cultura por la crítica literaria opuesto a la crítica cultural de la literatura?

MD: En efecto, creo que es así, y te lo agradezco porque yo mismo no había advertido con tanta claridad que la secuencia de esos términos del título, así dispuestos, insinuaba mi posición como crítico literario de la cultura. Creo que algunas líneas hegemónicas de los llamados “cultural studies” han olvidado (o preferido abandonar) una idea central en los fundadores de esa corriente: que ciertas prácticas culturales, entre ellas algunas que las instituciones suelen rotular como “literatura” o “arte”, oponen resistencia a las lógicas del intercambio, cortan la comunicación, son ajenas al régimen de la representación. Lo que, por ejemplo, Raymond Williams llamaba “cultura”, no puede reducirse a unas prácticas funcionales a la dominación, productoras o reproductoras de la ideología. Precisamente, lo que permite llamarlas “cultura” es no su carácter funcional, sino sus promontorios inasimilables. En 1977, Roland Barthes profirió un panfleto donde sostenía que la literatura *le sabe* a la cultura lo que ésta no puede decir de sí misma. El problema de Barthes es que restringía esa idea a la literatura o a la “escritura”, pero la tesis sigue representando una política de la crítica contenciosa: en tanto hay historia, el sujeto nunca está del todo sujetado a la dominación, de modo que algunas de sus prácticas (literarias, artísticas u otras) configuran una experiencia para la que no hay lengua social disponible. Algo siempre sobra, como ha escrito Williams: la forma asocial —es decir, aún no hablada por el orden social— con que el sujeto experimenta su condición histórica. Por supuesto, el paradigma moderno que pivotea sobre la noción de “valor estético” ha intentado apropiarse de esa perturbación del sujeto cultural y, en algunos casos, disolverla, con éxito relativo y nunca completo. La proeza de Adorno, se sabe, es haber hecho el esfuerzo más extremo por compatibilizar una cosa y otra en una teoría del conflicto, es decir de un modo no conciliatorio. El problema es que hace tiempo, “cultura” es una palabra ocupada. Si, como ha escrito George Yúdice hace poco, la cultura se ha vuelto un “recurso” del mundo global, pues entonces deberíamos inventar otra palabra para lo que antes llamábamos de ese modo. Si los gerentes del NAFTA, el *management* de los emporios transnacionales, las empresas de turismo ecológico-cultural o Bill Gates creen y sostienen que hacen “cultura”, que venden “cultura” o “invierten” en ella, entonces la crítica debería construir una categoría antagónica, que atestigüe que los sujetos históricos siguen produciendo prácticas que no tienen nada que ver con eso, por más que se crucen, se hibriden o “negocien” con eso. Donde hay un resto, un excedente, un corte de la lógica del intercambio, no hay “recurso” sino disturbio, atasco, dislocación. Los hay en la poesía o en la dramaturgia posterior a las vanguardias, pero también en Jane Austen o en Balzac. Todo el debate crítico clásico sobre el realismo (Bersani, Jameson, etc.) atestigua esa fisura en el corazón del discurso del orden (aun en los críticos que se esfuerzan en negarla); en ese sentido, ideas como la de D. A. Miller, para quien el realismo literario fue meramente una función policial de la dominación, representan, además de un performativo político

supuestamente *radical*, una simplificación maniquea de la historia literaria, que en cambio es constitutivamente autocontradictoria. Y esa autocontradicción es un arma, una infección en el cuerpo mismo de lo dominante, que los dominados no podemos darnos el lujo de desechar. Me parece que es un rasgo de tardocolonialismo epistemológico que en América Latina (que es un modo de decir: en la posición del dominado) nos hagamos cargo del anatema contra la alta cultura que lanza desde hace algunos años la crítica producida en las universidades más suntuosas del planeta. Antes nos habían instruido acerca de las bellas letras; luego acerca de un latinoamericanismo políticamente correcto, según el cual era obligatorio leer a García Márquez antes que a Becket o a Dickens (eso que Manuel Puig llamaba “latinoamericanitis”); ahora, con un neopopulismo más o menos inadvertido según el cual todo lo “letrado” no sería más que una prolongada estrategia de dominación cultural, se nos insta a dejar de leer y de enseñar “el canon”, algo que nunca tuvimos, una categoría cultural, ideológica y binarista si las hay (y cuya función es empaquetar la alta cultura en la función dominante).

AL: ¿Cómo podría describirse un trabajo crítico que se aparte de esas tendencias más o menos predominantes?

MD: Cuando mi mujer discute con sus alumnos de las escuelas secundarias del conurbano empobrecido, usa “La metamorfosis” de Kafka; los estudiantes, que no son estúpidos por el hecho de vivir en condiciones de dominación, advierten que el texto discute con una severidad definitiva algunos de los ideogramas más fuertes de la identidad y de las relaciones familiares y laborales (hoy, precisamente, que la demanda de “trabajo” o “empleo” parece ser reconocida hasta por el Fondo Monetario Internacional como la legítima demanda de los dominados); el texto perturba a esos jóvenes, que saben usarlo para construir una experiencia de discusión colectiva nada complaciente (es decir, una crítica literaria de la cultura). Mi mujer también usa en sus clases textos del subcomandante Marcos, pero no es tan dogmática como para sentirse políticamente culpable ni cómplice cuando enseña Kafka. ¿He ahí un “recurso”, una inversión? No. Desde la lógica de la dominación, es una pérdida, un gasto, un exceso y un riesgo. Con una perspectiva muy semejante, el “Programa Nacional de Lectura” acaba de lanzar un plan experimental de talleres de literatura y argumentación para la escuela secundaria; trabajan con traducciones de Twain, Dickens, Saki, Swift, Boccaccio, Poe, Kafka, Jarry, y con Cervantes, Mansilla, Discépolo y Macedonio Fernández. Por supuesto, contaron desde el comienzo con el apoyo entusiasta de los docentes más jóvenes, políticamente autónomos e ideológicamente más audaces; a la vez, ya tuvieron enfrentamientos ideológicos severos con los sectores supuestamente progresistas y políticamente correctos de la conducción educativa ¿Por qué algunos de los académicos mejor pagos y mejor editados del mundo (que por supuesto han leído a Kafka) se empeñan en que los latinoamericanos dejemos de hacerlo y dediquemos todos nuestros esfuerzos a los discursos de Rigoberta Menchú? ¿Por qué suponen que su “agenda” es políticamente preferible a la nuestra? ¿Por qué nadie se hace esta pregunta? (En ciertos ámbitos académicos, cualquiera sabe que tiene posibilidades ciertas de mejoramiento profesional si adopta esa “agenda”, una palabra ciertamente sintomática ¿no?). El malentendido llega a veces a tal extremo, que uno se ve obligado a recordar perogrulladas, cayendo en esquema-

tismos que subestiman las capacidades de iniciativa de los “receptores”: que Juan José Saer, pongamos por caso, restrinja el acceso a sus novelas cuando escribe en un dialecto literario compuesto tras leer a Borges, a Proust y a Juan L. Ortiz... ¿me obliga a leerlo como un dispositivo simbólico que reproduce la dominación cultural y social al utilizar formas verbales inaccesibles para los desposeídos? ¿El problema no es la prosa de Saer, el problema es que la dominación distribuye de modo alevosamente injusto los bienes culturales, y naturaliza que no cualquiera puede leer Saer! ¿Cuál es la autoridad de quien decide que a los marginados es mejor darles de leer recortes de prensa o el último manifiesto del activismo antisexista, en lugar de Baudelaire o Perlongher? Allí hay un violento deseo de control político de la cultura. Por otra parte, en la mayoría de las universidades que generan los lineamientos dominantes de la crítica cultural, los profesores enseñan para reproducir la élite crítica académica (describo el hecho, no lo impugno; yo también pertenezco a un sector periférico de esas elites). En cambio, en la Argentina, ocho de cada diez de nuestros graduados irán a enseñar lengua y literatura, o historia y ciencias sociales, a los últimos años de la Enseñanza General Básica y a la escuela secundaria; y, salvo excepciones, a escuelas cuya población pertenece a las clases sociales más castigadas y culturalmente cada vez más desguarnecidas. Si debemos atender a lo local, lo regional, etc., nuestro problema aquí no son las minorías identitarias, sexuales o culturales, nuestro problema no es “el sujeto subalterno”, sino el sujeto secundario, las mayorías social y culturalmente excluidas, parte de las cuales serán estudiantes de nuestros estudiantes en las escuelas secundarias del Estado. Sobre eso, la bibliografía y los fetiches críticos más venerados de la crítica cultural *radical* no han tenido mucho para decirnos.

AL: ¿En tu libro este planteo organiza una lectura de la crítica argentina reciente?

MD: En alguna medida, sí. Trato de revisar, según esa posición, algunas intervenciones críticas muy influyentes en los últimos veinte años: las de Beatriz Sarlo y la revista *Punto de vista*, la de Josefina Ludmer, la de Jorge Panesi, entre las principales. En la aguda y decisiva obra crítica de Sarlo hay una insistencia que me parece un lastre, la idea de “valor” o “valor estético”, que remite además a la noción de “gusto” y que, sospecho, retrasa innecesariamente la discusión y conduce a ciertas confusiones. Ludmer ha optado por un cinismo performativo, algo deportivo o escenográfico, destinado a abolir la crítica como género de lo *razonable*; me interesan más, en cambio, sus momentos menos novedosos, cuando trabaja como una lectora fuerte, clásica, y es tan aguda. Panesi ha insinuado, en cambio, una posición próxima a la que prefiero, y que describo mediante la noción de ironía: una crítica razonada, pero que sabe sus condiciones de producción, ironiza sobre sí misma todo el tiempo y no subestima (ni celebra con ligereza) la relación de los iletrados con la literatura.

AL: ¿Estas tres categorías (literatura, crítica, memoria) dibujan acaso una topografía de la cultura argentina actual?

MD: Creo que en la Argentina, una vasta zona de la cultura dominante (es decir, la que imponen los emporios comunicacionales) o de la doxa cultural, puede ser

designada bajo la palabra “memoria”, que es una noción-saco. “Memoria” suele opacar la dimensión ideológica y siempre controversial de los relatos sobre el pasado (cuando uno se pregunta quiénes usan la palabra sin incomodarse, sospecha que la respuesta reúne demasiada gente). “Memoria”, junto con “solidaridad”, se ha convertido en un valor casi absolutamente consensuado, y por eso dudé mucho si incluirla o no en el libro. Son complementarias: la primera tiende a unificar una conciliación pseudo-crítica con el pasado, es decir a clausurarlo como historia operante en las confrontaciones del presente-futuro; la segunda, a diluir el conflicto social, suprimiendo con pretextos éticos la práctica política, y reemplazando la participación ciudadana moderna por iniciativas particulares (fundaciones, ONGs, redes de voluntariado), que son una versión más o menos laica y *aggiornada* de la vieja moral cristiana de la “caridad”, o en el mejor de los casos la reducción de las prácticas a una “localidad” a veces más o menos advertida, otras algo deprimente. Sin embargo, entre los usos de “memoria” sigue siendo socialmente muy operante su significado inicial: el conjunto de prácticas de disputa por el sentido del pasado dictatorial y, por extensión, de momentos históricos recientes de violencia estatal extrema sobre los cuerpos físicos y sociales. Y no obstante, aun en el interior de ese sentido inicial y orientado de la palabra, “memoria” conlleva varias dificultades. Como dice el protagonista moribundo de *Las invasiones bárbaras*, la película de Denys Arcand, no hay un museo del *holocausto* para los varios centenares de millones de personas exterminadas por el prolongado horror de la empresa imperialista en América Latina (para no hablar de todo el “Tercer Mundo”). Como ves, cuando el tema es la cultura, siempre hay que construir proposiciones encadenadas con conjunciones del tipo “sin embargo”, “a la vez”, “aunque”. No hay otro modo de construir una perspectiva que merezca la calificación de “crítica”. Lo otro consiste en enarbolar anatemas, y no es casual que se autodesigne como “activismos”, noción actualmente legitimada contra la que prefiero la de “política”.

174 175

Respecto del otro aspecto de tu pregunta, por supuesto que en la cultura argentina la literatura y la crítica son prácticas cada vez más minoritarias (más o menos como siempre, y claro que más que entre el 900 y los 70, digamos). Dejando de lado las políticas culturales de los medios masivos (en el interior de los cuales hay siempre, no obstante, iniciativas de resistencia), lo que puede llamarse crítica en un sentido no meramente profesional del término circula en los márgenes o en los intersticios de la Universidad argentina, que nunca termina de asimilarse a los marcos regulatorios de la institucionalidad (la “investigación”), y siempre deja reemerger variantes de una tradición intelectual fuertemente polémica y creativa; algunas pocas editoriales son, a veces, algo permeables a eso. Y es cierto que para pensar la historia intelectual argentina, al menos hasta fines del siglo XX, la literatura es insoslayable. Algunos de los más perspicaces historiadores de las ideas argentinas hacen, de hecho, historia literaria de las ideas (Oscar Terán), o vienen directamente de la crítica literaria (Beatriz Sarlo). Por supuesto, eso está en la historia del debate crítico argentino: David Viñas y la generación de la revista *Contorno*, se sabe, para mencionar los menos remotos. Y, con menos visibilidad, la creatividad artística, literaria y crítica circulan en la Argentina, profusamente, en circuitos discrónicos que desafían o ignoran las lógicas de la cultura como recurso: por una parte, el género literario más sublimado, la poesía, es cada vez el más democrático y prolífico, merced a la multiplicación de poetas y textos en sitios web dedicados al género (sospecho que es un fenómeno mucho

más que argentino); por otra parte, tampoco cesan, por el contrario, las prácticas presenciales, completamente ajenas a las formas tecnológicas de la comunicación: talleres, grupos de lectura y de escritura, colectivos artísticos de diversos formatos y composiciones, pequeñas editoriales y revistas, centros culturales más o menos flotantes o semi-formalizados. Son miles los que hacen ese puro gasto cuerpo a cuerpo, cara a cara, a viva voz o de mano en mano.

AL: ¿Cómo se fue construyendo el libro? ¿Cuál sería el hilo conductor de estos trabajos escritos durante los diez últimos años?

MD: “La palabra justa” juega con el sentido flaubertiano y con el sentido político de la frase: tanto en los años setenta como en el contexto posdictatorial de los noventa, el debate literario argentino parece atravesado por un examen moral de las prácticas artísticas. Alguien, siguiendo a Serge Deney, postuló en 1996 que la literatura sobre el horror es aceptable si resulta “justa”, no “bella”. El poeta y guerrillero Francisco Urondo, asesinado por la represión a mediados de los setenta, había dicho: “Yo empuñé las armas porque busco la palabra justa”. Creo que ahí hay una constante, como si dijésemos, la persistencia de cierta *mentalité*. La imposibilidad de pensar los efectos políticos del arte con independencia de la identidad ideológica inmediata de los enunciados del arte o de sus sujetos públicos de enunciación. Creo que eso habla de condiciones no meramente culturales de la cultura argentina. El libro, en ese sentido, se armó solo, porque en un momento descubrí que algunos de mis ensayos de los últimos años seguían esa preocupación, presentaban esa familiaridad. Por supuesto, luego hubo cierto trabajo de reescritura, especialmente de algunos capítulos, y de los segmentos que permanecían inéditos.

AL: En el primer capítulo del libro, “Polémicas”, trabajás los debates surgidos alrededor del “populismo”. Más allá del discurso político, el “populismo”, ¿puede ser considerado un género o una estética?

MD: El populismo es algo así como una matriz política que ha engendrado una concepción de la cultura y de la literatura de prolongada trayectoria en la vida intelectual; está directamente vinculada, por supuesto, con la democratización de la vida social en general y con la modernización cultural en particular, y en la Argentina tiene, esquemáticamente, algunas tradiciones fuertes: primero, un populismo de elite o letrado, restringido y selectivo, que durante la primera mitad del siglo XX recuperó figuras populares del siglo XIX (el gaucho, digamos) para inventar diversas interpretaciones de la nacionalidad (esa tradición reuniría firmas tan divergentes como las de Lugones y Rojas en un primer momento, la de Borges más tarde); desde 1920, cierto populismo urbano moderno, en el que suele ubicarse a los escritores de izquierda; luego, todas las intervenciones relacionadas con el peronismo, es decir el populismo político que tiñó todas las prácticas en la Argentina entre 1945 y la actualidad. Ese primer capítulo del libro es más bien, como me dijo José Luis De Diego, una historia del anti-populismo literario. Digamos, el recorrido por una serie de intervenciones críticas y literarias que desde 1960 discutieron o impugnaron el “populismo literario” como una legitimación moral de la literatura de acuerdo a la aprobación de cierto sujeto, que ya no es

el público sino el “pueblo”, o de acuerdo a la vinculación de los temas, de los registros de lengua o de los efectos políticos de la literatura con “el pueblo”, ese invento tardorromántico tan funcional a la política de masas y a la justificación de ciertos intelectuales.

AL: Las poéticas implican una ruptura de la continuidad generalmente admitida entre literatura y realidad y ocupan un lugar importante en el libro.

MD: En ese capítulo sobre poetas, postulo que en ciertos rasgos decisivos de los textos de Gelman, de los hermanos Lamborghini y de Alejandra Pizarnik, se organiza un abandono de la noción de “responsabilidad” como estructuradora de las prácticas del escritor, y emerge una literatura cuya intervención política está en la violencia procedimental por el corte, que produce un descalabro de la sintaxis cultural. Y creo que allí, por vía del mal gusto, del *kitsch* ignorado como tal, del sentimentalismo, la procacidad y, en general, el descontrol –es decir, el abandono del imperativo de “le mot juste”–, reemerge la tradición opuesta a una dominante de la literatura argentina, que llamo “la continencia del gusto argentino”; esa dominante está en los peores momentos de Borges, para ir a lo obvio: sus protestas contra los títulos de *Diario de la guerra del cerdo* o *Boquitas pintadas*; una literatura que, como Beatriz Viterbo en su agonía, “no se rebajó un solo instante ni al sentimentalismo ni al miedo” (Borges, claro, no es sólo eso, no es principalmente eso). Creo que en los setenta hay un ascenso de esa tradición contraria a la vanguardia argentina dominante, refinada y *alta*. Se hace fuerte una literatura que *baja* y parece como si, desde siempre, hubiese sido ajena al paradigma del “gusto” y de la responsabilidad del escritor. César Aira (que no es un “gran escritor”), es el último avatar de esa contra-tradición y, por eso, él mismo es el presente de la literatura argentina; después de Puig y de Saer, es lo único radicalmente *nuevo* que produjo nuestra literatura.

176 177

AL: Reservás un lugar importante a las revistas, de *Los libros* a *Punto de vista*, de *Literal* a *Babel*. ¿Cuál sería el rol de las revistas en la importación cultural de la crítica? Esta importación, la describís como una “operación” ideológica; ¿cuáles serían sus objetivos? ¿De qué modo esta concepción de la importación crítica permite repensar la identidad de la crítica argentina?

MD: Supongo que en todo contexto de debates intelectuales, lo que se importa y se traduce viene a explicar, suturar o resolver un dilema situado, propio de ese contexto, no del contexto de origen de aquello que se importa y traduce. Por ejemplo, en los setenta hay revistas literarias de izquierda que traducen y difunden en Buenos Aires a Della Volpe, otras a Gramsci, otras a Althusser. Por supuesto, esas traducciones son armas construidas para legitimar posiciones locales mediante la cita autorizada (en el ejemplo, esas lecturas dicen algo sobre el Partido Comunista y sus decisiones doctrinarias y políticas, algo sobre el peronismo, eso es fatal). Serán siempre, entonces, traducciones selectivas, lecturas sesgadas. Las revistas culturales son un espacio moderno privilegiado para esas operaciones. En el libro

analizo algunas, por ejemplo, el modo en que desde 1979 *Punto de vista* tradujo a Raymond Williams, entre otras cosas para revisar la biblioteca teórica francesa de los primeros setenta y reseleccionar a un Barthes historicista y etnográfico; y, a la vez, para redefinir una conexión entre cultura y política en medio de la clausura dictatorial. Y, en efecto, como se ha dicho, la relación disimétrica o desigual con las culturas metropolitanas define un rasgo históricamente distintivo de las literaturas urbanas modernas de América Latina (algunas tesis de Julio Ramos, de Antonio Candido, son clásicas al respecto). Fijate que, en un segundo giro de esta cuestión, la advertencia sobre ese carácter periférico y desigual del vínculo con la cultura central organiza las tesis mediante las cuales Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo importaron y tradujeron de un modo agudamente crítico la teoría bourdiana del campo literario. Esa otra operación se hizo, como tantas, desde una revista cultural. El lugar común dice que *Sur*, la revista de Victoria Ocampo, exorbitó ese sesgo importador de la cultura intelectual argentina y lo dejó como una marca a futuro. Pero muchas otras publicaciones hacían cosas parecidas, antes y durante los años de *Sur*. Cuando uno ve las revistas que dirigía Leónidas Barletta, el fundador del Teatro del Pueblo, sorprende el seguimiento inmediato que hacían de la dramaturgia y de los debates de la vanguardia teatral europea. Y antes está, por supuesto, la línea directa con la producción soviética de los años 20 que varios escritores de izquierda canalizaban en revistas de Buenos Aires. Por otra parte, creo que hace tiempo cayó la distinción jerarquizadora entre el libro y otras materialidades culturales; en ese sentido, las revistas aglutinan prácticas de construcción de subjetividades culturales (por ejemplo, incluirse en un *ismo* e inventar un enemigo literario), posiciones de enunciación, compromisos más o menos imaginarios, autoimágenes de sujeto individual o colectivo, etc. En ese sentido, dudo que alguien sostenga todavía, por ejemplo, que en la escritura creativa se lee el sujeto “textual” mientras en las revistas estaría el sujeto público o, peor, biográfico, con el que aquel no debe ser confundido. Por supuesto, el sujeto de enunciación de un cuento no mantiene con la experiencia ni con la actualidad las mismas relaciones que un manifiesto, y es necesario describir unas y otras, pero sabemos que esas relaciones son tan constitutivas e intensas en un caso como en el otro (tanto como que no sólo la literatura sino también los sujetos biográfico o público son construcciones culturales materiales de la experiencia).

AL: Quisiera retomar una cuestión que ha marcado varias generaciones de escritores y críticos: ¿existe una identidad de la cultura argentina?

MD: Por supuesto, la pregunta contiene una respuesta que yo podría suscribir: si algo define o describe a la cultura argentina es, entre otras cosas, el debate interminable acerca de cuál sea la identidad de esa cultura. La literatura y, sobre todo, las discusiones entre escritores, han sido un escenario privilegiado de esas controversias. La historia crítica de la literatura ha acuñado algunos nudos para narrarlas, que insisten sobre su carácter polémico, confrontacional: criollismo-cosmopolitismo, europeísmo-nacionalismo, elitismo-populismo, realismo-vanguardia (es inevitable que todas, en distinta medida, remitan a la mitologización clásica y fundacional, “civilización y barbarie”, claro); en algunas de sus notas, esas guerras culturales se superponen con sus semejantes en las metrópolis, en otras no, pero

siempre, naturalmente, presentan flexiones propias y, digamos, un habla situada. En ese debate interminable están todo el tiempo, como sabés, algunos de los principales escritores argentinos (Borges, Cortázar); aunque habría que intentar, por el contrario, armar una contra-genealogía con los que pagaron el precio de una notoriedad menor, o diferente, por sustraerse al problema: Roberto Arlt, para empezar. Arriesgo una conjetura: no sería casual que Arlt, que tenía una imaginación más bien internacionalista y en cuya obra la cuestión “nacional” aparece muy desdibujada o ausente, sea, de entre los grandes escritores argentinos, el menos leído en Europa, el menos internacional. Digamos, Arlt no tiene mucho de “local” para ofrecer a la lectura europea o extranjera, poco y nada de típicamente latinoamericano, nada de exótico (cuando Arlt se pone exótico, no se viene a la selva subtropical argentina ni a las pampas, ¡se va al África, como Rimbaud, pero de cronista del primer diario moderno y amarillista de Buenos Aires!). Arlt se deja leer como un escritor sin tradición. Por supuesto, su prosa es extremadamente porteña, pero entonces demanda un lector que conozca en profundidad ciertas flexiones geoculturales del español. Sospecho que traducido, Arlt suena como un escritor menor y extravagante de Europa del Este, algo así.

178 179

AL: El último capítulo, “Memorias”, está organizado alrededor de una cuestión que obsesionó a la cultura argentina desde el final de la última dictadura militar: ¿cómo contar lo ocurrido? La podemos relacionar con la pregunta que se hizo occidente después de la segunda guerra mundial, “¿cómo narrar el horror de los campos nazis?”. Sin embargo, en tu trabajo, el centro son las estéticas, y sus implicaciones ideológicas, y no la idea que el horror es imposible de narrar, aunque analizás textos literarios y discursos sociales. ¿Cómo puede describirse esos nexos entre los discursos sociales y la literatura?

MD: Como te decía, en la Argentina de la posdictadura, donde lo que se impuso fue el efecto de impunidad de los genocidas antes que el de condena efectiva, la literatura que trata el tema del horror dictatorial parece seguir atada a un fuerte dilema moral. Como si no se pudiese narrar el horror de lo que no ha sido socialmente condenado y mantiene su poder de amenaza en la experiencia social de los cuerpos y las vidas. Digamos, narrar exclusivamente desde el punto de vista de un torturador que goza sádicamente de las atrocidades que inflige a sus víctimas está casi prohibido; si se introduce un narrador próximo a esa posición, resulta tarde o temprano controlado éticamente por otro. Ni la narrativa ni el cine argentino narraron nada parecido a “Portero de noche” de Liliana Cavani (me hablaron una vez de una película de Jorge Polaco, que nunca llegó a editarse y casi nadie vio, en que dos genocidas se maquillan antes de iniciar una sesión de torturas, y mientras se engalanan así, como para un carnaval orgiástico y vanguardista, se excitan y terminan masturbándose uno frente al otro); me refero, como ves, a la posibilidad de narrar el horror al punto de comprometer las pulsiones más horrosas del espectador o del lector, que sale del libro o del cine completamente perturbado porque ahora sí sabe, sí puede entender, cómo *eso* fue posible. No hacerlo por restricciones morales autoimpuestas, o por los riesgos anti-pedagógicos de mostrar eso, responde a un cálculo político. Sospecho que, aunque no hay una implicación

mecánica, la cosa podría ser diferente si todos los genocidas estuviesen presos y si la mitad de la población no siguiese justificando, más o menos secretamente, el golpe y las atrocidades de la dictadura (ante eso... ¿quién se atreve a entregarle la voz del relato a un genocida?). Como sea, tengo la impresión de que, en ese sentido, el trauma del exterminio militar no ha sido muy productivo para la narrativa argentina, al menos hasta ahora (a diferencia de lo que pasa con alguna poesía). Lo mejor, creo, está en algunas de las novelas que analizo en el libro, pero sus autores (Luis Gusmán, Carlos Gamerro, Martín Kohan) han escrito cosas mejores, o literariamente menos vacilantes, en torno de otros temas.

En el libro analizo también algunas discusiones acerca del dilema “cómo narrar el horror”, que se dieron en revistas como las argentinas *Punto de vista* y *Confinés* y la chilena *Revista de crítica cultural*; y comparo esas intervenciones de intelectuales con las prácticas de rememoración que encontré en las revistas y en algunos otros textos de los HIJOS de detenidos-desaparecidos. Allí la controversia gira en torno de la legitimidad o el riesgo del uso de materiales retóricos e imaginarios provenientes de las estéticas del amor y de la guerra de las izquierdas de los setenta. Creo que entre los intelectuales universitarios hay a veces una prevención exagerada contra los riesgos de repetición mitologizante que el uso presente de esos materiales pueda acarrear; a veces se lee el discurso radicalizado de los HIJOS de los desaparecidos o de otros militantes actuales como si fuese el de los combatientes guerrilleros de los setenta, sólo porque se reutilizan restos y fragmentos de sus retóricas; y creo que los sujetos de enunciación y de experiencia, y por tanto las significaciones que producen, son muy diferentes.

Siete,

testimonios tangibles

(un lugar para el Convivio)

A Tania Franco Carvalhal, nuestro especial convivio...

183

El hilo no se ha roto, permanece suspendido, etéreo y misterioso, enhebrando insondables geografías que invisibles pero ciertas, ligan y entraman lo que ha sido hecho. Definen los “entre” y consolidan las proyecciones de todas las fronteras, geográficas o culturales, físicas o vitales.

Un hilo que entreteje y desovilla ecos, pasajes y todas esas “corrientes de aire” de que se ocupan los comparatistas. En un iluminador seminario en Tucumán hace una década, esa fue la certera respuesta que escuchamos de la Dra. Carvalhal a la consabida pregunta sobre la especificidad del ámbito. Nunca lo olvidamos.

El 10 de septiembre de 2006, Tania, la académica y la amiga, partió dejando su huella indeleble. Entusiasta y señera acción con que consustanció el espacio de los estudios de la literatura comparada en su Brasil natal y en Argentina.

Como con toda forma de genialidad, no va a ser fácil cubrir su ausencia y el prestigio que su destacada trayectoria y labor aportaba al ámbito del Comparatismo en este continente y el modo cómo lograba su interrelación con el mundo.

Pero la ausencia física no puede ni debe cancelar lo iniciado por la Dra. Carvalhal sino potenciar su presencia en nuestro destino académico. La imagen permanece activa en todos los que tuvimos el privilegio de aprender de su entusiasmo. El estímulo pujante de su palabra nos incita a continuar la senda emprendida.

No fue menor la relevancia de su presencia en la generación del *El Centro de Estudios Comparados* y de esta su revista: *El hilo de la fábula*, así como en muchas acciones emprendidas en el seno del mismo. En su homenaje recuperamos la palabra de sus colaboradores más cercanos e incluimos uno de sus últimos ensayos sobre el comparatismo en Brasil, publicado en versión francesa en una de las revistas más prestigiosa de Francia.

A la gran comparatista y amiga, chapeau!

Veinticinco años de crítica literaria en Brasil. Notas para un balance¹

Tania Franco Carvalho •

Universidad Federal del Rio Grande do Sul

Traducción del francés: Silvia B. Zenarruza

185

Volver veinticinco años atrás significa lanzar una mirada retrospectiva sobre los años ochenta, ciertamente uno de los de-cenios más representativos de la crítica literaria en Brasil. Ese período, además de catalizar tendencias recurrentes anteriores de nuestros estudios literarios, engendró lo que habría de venir. Sin pretender hacerlo exhaustivo, es un balance, en cierta medida necesario, del pasado reciente al futuro inmediato, lo que queremos exponer aquí.

En los años precedentes, en particular durante la segunda mitad de los años setenta, mientras que el país estaba todavía reducido al silencio por la dictadura militar, se perfilaban ya algunas grandes líneas. La tendencia nacionalista (o “nacionalizante”) reposaba en la imagen de un Brasil grande, fuerte, separado de toda influencia extranjera. “Brasil. Ámelo o déjelo”, se leía en los cristales de los automóviles. La fórmula mostraba una confianza en el progreso, secundada por la idea de que “Nadie puede parar a este país”. Silenciando el sufrimiento de los más numerosos, la canción decía “¡Adelante, Brasil!”, cantando la gloria del equipo de fútbol que acababa de lograr en 1970 en Méjico, su tercer título de campeón del mundo. Por otra parte, se iniciaba la adhesión a los estudios analíticos venidos de Europa, especialmente de Francia. Estaban de moda, sobre todo, las teorías inspiradas en el formalismo ruso y en el estructuralismo checo. Después del éxito no extinguido del *New Criticism* anglo-americano, defendido en los años cincuenta por Afrânio Coutinho y su Nueva Crítica, Mikhail Bakhtine, Julia Kristeva y Tzvetan Todorov eran sus émulos. Se editaron entonces textos fundamentales del pensamiento teórico-crítico. Es el caso, en 1973, de *Estructuralismo y teoría de la literatura* de Luiz Costa Lima, quien confesará luego haber estado particularmente interesado por la obra de Lévi-Strauss².

* Doctora en Literatura Comparada en la Universidad de San Pablo (Brasil) e investigadora del Centro Nacional de Investigadores de Brasil. Profesora del Programa de Doctorado en Literatura Comparada de la Universidad Federal de Rio Grande do Sul. Fue fundadora y primera Presidente de ABRALIC (Asociación Brasileña de Literatura Comparada). Vicepresidente de la AILC (Asociación Internacional de Literatura Comparada) y Profesora Asociada de Literatura Comparada en la Sorbona (Paris IV) en 1993. Fue visiting profesor en Literatura Comparada en universidades de Estados Unidos, Canadá y Argentina, entre otras. Publicaciones relevantes: “Literatura Comparada” (Buenos Aires, Corregidor, 1996) y “Literatura Comparada no mundo: questões e métodos” (Porto Alegre, 1997). Presidenta de la Asociación Internacional de Literatura Comparada hasta su fallecimiento el 10 de septiembre de 2006.

A pesar de su rigor, muchas de las prácticas críticas emanadas de esas dos tendencias teóricas, eludían los aspectos contextuales centrándose en el texto, evitando las explicaciones que tenían que ver con datos históricos, culturales y sociales. La naturaleza a-histórica de muchos de esos estudios dispensaba a sus autores de emitir opiniones personales y de tomar posiciones políticas que la censura en vigencia en los dominios cultural y literario, habría tal vez sancionado. Adoptando un carácter descriptivo, próximo a la glosa, se encerraban en el texto y lo reproducían.

Aspirando a un estatuto científico sugerido por los avances de la lingüística y sus presupuestos teóricos, desde Ferdinand de Saussure a Roman Jakobson, la crítica de tipo estructuralista va a tender por su parte, a adoptar el aparato conceptual y metodológico de la semiología: elaborar modelos a fin de determinar los códigos y las leyes de funcionamiento de los textos. Esto se reveló a veces como muy fructífero, si bien ciertas tentativas de modelización se limitaron a describir su objeto sin lograr representarlo de manera inventiva, sin recrearlo ni problematizarlo.

Hubo estudios que privilegiaron el análisis textual pero que se distinguieron sin embargo por esta vocación modelizadora, como es el caso del “Análisis de *Botafogo, una ciudad obrera* de Aluisio Azevedo”³. Rechazando la teoría del paralelismo entre literatura y sociedad que emanaba del positivismo crítico, Antonio Candido la substituye por una “crítica dialéctica” a la manera de Lukacs y Adorno, superando la simple relación de causa-efecto entre el hecho social y el texto literario. Su logrado análisis formal explora la dimensión social de la novela y prueba que es posible “mostrar, bajo el nivel estético del texto, su nivel estructural”. Analizando la obra a partir de su sistema de tensiones y apoyándose sobre dos categorías complementarias de análisis de la realidad –los lugares y las relaciones– preserva la perspectiva estética, tomando como punto de apoyo la configuración de la obra.

La metodología crítica de la conferencia, se prolonga en su ensayo “El pasaje del dos al tres. Contribución al estudio de las mediaciones en el análisis literario”⁴ donde Candido se opone a los excesos operados en los análisis estructurales más generalizados. Allí pone de relieve la posibilidad de que “un elemento *externo*, no específico, ya que expresa complejos ideológicos de otras *series*, pueda ser utilizado como modelo *interno*, y aclarar la estructura singular (del *interior*) de la obra considerada”. En conclusión, Antonio Candido hace notar que lo interesante, realmente “es señalar la posibilidad de un análisis totalizante que complete la visión de las oposiciones gracias a mediaciones adecuadas, mostrando de qué manera lo social funciona como elemento de estructura y cómo los componentes formales son el itinerario necesario que hace inteligible lo social”.

Más tarde, en su no menos notable análisis de *Memorias de un sargento de la milicia*, una novela de Manuel Antônio de Almeida⁵, el crítico retomará este método dialéctico, que él califica como “reversible” pues se desplaza en los dos sentidos: del texto hacia la sociedad y/o de la sociedad hacia el texto, yendo así más allá de la visión fundada sobre el paralelismo.

Se comprende entonces que esta crítica dialéctica o totalizante se haya opuesto al estructuralismo ortodoxo en tanto no temía rescatar los recursos del análisis estructural, pero imponiéndole sus propios principios y procedimientos y rebelándose contra el positivismo dominante hasta ese momento. En esta vía, con variantes, se sitúan Antonio Candido y sus colaboradores del departamento de Teoría literaria de la Universidad de San Pablo (USP), entre los cuales, João Alexandre Barbosa, Davi Arrigucci Jr⁶, João Luis Lafeté, Walnice Nogueira Galvão⁷ y Roberto Schwarz⁸.

Guilhermino Cesar, de la Universidad Federal de Rio Grande do Sul, y José Aderaldo Castello, quien dirige en San Pablo el Instituto de Estudios Brasileños de la USP, también buscaron asociar la orientación totalizante y el valor estético. Tratando de discernir las problemáticas en el seno de la literatura brasileña, se ocuparon de textos y autores fundamentales poco tenidos en cuenta. Guilhermino Cesar publicó un libro pionero sobre la historia de la literatura del sur del país, con el fin de esclarecer la imagen del complejo cultural del Rio Grande do Sul a partir de su vida literaria⁹. José Aderaldo Castello, desde sus primeros estudios sobre el movimiento de las Academias en la fase colonial¹⁰, ha buscado “una teoría interna, propia a la literatura brasileña”, como lo explica en sus dos importantes volúmenes sobre los orígenes y la unidad de la literatura brasileña¹¹. Citemos también a José Guilehrme Merquior, propagador en Brasil de las ideas de Walter Benjamín y de Theodor Adorno, y crítico severo de los excesos en la aplicación de modelos formales¹². Inspirándose de la metodología de Edwin Panofsky, tratará de leer, en su obra *De Anchieta a Euclides - Breve história da literatura brasileira*¹³, “la historia en el texto, en lugar de disolver el texto en la Historia”.

Siempre en nombre de lecturas inmanentes, muchos otros, a fuerza de aplicar al texto y a la escritura un metalenguaje formalista al extremo, han hecho del discurso crítico “otro” texto rivalizando en creación lingüística con el original. Paralelamente, la crítica se ha desplazado a menudo hacia la obra misma. Así ha integrado al proceso creador las funciones explicativas y de interpretación que antes asumía la crítica externa tradicional. Inspirándose en “críticos-autores” tales como Roland Barthes, Michel Butor y Maurice Blanchot, esta crítica “interna” adquiere otra dimensión, la de la creatividad, y produce un texto crítico que toma valor en sí mismo en tanto que proceso de escritura.

En un libro que establece los jalones de una crítica concebida como metalenguaje, Haroldo de Campos, poeta, traductor y uno de los representantes del movimiento concretista en Brasil, exponía en 1970 sus objetivos: “La crítica es metalenguaje. Metalenguaje o lenguaje sobre el lenguaje. El objeto –el lenguaje objeto– de este metalenguaje es la obra de arte, sistema de signos dotado de coherencia estructural y de originalidad. Para que la crítica tenga un sentido –para que no se transforme en insustancial parloteo (llamada de atención de Roman Jakobson ya en 1921)–, es necesario que mantenga proporción en relación con el objeto a que se refiere y que la funda en su esencia (pues la crítica es un lenguaje que reenvía a otro lenguaje, su naturaleza es la mediación)”¹⁴.

El programa de Haroldo de Campos ha contribuido a extender la influencia de la obra de Roland Barthes en Brasil, particularmente divulgada por Leyla Perrone-Moisés. Coordinadora de la colección “Roland Barthes” desde 2003, Perrone-Moisés presentó como un “antídoto necesario al estructuralismo de tipo dogmático, sobre todo el de la escuela greimasiana que, aquí, ha sido tan fácilmente adoptado por nuestros universitarios por cuanto reducía la densidad concreta del objeto literario a esquemas simplificadores que podían, en casos extremos, prescindir de la obra de arte que le había servido de punto de partida, replazándola por una hipotética matriz combinatoria elemental¹⁵”. Según el concretista Haroldo de Campos, “Barthes, aún en su fase ‘semiológica’ más radical, jamás renunció a la seducción por la faz rebelde de los signos, a la fascinación por la obra de invención¹⁶”.

Ejemplar es también en la línea de la crítica interna, la canción. A través de sus

letras es donde se manifestará la fuerza de la creación literaria; menos en los textos tradicionales y más en la música popular brasilera (que engloba de hecho todas las formas musicales junto a la canción). Las letras de la música popular brasilera son en general representativas de esta tendencia a la vez crítica y creativa. Desde fines de los años sesenta, es en los festivales de música y en las representaciones teatrales donde se concentran, en forma disimulada, las formas más eficaces de protesta. Es el caso de *Arrastão* de Edu Lobo y Vinicius de Moraes, cantado por Geraldo Vandré en 1965; de *La banda* de Chico Buarque, en 1966; de su “canción de exilio”, intitulada *Sabia* compuesta con Tom Jobim en 1968 y de la prohibida *Calice*, compuesta con Gilberto Gil. Se podría decir que *Allo, liberdade* de Henriquez, Bardotti y Chico Buarque, en 1981, establece un juego intertextual con *A Banda*, que resume la apertura de estas posturas y un retorno a lo múltiple, que se concretará en los años ochenta. La multiplicidad de esas orientaciones críticas, fenómeno que explota por esos años, podría encontrar su ejemplo más notorio en las Actas del *Primer seminario latino-americano de literatura comparada*, que tuvo lugar en la Universidad Federal de Rio Grande do Sul en 1986, con el propósito específico de fundar ABRALIC (Asociación Brasileira de Literatura Comparada) y en las actas del Primer Congreso de la Asociación, siempre en Porto Alegre, en 1988.

En estos trabajos se manifiesta la preocupación de reintegrar, sin determinismo, la grilla histórica con la tarea de interpretación. Eso no significaba solamente el retorno a lecturas fundadas sobre la construcción misma del proceso creativo, sino también la voluntad de articular lo literario con otras formas del conocimiento y la expresión artística. Desde el primer seminario, el programa “Intertextualidad e interdisciplinariedad” propuso reubicar los estudios de literatura comparada en el campo de las tendencias teórico-críticas actuales. Esta vasta gama de posibilidades ha permitido que se conjuguen, gracias a la Asociación, formas de pensamiento diversas. Convirtiéndola así en la más grande asociación de literatura de América latina, importancia remarcada recientemente por Antonio Candido: “La ABRALIC no existe solamente en Brasil, sino que se ha convertido, por un feliz desarrollo, en la institución más importante y más significativa, asociando todos los tipos de especialistas de la literatura, y no solamente los comparatistas”¹⁷.

Creada en el marco de un Seminario *latino-americano*, la ABRALIC se ha convertido así en un medio de comunicación privilegiado entre los investigadores brasileiros y de los diferentes países de América latina, contribuyendo a la fundación de asociaciones gemelas en diferentes lugares: Argentina, Uruguay, Perú... La actividad asociativa se perpetúa y se renueva en ocasión de su congreso que tiene lugar cada dos años y de coloquios regulares. Gracias al análisis de la documentación reunida por la Asociación y sus colegas latinoamericanas, se podrá pronto medir el curso del pensamiento crítico en la región y la manera en que contribuye a la revitalización de las prácticas comparativas en el contexto mundial. Como lo ha hecho notar Eduardo Coutinho en un estudio reciente, el comparatismo en el Brasil “ha desplazado su eje de manera significativa y se sitúa a la cabeza de la reflexión en el continente”¹⁸.

Es así que, paralelamente a los libros de autores individuales, los estudios presentados en las diversas manifestaciones universitarias, reflejan las orientaciones de la reflexión, de las cuales las más recientes apuntan al menos en tres direcciones: la que se ocupa de los fenómenos de difusión y recepción literarias; el interés creciente por los estudios de traducción¹⁹ y la reanudación de los estudios culturales²⁰, dominio

en el cual los investigadores brasileiros tienen una sólida experiencia, centrado en las “minorías”, los estudios de género, de etnias, la discusión de los cánones estéticos y las cuestiones post-coloniales, abordado por ejemplo en *La Culture brésilienne: une dialectique de la colonisation*²¹ de Alfredo Bosi, y en particular en el primer ensayo del libro, “Colonia, culto y cultura”.

Los años noventa se caracterizan seguramente por una crítica atenta a estas orientaciones, del pensamiento de Michel Foucault a Gilles Deleuze, de Jean-François Lyotard a Jacques Derrida. Los teóricos franceses han tenido en Brasil un éxito tan grande como en los Estados Unidos²². Derrida ha suplantado ampliamente a sus colegas de la “Escuela de Yale”: Paul de Man, Geoffrey Hartman y Joseph Hillis Miller. La deconstrucción se convirtió en un “sésamo prestigioso”, como lo hace notar Leyla Perrone-Moisés a propósito del “efecto Derrida²³” y de la repercusión de sus ideas en los especialistas brasileiros. En los Estados Unidos como en el Brasil, su pensamiento ha tenido un impacto decisivo y fructífero, pero a veces ha dado lugar a interpretaciones apresuradas. Y si los estudios culturales testimonian una fuerte influencia de los Estados Unidos en el Brasil, Leyla Perrone-Moisés recuerda que “al adoptar las propuestas norteamericanas, se celebra el fin del colonialismo cultural de Francia sin ver que éstas provienen de los teóricos franceses. La única diferencia es que antes íbamos a buscar la inspiración teórica en la fuente francesa y que ahora, pasamos para ello por los Estados Unidos.”

El debate sobre los *Cultural Studies* ha hecho surgir el riesgo de ver desaparecer el enfoque literario, al tiempo que manifiesta el peligro de que especialistas en literatura se vuelquen hacia otros campos sin la doble competencia indispensable para los estudios interdisciplinarios. Más que defender la especificidad de la literatura o de tratar de evitar la reducción de nuestro campo de trabajo, amenazas que pesan más en otros lugares que en Brasil mismo, es importante subrayar que se supone a los “estudios culturales” una libertad de acción que, en realidad, no existe. Por el contrario, al tratar a veces de separar la literatura, de interrogar su lugar entre las prácticas simbólicas y culturales y de minimizar su función estética, los Estudios culturales se alejan del comparatismo que presupone siempre que la literatura siga siendo uno de los términos de la comparación.

Sin embargo, mientras que continúa la reapropiación de teorías extranjeras, se manifiesta también la voluntad de encontrar categorías originales y de resemantizar otras, más adaptadas al contexto brasileiro. Así, el concepto de “entre-lieu” (lugar intermedio) del discurso latino-americano que Silviano Santiago²⁴ elabora a partir del pensamiento teórico de Derrida, alimenta el debate sobre la dependencia cultural y el lugar, fluctuante, de los países llamados “periféricos”. La experiencia de lo incierto, de lo híbrido, el reconocimiento de la borradura de los márgenes, la alteración de los conceptos de centro y de periferia abren nuevas perspectivas interpretativas que van más allá de los umbrales de los diferentes enfoques de lo literario. En todo caso, esa necesidad, cada vez más perceptible en los especialistas, de buscar en la crítica brasileira y en la literatura misma, categorías y orientaciones propias, es muy positiva.

Hoy, más que de “crisis” –término habitualmente asociado a la literatura y a la crítica literaria– se habla frecuentemente de “colapso de la crítica”. Este desenlace con rasgos dramáticos tendría por causa inmediata el confinamiento de los críticos en las universidades, donde la disertación y la tesis se han desarrollado en detrimento del ensayo que se practicaba antes. La crítica que subsiste en la prensa, restringida a

un espacio cada vez más estrecho, se torna una mezcla insípida de análisis universitario y crítica literaria en donde está ausente con frecuencia todo juicio de valor. Lo que parece en vías de desaparición, es “la actitud” crítica, la capacidad de juzgar y de emitir un juicio. El poder de evaluación es cada vez menos utilizado.

En esas condiciones, la crítica deja de funcionar como un oxigenador de la cultura, como un espacio dialéctico que abre el debate. Al contrario, se aísla. Por una parte, la búsqueda de rigor la vuelve cada vez más elitista, adoptando una jerga específica cuyo acceso está exclusivamente reservado a sus pares. Este tipo de estudio no toma en consideración lo contemporáneo, prefiriendo lo que ya está consagrado, recurriendo a los paradigmas críticos ya validados. Por la otra, el texto periodístico corto y poco consistente se contenta con informar y alimentar los medios. Entre esos dos extremos, raros son aquellos que logran el equilibrio de un lenguaje claro y objetivo para dar cuenta de lo que aparece, sin recusarlo, pero juzgándolo con el objetivo de anticipar su devenir en el universo literario.

Es eso lo que se puede esperar de la crítica brasilera en este comienzo de milenio.

Notas

¹ Publicado en *Europe, Revue littéraire mensuelle. Littérature du Brésil*, Comp. Pierre Rivas et Michel Raudel, noviembre-diciembre 2005, año 83; N° 0 919-920; pp. 113-122. Enviado especialmente por la Dra. Berenguer da Silva para esta edición.

² Conversación con Luiz Costa Lima en: *Dispersa demanda*, Río de Janeiro, F. Alves, 1981, p. 208.

³ La conferencia, “Análise d’*O Cortiço* de Aluisio Azevedo”, ha sido pronunciada por Antonio Candido en los segundos *Encuentros nacionales de profesores de literatura* en la PUC de Río de Janeiro en 1975. El ensayo citado no figura en el compendio publicado en Francia: Antonio Candido, *L’Endroit et l’Envers. Essais de littérature et de sociologie*, selección y presentación de Howard S. Becker, trad. Jacques Thiérot, Métailié-Unesco, 1995. La novela *O Cortiço*, de 1890, se inscribe en el surgimiento de la estética naturalista en Brasil. La traducción de Henry Gunet en el Club bibliófilo de Francia (1953) está hoy indisponible.

⁴ Antonio Candido, “A passagem do dois ao três. Contribuição para o estudo das mediações na análise literária” in: *Revista de História*, N° 100, São Paulo, 1975. Igualmente ausente del compendio francés.

⁵ *Memórias de un sargento de milicias* (1854-1855) ha sido traducida por Paulo Rónai para las ediciones Atlântica (Río de Janeiro, 1944) bajo el título *Memorias de un sargento de la milicia*. Esta traducción ha aparecido en *L’Endroit et l’Envers (El Derecho y el Revés)*, op. cit. bajo el título «Dialéctica del ‘malandresque’» (pp. 185-214).

⁶ De él, la revista *Pleine marge* acaba de publicar “Arquitectura de la memoria”, una lectura de un poema de Murilo Mendes (N° 41, junio 2005).

⁷ De ella han sido sobre todo publicados en Francia *Le Roman brésilien, Une littérature antropophage au XX^e siècle*, Presses Universitaires de France, 1995 (coescrito con Mario Carelli) y *Le Carnaval de Rio*, Chandeigne, 2000.

⁸ Cuyo estudio sobre Machado de Assis, *Ao vencedor as batatas. Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*, es ya un clásico. (San Pablo, Duas Cidades, 1981). Fue antes una tesis de doctorado sostenida en la universidad de Paris III, en 1977.

⁹ Guillermo Cesar, *História da literatura do Rio Grande do Sul*, Porto Alegre, Globo, 1956.

¹⁰ José Aderaldo Castello, *O Movimento academicista no Brasil (1641-1820)* investigaciones efectuadas de 1969 a 1978 (Sao Paulo, Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1978) Cf. también su artículo “Le roman moderniste” (La novela modernista) in: Pierre Rivas (dir), “Le modernisme brésilien”, *Europe*, marzo 1979.

¹¹ José Aderaldo Castello, *A Literatura brasileira. Origens e Unidade*, São Paulo, Edusp. 1999.

¹² José Guilherme Merquior, *O Estruturalismo dos pobres e outras questões*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1975. De él han sido publicadas en Francia *L'Esthétique de Lévi-Strauss* (Presses Universitaires de France, 1977) y *Foucault ou le nihilisme de la chaire* (trad. del inglés por Martine Azuelos, Presses Universitaires de France, 1975).

¹³ Rio de Janeiro, Livraria José Olympio editora, 1979.

¹⁴ Introducción a la primera edición de: Haroldo de Campos, *Matalinguagem, Ensaios de teoria e crítica literaria*, Petrópolis, Ed. Vozes, 1970. Hay una edición revisada y aumentada: *Metalinguagem & outras metas*, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1992.

¹⁵ Leyla Perrone-Moisés (dir). *Coleção Roland Barthes*, São Paulo, Martins Fontes, 2003

¹⁶ Haroldo de Campos, op. cit. 1992, p. 125.

¹⁷ Correspondencia privada, fechada el 10 de agosto de 2004, de San Pablo.

¹⁸ Eduardo Coutinho, “Sentido e função da Literatura comparada na América latina” (Sentido y función de la literatura comparada en América latina”), en: *Literatura comparada na América Latina. Ensaios*, Rio de Janeiro, ed. UERJ, 2003.

¹⁹ Reuniendo trabajos presentados en el último congreso de la Abralic en Porto Alegre e investigaciones en curso, acaba de ser publicado *Transcrições. Teoria e Práticas. Em memória de Haroldo de Campos* (“Transcreaciones. Teorías y prácticas. En memoria de Haroldo de Campos”), dirigido por Tania Franco Carvalhal, Lúcia Sá Rebello y Eliana Cunha Ferreira, Editora Evangraf, 2004.

²⁰ El Congreso de la Abralic, realizado en Florianópolis en 1998, tenía como eje principal “Literatura comparada = ¿Estudios culturales?”, que prolongaba el debate abierto en: Ana Luiza Andrade, María Lúcia de Barros Camargo y Raúl Antelo (dir), *Leituras do ciclo*, Editora Grifos, 1999.

²¹ Trad. Jean Briant, L'Harmattan, 2000 (original: *Dialéctica da Colonização*, São Paulo, Companhia das Letras, 1992).

²² Cf. Francis Cusset, *French Theory, Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux Etats-Unis*, La Découverte, 2003.

²³ “Pós-estructuralismo e desconstrução nas Américas” (“Post-estructuralismo y deconstrucción en las Américas”), en: Leyla Perrone-Moisés

(dir.), *Do Positivismo a Desconstrução. Ideais francesas na América* (Del Positivismo a la Deconstrucción. Ideas francesas en América”) San Pablo, Edusp. 2004, p. 232.

²⁴ Silviano Santiago, *Por uma literatura nos trópicos* (“Por una literatura bajo los trópicos”), San Pablo, Perspectiva, 1973.

Ocho,

glosa(s)

(un lugar para el comentario y la información)

**Traducción y di-ferencia, de A. Camps,
M. Gallart, I. García & V. Peña (eds.)**

Publicacions i Edicions UB, Barcelona, 2006

Reseña: Assumpta Camps *

Universidad de Barcelona

“La Di-ferencia de la Traducción”

La traducción no ha contado, hasta hace relativamente poco, con un estatus reconocido en la teoría literaria, ni en la historia de la literatura. Tradicionalmente se la ha considerado una actividad de segundo orden, excepto en lo que se refiere a la hermenéutica bíblica. Sin embargo, el discurso sobre la traducción se ha enriquecido mucho con la aportación de críticos y pensadores del siglo XX no directamente preocupados por la traducción en sí, pero cuya labor ha evidenciado la relevancia, e incluso la centralidad, que la traducción ocupa en su pensamiento y en sus escritos. En la reflexión contemporánea, las cuestiones teóricas que plantea la traducción han dejado de ser marginales para pasar a adquirir una relevancia indiscutible en la crítica post-estructuralista sobre el lenguaje y la cultura.

Uno de los aspectos claves en este sentido ha sido, sin lugar a dudas, la reflexión en torno a la inestabilidad del significado original, o, si se prefiere, la dicotomía original/copia, reflejadas en la relación entre el texto original y su traducción. La aproximación a la Desconstrucción, por un lado (en su cuestionamiento de la estabilidad del significado), y del Psicoanálisis, por el otro (especialmente en lo concerniente al concepto de inconsciente y al de transferencia), ha arrojado una nueva luz sobre algunas cuestiones que tradicionalmente han estado en el centro de las preocupaciones abordadas en torno a la traducción. La relación que une/separa al autor y al traductor, el vínculo entre traducción e interpretación, la oposición (tradicionalmente hablando) entre original y traducción... son los ejes de un nuevo pensamiento sobre el tema que ha obligado a reformular el concepto de originalidad y de autoría y, muy especialmente, a desenmascarar las “intenciones” que nociones tradicionales como la “fidelidad” y la invisibilidad del traductor esconden. Desde el momento que el significado y el conocimiento se contemplan

Profesora de literatura italiana contemporánea y traducción literaria en la Universidad de Barcelona y coordina el Grupo de Investigación Consolidado CRET sobre Traducción y Multiculturalidad.

Es autora de Studi critici di letteratura italiana contemporanea (2003), Historia de la literatura italiana contemporánea, 2 vols. (2000-2001), La traducción (2001), La recepción literaria (2002), y editora de los volúmenes Ética y política de la traducción en la época contemporánea (2004), Traducción, (sub)versión, transcreación (2005), Traducción y di-ferencia (2006). Editora de la revista electrónica Transfer, dedicada a los estudios de traducción e interculturalidad, que se edita semestralmente en la Universidad de Barcelona.

como construcción, o incluso como deseo, hay que repensar necesariamente la transferencia de significado que toda traducción supone.

En la tradición occidental, leer es una actividad que se considera dependiente del significado autoral. Por lo mismo, traducir se ha contemplado como un modo de transferir de manera “protectora” unos significados que se consideran estables, de un texto a otro texto, de una cultura a otra cultura. El pensamiento contemporáneo se opone de manera explícita o implícita a tal planteamiento. Por otro lado, la crítica post-estructuralista insiste en que el sujeto (lector-intérprete-traductor) no puede escapar a sus condicionamientos: su tiempo, su época, su ideología, su formación, su psicología, etc. Por lo que la relación entre el sujeto y el texto siempre se hallará mediada por un proceso de interpretación que, con relación al significado pretendidamente original, tiene más de “creativo” que de “conservador”, es más “productor” que “protector”. El traductor se perfila como un intermediario que inevitablemente “manipula” el texto, que “negocia” su significado a otra lengua y otra cultura, y a menudo también a otra época y otras circunstancias históricas. Como afirma E. Theodor, el traductor es aquel que hace comprensible lo que antes era ininteligible, y sólo por eso ya debe ser considerado un intérprete por excelencia.

El volumen *Traducción y di-ferencia* se inscribe en estas coordenadas interpretativas y constituye un punto de partida para la reflexión sobre el fenómeno de la traducción desde un enfoque post-estructuralista como el mencionado. Constituye la tercera entrega de la colección *transversal*, iniciada en 2004 con la edición de *Ética y política de la traducción en la época contemporánea*, y continuada, en 2005, con *Traducción, (sub)versión, transcreación*. Dicha colección está dedicada a la publicación, en formato tradicional y en versión electrónica, de volúmenes conjuntos y/o monografías sobre estudios de traducción centrados en el siglo XX y principios del XXI. Tanto la colección como el presente volumen tienen su origen en la investigación realizada en los proyectos de investigación que lleva a cabo desde hace años el Grupo de investigación de la Universidad de Barcelona “La traducción literaria en la época contemporánea”, y el “CRET-Grupo de Investigación Consolidado sobre Traducción y Multiculturalidad” de la Universidad de Barcelona (España), bajo la coordinación de quien suscribe esta reseña, y en colaboración con otros centros universitarios de ámbito nacional e internacional.

Al igual que en la entrega anterior, en este volumen han colaborado los miembros del equipo investigador de dicho grupo, así como otros investigadores de otros centros universitarios nacionales e internacionales, vinculados a la investigación mencionada.

Tanto las reflexiones de los traductores sobre su labor como las aportaciones del pensamiento contemporáneo al campo de la traducción a las que hemos hecho referencia constituyen el tema central del presente volumen colectivo.

Los ensayos recogidos en este volumen se inscriben en la reflexión en torno al pensamiento sobre la traducción producido en el siglo XX, ya sea por los traductores o por los críticos, y se aproximan a la traducción desde los parámetros de la crítica post-estructuralista. En general, prevalece la reflexión sobre el significado autoral (Comellas) y el criterio de “fidelidad” o “traición” al texto original, ya sea desde las posiciones de Nietzsche (Bosak), la exposición de la escuela antropofágica del Modernismo brasileño (Lessa), el análisis de la intertextualidad en las prácticas lectoras de la traducción (Godayol), el pensamiento sobre la traducción

de F. Fortini (Peña), la reflexión sobre la alteridad en la traducción de la literatura de frontera (Gomes), la traducción cultural y el discurso sobre la traducción en la India (Sales), o la sugerente posición en torno a la traducción presente en la obra de Borges (Camps). En el mismo orden de cosas se inscriben algunos ensayos dedicados a analizar el interesante fenómeno de la auto-traducción (Crolla, Zaboklicka y Recio), así como otros que exploran casos concretos de escritores como Tolstói o Yourcenar que dedicaron sus esfuerzos puntuales a la traducción (Gallart, García). La situación de la traducción en Galicia está tratada exhaustivamente en el interesante artículo de Luna. Por su parte, Romano emprende el análisis de las tendencias de traducción vigentes actualmente en Italia. Capítulo a parte lo constituyen los ensayos que abordan la traducción de clásicos en época contemporánea, ya sea en la adaptación de textos medievales (Butinyà) o bien de autores del repertorio clásico francés (Piquer). Un caso concreto de la traducción del francés que analiza la importancia de ésta en la difusión del discurso surrealista se halla muy bien planteado aquí por Mallart. Y, en lo concerniente al ámbito latinoamericano, cabe señalar las interesantes aportaciones de Canós y Serrano, la primera referida al mundo de la cultura chicana, la segunda a la problemática de la traducción al español de México. Por último, mencionar el estudio de las adaptaciones cinematográficas de obras literarias, es decir, el caso de la traducción intersemiótica, abordado por Moya en este volumen.

196 197

Desde una pluralidad de puntos de partida, consecuencia de los intereses y especialidades de cada uno de los colaboradores del presente volumen, los ensayos que aquí se recogen reflexionan todos ellos sobre el fenómeno de la traducción como diferencia, en una revisión del papel de la traducción y del traductor que resulta esencial en nuestros días para comprender el verdadero alcance de la mediación cultural que en la traducción, y a través de la traducción, acontece.

Voces/Escrituras. La poesía europea de fines del siglo XIX: una nueva mirada, de Sandro Abate y otros

Ediuns, Bahía Blanca, 2005

Reseña: Nicolás Gallego Livigni
UNPSJB

199

Voces/Escrituras, recientemente publicado por la Editorial de la Universidad Nacional del Sur, es un volumen compuesto por varios estudios vinculados con el proyecto de investigación titulado “La poesía europea de fines del siglo XIX: una nueva mirada”, dirigido desde hace tres años por el Dr. Sandro Abate. Se trata de la primera compilación de trabajos de este equipo, integrado por investigadores del sur del país, que aborda la centenaria lírica europea desde una perspectiva que apunta a considerarla en el marco comparatista, sin excluir las posibilidades de una visión de conjunto que tome en cuenta nuestra condición latinoamericana.

El libro, precedido por una Introducción a cargo de Abate, se compone de varios capítulos, a saber: “Baudelaire, Yeats y las deconstrucciones de la poesía” (David Fiel), “*Una temporada en el infierno*: la invención de lo inhumano” (Liliana Griskan), “Intimidad de *Alma*: un enlace entre ideal, belleza y arte” (Laura Quadrelli), “El despegue rapaz de *Los aguiluchos*: unas páginas rezagadas de Leopoldo Marechal” (Mariel Rabasa), “El simbolismo visionario di Giovanni Pascoli” (Francesco Quatela), y “D’Annunzio y la lírica europea de finales del siglo XIX: el caso de *L’Isottò*” (Sandro Abate).

Quiero, por mi parte, limitarme a señalar algunas razones por las cuales creo que este libro sobre “escrituras” literarias del siglo XIX vale la pena ser leído hoy. Un libro que nos pone en diálogo con ciertas “voces”, por ejemplo la de Rimbaud o Baudelaire, cuyo modo y espacio de articulación ha sido la *escritura*. Por lo tanto, si bien en tanto “voces” hablan desde tiempos y geografías distantes para nosotros, en tanto “escrituras” permanecen en la *restancia* de sus marcas y continúan *solicitando* nuestras categorías de interpretación, *haciendo temblar* nuestros juicios, prejuicios y conceptos sobre la literatura y, en general, sobre nuestra propia existencia. Por eso creo que éste es, ante todo, un libro de “escrituras” sobre “escrituras”; las “voces”, en cambio, sólo pueden ser las nuestras, y pronto serán olvidadas.

Ante todo, el libro tiene interés, sencillamente, porque arroja luz sobre las obras de Arthur Rimbaud, Charles Baudelaire, W. B. Yeats, nuestro entrañable Leopoldo Marechal, Manuel Machado, Giovanni Pascoli y Gabriele d’Annunzio. Aquí se piensa la singularidad y la especificidad de sus manifestaciones y las múltiples experiencias e ideas cifradas en ellas, legibles en ellas, supuestas en ellas. Esto solo podría bastar para justificar su lectura. Pero recordemos que éstas no son “voces”, sino escrituras arriesgadas en nombres propios sobre otras escrituras signadas tam-

bién por otros “nombres propios”; lo cual, dicho (y oído) en francés (*nom propre*), como mostró Derrida, desata el juego de la desapropiación de la escritura con respecto a su autor. El “nombre propio” es oído también como “no propio” y la escritura, entonces, aunque firmada por su “autor”, se nos entrega, sin embargo, desapropiada de la autoridad de una subjetividad *logo-fálica* que pudiese reclamar la posesión de las significaciones: la escritura así desapropiada nos sale al encuentro desguarecida, expósita, desamparada, abierta, diferida... Y así nos reclama como lectores que deberemos entonces practicar lo propio de nuestra lectura: acaso, otras escrituras, como las ofrecidas en este libro. Llegados a este punto se advierte que esta es la reseña, no de un libro, sino de un espacio de encrucijadas de caminos que involucran nuestros propios pies, el *topos* donde aparecen desplegadas, en su orfandad, las huellas escritas de ciertos sentidos que necesitan de nuestro propio andar como lectores para *llegar a ser palabra que nos hable*.

Pero, además, el libro interesa porque cada uno de sus capítulos intenta repensar el ejercicio mismo de la poetización, repensar la práctica literaria. Y esto en íntima relación con un contexto histórico-cultural signado por el anuncio nietzscheano de la muerte de un dios que si bien, parece, no ha terminado de morir para nosotros, sin embargo su inocultable *agonía* continúa siendo (creo) el sustrato de nuestro *agonismo* actual, de nuestros padecimientos y dificultades a la hora de dotar de sentido a la experiencia humana. Es decir, entiendo que todavía nuestra situación cultural, histórica, está signada por formas (aunque nuevas) de decadentismo, nihilismo y, como he dicho, por la agonía de un sentido que convalece. Pérdida del fundamento, discursos abismados en el vacío de sentido, posturas, imposturas, malestares, conciencias fracturadas, balbuceos, enmudecimientos: el ser en el lenguaje como en su casa, pero la casa en ruinas y el “ser” impronunciado, indecible sin rubor. Nuestro agôn, nuestro agonismo, nuestra lucha como escritores, lectores, artistas, actores en sociedad, sigue dándose sobre el fondo de la “muerte de dios” anunciada en el siglo XIX, la pérdida del sentido o el fundamento último de la existencia, y puede comprenderse como una lucha, entre hombres, por la restitución permanente del sentido o los sentidos de la experiencia humana. De este modo, encuentro que en *Voces/Escrituras* se piensan las obras líricas y la práctica literaria en relación con el contexto histórico cultural de fines del siglo XIX pero, como he querido insinuar, nuestro propio contexto histórico conserva irresueltas tensiones y malestares que afloraron en aquella época *cercana*. Por lo tanto, en este sentido, la lectura de este libro nos permite releernos en él.

Es oportuno señalar, además, que en este libro el pensamiento de las obras literarias y del contexto histórico-cultural finisecular resulta ser, en un sentido laxo, *dialéctico*. Quiero decir que aquí, en grado variable en cada artículo, se piensa la relación entre “texto” y “contexto” (códigos estéticos o líricos precisos y contexto histórico cultural) en mutua determinación; es decir, se piensa cómo cada uno de los polos de esta relación explica y además contribuye a configurar el otro. Siendo esta imbricación dialéctica, desde luego, sólo perceptible para un pensamiento que remonta su vuelo al caer el sol, como el búho de Minerva hegeliano. Es decir, sin duda, este libro intenta aprovechar las posibilidades de comprensión que nos ofrece la perspectiva histórica que implica cargar ya sobre nuestras lastimadas espaldas las heridas y las desilusiones que nos legó el doloroso siglo XX.

Dos últimas razones del valor de esta publicación. Primeramente, encuentro que la ausencia de un centro epistémico rígido para la elaboración de estos artículos

críticos (o bien, la presencia de un suelo epistemológico en proceso de definición y esclarecimiento de sus límites y posibilidades) acaba siendo motivo de seducción para los lectores. Dicha ausencia de un centro epistémico rígido o altamente elaborado produce un *libre* juego de *fuerzas relacionales* entre los diversos artículos, como planetas moviéndose sin referencia a un astro fijo. Al no primar un marco epistemológico rígido que venga a determinar desde fuera la producción de significaciones de los diferentes artículos y sus relaciones entre sí, se abre un libre juego de fuerzas relacionales entre los capítulos del libro; “libre” justamente por su grado de indeterminación *a priori*. Pero justamente este fenómeno, propio de una investigación en proceso, acaba por motivar un lector protagonista, un lector que asuma en la práctica de su lectura un rol activo como espacio de encuentro y de conflicto para aquellas fuerzas relacionales. El libro, así, indefectiblemente, nos implica.

Finalmente, encuentro que en *Voces/Escrituras se arriesga pensamiento*, es decir, en cada artículo pueden hallarse *significaciones en riesgo*. Ciertamente los autores de este libro no entienden su actividad de investigadores según su modalidad más decepcionante, a saber: la recolección de datos o informaciones y su posterior organización en esquemas prediseñados; antes bien, dentro de los límites y condicionamientos de cada artículo, es evidente que prima la voluntad de *producir sentidos*, significaciones.

Quizás estos “sentidos”, resulten para *nosotros* más cercanos de lo que podríamos colegir con la sola lectura del título del volumen. Quizás, también nosotros, aprovechemos esta “nueva mirada” sobre la poesía finisecular del siglo XIX. Porque, quizá, también nosotros, lectores y escritores del 2006, somos *finiseculares* y, en cierto modo, inconscientes epígonos de aquellas poéticas. Acaso, lo asumamos o no, somos legítimos herederos de la agonía de un dios que todavía nos hace temblar desde aquellas escrituras poéticas. En su *Zaratustra*, escrito durante la década de 1880, anota Nietzsche: “Peligroso es ser heredero”. Considero que la lectura de *Voces/Escrituras* nos propone asumir –y asumírnos en– el peligro de nuestra *propia* herencia. Resta la escritura.

El Curso: Mitología Grecolatina, de Leonor Silvestri

CDrom más volumen impreso de 82 páginas
Voy a salir y si me hiere un rayo, Buenos Aires, 2005

Reseña: Silvia Calosso *

Universidad Nacional del Litoral

“Tecnologías y lenguas en diálogo”

El objeto que uno tiene en la mano cuando conoce este “texto” es una lata, una latita parecida a las de alimentos “en lata”, con el diámetro de un disco compacto y con la posibilidad de *destapar* sin abrelatas. El título y autor de la obra están impresos en una etiqueta que contornea la lata en su pared vertical, de agradable diseño gráfico, que sustituye, dada la diferencia de formato, al habitual “arte de tapa” del libro tradicional. Adentro hay efectivamente un CD apoyado en espuma de nylon más un minúsculo volumen de poesías de ochenta y dos páginas.

203

Me parece importante consignar en primer lugar algunos datos sobre los editores de este volumen. *Voy a salir y si me hiere un rayo* es una editorial independiente “dedicada al registro de voces y textos de poetas contemporáneos latinoamericanos”, tanto de autores inéditos como consagrados, que comenzó su actividad en marzo de 2004.

El catálogo, formado por discos en formato CDrom y audio, se estructura en dos colecciones: “Poesía joven latinoamericana”, integrada por antologías por países y libros de autor y “Bonsái”, colección que agrupa a poetas contemporáneos de reconocida trayectoria.

Según los integrantes del grupo editor, la idea de formar una editorial de estas características surgió por necesidad de crear un medio que permitiera el diálogo entre diferentes disciplinas y discursos que impactan sobre la producción poética actual (arte digital, música, cine, video, plástica, performance), y fundamentalmente, para documentar las voces de poetas latinoamericanos a fin de conformar un registro de los poetas de nuestro tiempo.

A partir del año 2006, la editorial ha lanzado, además, una nueva colección en el formato de libro tradicional. Un aspecto fundamental de este proyecto, dicen los editores, es la creación de un circuito independiente de *difusión y distribución* de publicaciones de poesía, una red que contenga tanto a los poetas de nuestro país como a los de todos los países de Latinoamérica.

Consigno estas informaciones dadas las insólitas características de este texto,

* 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.

en el que confluyen, como quieren sus editores, el formato digital/electrónico registrado en el disco, con el formato impreso tradicional, o sea el libro. Una de las posibilidades de *lectura* es elegir entre escuchar la poesía desde el CD, en la voz de su autora, o leer la poesía en el libro. La otra es escuchar y leer simultáneamente, estableciendo un diálogo entre ambos formatos.

Pero el texto propone otros diálogos. La autora ha compuesto los poemas en español (que es su lengua-madre) y en inglés, lo cual nos propone un ejercicio teórico sobre el tema de la traducción, por ejemplo, qué mecanismos se juegan cuando un poeta traduce a otro idioma su propia poesía, y cuando la “lengua de llegada” no es la propia, sino una adquirida en algún momento de la vida, sea cual fuere. La misma pregunta nos propuso la obra *El largo, largo viaje* (2003), del escritor santafesino Ricardo Ahumada, recientemente fallecido, compuesta por poemas en español y alemán (esta última versión compuesta, como en el caso de Silvestri, por el mismo autor).

El otro diálogo que plantea este volumen es el de los textos poéticos de la autora con los de la antigüedad clásica, a los cuales explícitamente refieren. Un párrafo impreso en la “portada” de la lata (o sea su “etiqueta”) dice: “...es un libro de poesía en formato CDrom y audio que **reescribe** las tragedias del sitio de Troya de *Iliada* y *Odisea*, entre otros textos clásicos”. Se habla aquí de *reescritura*, pero no se sabe, hasta leer atentamente, cuáles son los ecos que las obras clásicas generan en la autora. O bien sus poemas se producen a partir de los temas, los relatos, los argumentos, es decir, los *contenidos* (y a eso se refiere posiblemente el impreso de la portada cuando menciona “las tragedias”), o bien, en su traspaso al español y al inglés esos textos, de alguna manera, son reescritos refiriendo a las formas poéticas de los griegos.

Quince son los poemas de este volumen en español, otros quince en inglés (¿cuál es el “texto a frente”?). Efectivamente, nos encontramos allí con la voz de los protagonistas del mito y de las antiguas epopeyas. Hay una selección pareja de personajes femeninos y masculinos: siete son mujeres (incluso la infortunada reina fenicia Dido ha motivado un poema de Leonor Silvestri), y otros tantos varones. Ciertos anclajes en las experiencias presentes (*Las Madres*) sorprenden al lector: allí cuidadosamente la autora aclara quiénes son “las Madres” en el contexto de la historia reciente argentina. Lo más frecuente en la poesía de Leonor Silvestri es asumir la voz de sus “personajes” mitológicos o legendarios en la primera persona, en delicado tono intimista, que a veces dialoga con “el otro” (amante, esposo, enemigo), que ha motivado el conflicto. En ocasiones (*Ajax*, o *Alexandros* por ejemplo), esa voz no es la del personaje que da el título, sino la de un *deuteragonista* que le reclama, reprocha o lo ataca. Y el lector avisado repone el contexto del relato, en muchos casos extremadamente conocidos, como la *Odisea*.

La linealidad y economía sintáctica de los versos hacen que su versión al inglés tenga similares características. El texto fluye tranquilo, sencillo, con una laxitud que sin embargo da cuenta intensamente de los horrores de una guerra, de la dolorosa soledad de la viudez o del amor engañado, de la inconmensurable tristeza de las madres huérfanas de sus hijos.

El grupo editor y la autora se han dado un gusto con esta latita de versos. Ojalá transmitan ese placer a sus lectores/escuchas.

Notas

¹ En el léxico cotidiano, usamos “tragedia” para referirnos a cualquier relato que contenga peripecias graves y final de muerte. Suponemos que ése es el sentido que la palabra tiene dentro de esta formulación, en la que se produce cierta ambigüedad, ya que en el contexto de la literatura griega clásica, el término *tragedia* describe un género poético tres siglos posterior a *Iliada* y *Odisea*.

Una república de las letras. Lugones, Rojas, Payró. Escritores argentinos y Estado, de Miguel Dalmaroni

Beatriz Viterbo, Rosario, 2006a

Reseña: Analía Gerbaudo *

Universidad Nacional del Litoral - CONICET

“Excentricidades de la crítica cultural”

Desde hace un tiempo vuelvo sobre una conjetura de Derrida que, en sus últimos años, también él repitió con cierta insistencia y sin demasiadas variaciones. Su confianza en el poder de la literatura “para decirlo todo” (y de cualquier manera, podríamos agregar) unida a su circulación sin censura van ligadas, según su pensamiento, a la constitución de un espacio democrático.

Después de leer el libro de Dalmaroni, si queremos volver a la cita de Derrida, deberemos preguntarnos de qué literatura está hablando el filósofo francés o, más bien, en qué autores piensa cuando compone su conjetura sobre cómo funciona esta forma del arte. Cuestión que en parte se resuelve si repasamos el canon de Derrida: Genet, Lautréamont, Leiris, Ponge, Sollers, Kafka, Celan, Cixous, Baudelaire, Shakespeare, Joyce, entre otros. Escritores que podrían integrar una serie junto a los que advertimos en el canon personal del crítico argentino (Saer, Gelman, Aira, Pizarnik). Aquello que habilita a formar una serie, el punto en que se intersectan, sería el sostener una “moral de la forma... puramente artística y, por lo tanto, antiestatal” (Dalmaroni, 2006: p. 227). Textos que, por contraste, desnudan una carencia haciendo lugar a uno de los pasajes más fulgurantes del ensayo de Dalmaroni y también, probablemente, el más discutible: “la literatura argentina es corta y mala”, sentencia.

Esta conjetura provocadora e interpelante no puede sostenerse sino desde una ética de la lectura de la literatura que vuelve a acercarlo a las convicciones del francés: la apuesta a la literatura que intranquiliza, que devuelve una dimensión del mundo que perturba las representaciones de los lectores. Próximo a Benjamin y también a Williams, Dalmaroni llama “arte y literatura” (y subraya: “estrictamente”) al conflicto que se produce entre las lógicas del intercambio y un tipo de acontecimiento que, precisamente, corta el circuito, interrumpe la comunicación y es ajeno al régimen de la representación” (2006: p. 13). Y si hablamos de “acontecimiento” siguiendo las categorías del filósofo francés, se sigue que no sean muchos los textos que puedan agruparse bajo el paraguas de esa definición: ¿cuántos

* 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). Directora de proyectos de investigación en el cruce de las áreas teoría literaria y didáctica de la literatura. Ha escrito *Ni dioses ni bichos. Profesores de literatura, curriculum y mercado, Derrida y la construcción de un canon crítico para las obras literarias.*

sucesos inauditos e inesperados han trastornado lo que era esperable aconteciera en el campo de la literatura en una cultura determinada?

Esta literatura que no re-presenta sino que inventa un nuevo orden que se trama, fundamentalmente, desde el trabajo que crea con la lengua y desde la lengua, esta suerte de engendro antes del cual “no hay lengua social disponible” no es la que lo ocupa fundamentalmente en este libro. Y si empecé este escrito citando a Derrida no es sino para subrayar hasta qué punto este poder de la literatura de “decirlo todo” puesto al servicio de los aparatos del Estado puede generar máquinas de pensamiento que se apartan de la deseada “democracia por venir” derrideana. Tal vez habría que pensar si seguimos llamando “literatura” a ese conjunto de textos. Pero, sabemos, esas decisiones van más allá de las opciones individuales y de los voluntarismos, incluso de los acuerdos de la crítica. Entran a jugar aquí las complejas alianzas que operan en la canonización y en la descanonización de textos y de sus lecturas. Varias disciplinas y distintos actores ubicados en diferentes instituciones actúan en este trabajo de instalación y, a la vez, de borramiento que este libro de Dalmaroni pone al descubierto. Sólo por esto el texto ya configura un aporte importante para el campo de la literatura argentina. Pero cabe anexar que a estas razones, se suman otras.

Primero: Dalmaroni se ocupa de la “mala literatura”. Y uso la expresión leyendo la falta, lo que su definición de literatura deja afuera, lo que excluye. Y en lo que excluye también está lo políticamente correcto (en la tensión generada entre las ideologías “belartistas” y “comunicológicas”, la segunda no sale mejor parada que la primera). Ocuparse de textos que actúan la política estatal y que, como el autor señala, están “lejos de la mejor literatura argentina”, es importante porque son éstos los que se instalan aún hoy en muchas aulas del nivel medio desde modelos teóricos y críticos que también es bueno revisar ya que en la mayor parte de los casos esos modelos legitiman los supuestos ideológicos y políticos de esa “literatura” naturalizando supuestos de larga data, dicotomías fuertemente instaladas en nuestro sentido común. Su lectura, heredera de las líneas de análisis que Beatriz Sarlo, Carlos Altamirano, David Viñas y Adolfo Prieto, más allá de sus diferencias, han sabido abrir en el campo de la crítica literaria escrita en Argentina (herencia reapropiada con la “fidelidad infiel” que exige todo acto de lectura como “contrafirma” y no como sonámbula repetición o mera mimesis del modo de tramar las lecturas que otros han podido componer), realiza un replanteo necesario.

El modo en que Dalmaroni explica la necesidad de releer estos textos se vincula a la ciclópea “misión” (así le llama, con todas las cargas que esta palabra supone) de reescribir la “historia cultural”. Denunciar la “megafónica impudicia lugoniana”, la “simpática pedagogía de Payró” o los “esfuerzos oftalmológicos de Rojas” es avanzar bastante en esta tarea. El hilo que elige para hilvanar las tesis es clave en su recorrido: al analizar la relación entre literatura y Estado (decisión anticipada desde el título, al modo de una promesa), pone al descubierto complicidades que suelen quedar veladas desde interpretaciones que no se ensayan desde una mirada sobre la literatura que cruza los aportes de las ciencias sociales (pienso fundamentalmente en las perspectivas promovidas desde lo que en otra parte he llamado el “lingüisticismo”: palabra que me permite designar la omnipresencia de la lingüística en las lecturas de literatura desde 1960 en adelante, llegando aun hasta la actualidad). Sobre este punto Dalmaroni anota que Lugones, Rojas y Payró “fueron sin duda escritores en el sentido moderno de la palabra porque se quisieron artistas, y porque esa fe

voluntariosa los hizo intelectuales de cierto tipo, es decir, ingenieros alienados”. Y continúa: “Imaginaron diseñar las formas mejores del civismo cultural y al mismo tiempo las de un arte literario que más tarde escribirían otros”. Y concluye: “Les tocó crear a destiempo en la ecuación *escritor, luego patriota*” (2006: p. 10). La ironía que atraviesa estas tesis es equiparable al cuidado que el lector atento que Dalmaroni es ha puesto en su argumentación.

Estas tres tesis, puestas en diálogo, atraviesan el libro que no sólo presenta un análisis de los textos que Rojas, Lugones y Payró firmaron hacia principios del siglo XX, sino que incluye, como parte de su trabajo de revisión crítica, notas sobre la recepción posterior de esos textos, sobre el entretreído político que otros autores han sabido armar con ellos y, en el peor de los casos, denuncia los usos nefastos en épocas también nefastas de nuestro país. Cuestión que aborda sin escatimar nombres y apellidos. Así, sobre la exaltación del peor Lugones practicado por la ultraderecha nacionalista, sin ambages dice, después de citarlo a Carlos Disandro: “La figuración a la vez catastrófica, satánica y meteorológica de la cita de Disandro, advierte sobre la persistencia de ciertos lugares comunes de la cultura de las ultraderechas argentinas... Pasajes y conexiones que Lugones contribuyó como pocos a establecer y que predicadores como Disandro supieron ver y retomar hasta muchos años después” (2006: p. 213).

Se podrá advertir, una vez recorrido el ensayo, que las tres tesis sobre las que se centra tienen un desarrollo diferente, deliberadamente buscado desde la escritura. Se descubrirá una primera parte más “demostrativa”, de puntilloso cotejo entre dato e hipótesis (tal vez motivado por la audacia de las afirmaciones que, por lo tanto, es necesario argumentar con cierto detalle), y una segunda parte más “ensayística” en la que las tesis, sin dejar de ser “probadas”, abandonan el trabajo punto a punto con los datos para privilegiar el desarrollo de una escritura menos preocupada por (de)mostrar que por formular nuevas conjeturas, posiblemente a expandir en trabajos posteriores (pienso, por ejemplo, en las notas sobre Aira y Saer).

También se podrá advertir que en la argumentación se abre la enorme biblioteca de Dalmaroni y, fundamentalmente, se entabla la discusión inteligente con Julio Ramos, con Graciela Montaldo, con Beatriz Sarlo, con María Teresa Gramuglio de quienes recupera algunas tesis, no sin dejar de señalar su diferencia.

En el fárrago necesario de la nota que explica, de la cita que remite al dato preciso, también se deja ver la huella de la ética que sostiene el trabajo propio: la declaración de los préstamos, los envíos, los materiales aportados por otros investigadores que han cooperado en ese acopio impresionante de papeles, escritos, libros, documentos, etc. Y el gusto propio, la irrupción del lector “en trance” que no deja de intentar contagiar su entusiasmo al remarcar, allí mismo, el carácter “imprescindible” de un ensayo, el “rigor y la precisión crítica” de una tesis de maestría. También ese lector “en trance” se deja entrever al incluir su lectura del vínculo que entre literatura y Estado arman un escritor que le fascina y otro que lo deslumbra (razones para esa fascinación y ese deslumbramiento no dejan de incluirse en el ensayo –si es que la fascinación y el deslumbramiento pueden explicarse, cabe anotar–): otros dos que se escapan de esa “mala literatura” de la que se ocupa en esta ocasión (caprichos del crítico u obsesiones o respiro en un trabajo que pone mucho sobre la mesa).

Decía más arriba que la importancia de este escrito de Dalmaroni está dada, entre otras razones, por su presentación de una lectura que discute interpretaciones de los textos aún circulantes en las escuelas. Cuestión que advierte el crítico que

además incluye su propia historia como lector al conjeturar sobre el papel de esta institución en la construcción de representaciones sociales y/o en su reproducción, instalación y preservación: “La escuela y las antologías se confunden con la crítica literaria en el ejercicio de organizar lecturas colectivas e imponer concepciones de la literatura”, dice. Y continúa: “Después de la muerte de Lugones, su obra poética mereció algunos modos privilegiados de circulación: las devociones de la pedagogía estatal (generaciones de niños éramos obligados a recitar de memoria ‘El hornero’ y hasta el ‘Salmo pluvial’), convivieron con la *Antología poética* que Carlos Obligado compuso para la editorial Espasa Calpe” (2006: p. 185).

Dejo en suspenso este dato para luego volver a él y permitirme introducir lo que leo como un segundo aporte de *Una república de las letras*: desde hace varios años y en repetidas ocasiones, Bombini ha venido señalando la existencia de una deuda de la teoría literaria con la didáctica de la literatura en relación a la socialización de sus modelos de lectura. Señalamiento que en otros trabajos recuperé desde una zona de borde disciplinar cuya frontera porosa hace lugar a los aportes más potentes de ambas disciplinas para resolver problemas de la enseñanza de la literatura. En esa línea cabe decir que *Una república de las letras* se aproxima a esa zona de borde al hacerse cargo de un aspecto generalmente soslayado por la crítica. Si hay algo que el libro de Dalmaroni hace, además de dialogar con la teoría y la crítica literarias contemporáneas, es intentar desconstruir obstáculos epistemológicos enquistados en el campo de la enseñanza a la hora de leer literatura. En ese sentido, puede decirse que una cuota importante de la deuda ha sido saldada (especialmente si este texto logra la difusión necesaria entre los lectores que su autor imagina o desea o cuenta entre su “público”). Por ejemplo, su análisis de la antología de Obligado, además de tener valor para la crítica, necesita ser recuperada desde la didáctica: su lectura, atravesada por categorías de Bourdieu y de Williams, muestra cómo se cuela la ideología de Lugones en su poesía y qué implicancias tiene que eso acontezca. Interpretación que contribuye a explicar por qué algunos marcos son mejores que otros para ayudar a los alumnos a leer literatura sin banalizarla, sin reducirla a un estéril esqueleto de adornos que se acumulan sobre un cuerpo muerto. Obsérvese esta cuestión: Dalmaroni no desdeña el trabajo sobre las figuras y los recursos de la retórica, pero no los toma como valor en sí y los pone a funcionar en su lectura. Por eso inserta en su libro un anexo con “Notas sobre el ritmo y la rima en *Lunario sentimental*” que exhibe el doble destinatario al que apunta: el especialista, el crítico y también el egresado reciente o el estudiante o el profesor en ejercicio. Obsérvese que desde sus primeras páginas el tema que aborda está atravesado por una dimensión fundamental para todo análisis realizado “en” o “próximo a” esta zona de borde transdisciplinar: “el lugar de la literatura en la educación pública”. Y volviendo a Lugones, obsérvese qué importante papel juegan las conjeturas que despliega luego para leer críticamente y revisar las operaciones de canonización que dejan sus marcas en las selecciones actuales. Por ejemplo, podríamos preguntarnos por qué *El juguete rabioso* de Roberto Arlt y *Don Segundo Sombra* de Güiraldes tuvieron repercusiones tan diferentes cuando fueron publicados en el mismo año (1926) y en la misma ciudad (Buenos Aires). La explicación de la difusión del segundo texto se esboza a partir del cruce de una compleja trama de informaciones que nos remiten a las ilustradas conjeturas sobre la “microfísica del poder” de cuño foucaultiano (en una frase se sintetizan los resultados de un trabajo de rastreo, cotejo y cruce de información). Para Dalmaroni en las “concepciones

más generalizadas de la literatura —es decir las de la escuela—, es probable que el episodio de mayor importancia histórica esté en la eficazísima decisión lugoniana de ungir a *Don Segundo Sombra* como lo mejor de las nuevas letras de los años veinte”. Y subraya: “un gesto premeditado y definido que convirtió la novela de Güiraldes en el primer *long-seller* escolar de la literatura argentina después del *Martín Fierro*.” (2006: p. 17).

Dalmaroni arma sus conjeturas sobre estos puntos recuperando las descolocaciones que la propia literatura ensaya sobre el canon. Y allí nuevamente aparece Saer que en una escena de *La vuelta completa* compone la figura de un profesor de literatura hartado de lo que el crítico llama “una literatura escrita más para el sujeto estatal de la cultura que para el arte” (2006: p. 17). Justamente: la literatura de Lugones. Y nuevamente aquí es la propia literatura, la “buena literatura”, la que aporta un saber dislocador. En este caso, sobre las representaciones extendidas de un “autor de culto”. Dalmaroni emplea aquí un recurso caro a la postcrítica, multiplicando los envíos (a otros textos, a transitar con ojo atento las entronizaciones y los silenciamientos) y las alertas (pareciera que es una revisión de las propuestas escolares, tanto en su selección de textos como en el modo de leerlos, lo que, además, el libro realiza). Escribe: “en la Argentina la mayor parte de los críticos literarios o culturales trabajamos como profesores de futuros profesores de literatura: escribimos crítica porque enseñamos literatura en las universidades; y allí casi todos nuestros alumnos se preparan para trabajar como docentes de lengua y literatura en la escuela secundaria”. Y continúa: “el modo principal en que de hecho intervenimos es éste..., y nuestro interlocutor apenas indirecto, el sujeto secundario, está allí;... severamente constituido por viejas y nuevas formas de dominación cultural y social entre las que —para ser franco— el fantasma del ‘canon’ hace tiempo que no se cuenta entre las más urgentes” (2006: p. 18).

Valiente acotación que se cruza con un diagnóstico: acotando su apreciación a la crítica cultural, advierte que este tema no está inscripto como eje en las agendas internacionales. Y en ese sentido, su intervención se da también allí, al intentar inscribirlo. Nuevamente aquí se deja entrever la ética que anima sus producciones. Ubicación (ex)céntrica: ocupando un lugar importante de la crítica, Dalmaroni se corre y se sitúa en un espacio-otro, soslayado y desatendido, y desde allí, desde ese territorio de intersección, construye un lugar de enunciación desde el cual articula los saberes adquiridos desde su trabajo como investigador y como profesor y esboza estas conjeturas descentradas, dislocadas, no anotadas incluso en las agendas de discusión que promovieron los últimos congresos del campo (aunque sí se inscriben en los programas de ciertas carreras universitarias de postgrado donde la teoría y la crítica sobre la literatura son puestas en diálogo con los problemas que plantean las prácticas de su enseñanza).

Modestamente Dalmaroni usa la palabra “discusión” para describir qué busca lograr con este nuevo texto. Me gusta pensar que abrirá una “polémica” (en el sentido que Panesi da a este término, es decir, un tipo de intervención que franquea los límites del edificio universitario en el que se genera y que repercute sobre diferentes sectores). O mejor, varias: sobre el canon; sobre el vínculo entre literatura y Estado; sobre el modo en que determinados autores que escribieron hacia principios del siglo XX contribuyeron a armar una “poética estatal” de fuerte cuño aleccionador y sus derivaciones posteriores; sobre la relación entre literatura, crítica literaria y enseñanza; sobre los vínculos entre las investigaciones en crítica

literaria y en didáctica de la literatura y, por qué no, sobre la selección purista y aristocrática de quien firma la sentencia más punzante del libro (particularmente, lectora fascinada de Cortázar, de Walsh, también de Saer y del Mansilla de *Excursión a los indios ranqueles*, no puedo dejar de señalar este punto que, sintomáticamente, me hace hablar –escribir–).

Finalmente, y volviendo a mi preocupación inicial, el diálogo con el concepto derrideano de literatura, deliberadamente o no, lo plantea el propio Dalmaroni cuando señala la orientación “cada vez más política y menos poética” de algunas ficciones que buscan poner en la literatura lo que están organizando “también en otro lado”. Volviendo sobre Lugones expone un credo que permite advertir, nuevamente, otra respuesta que se suma a las dadas por Blanchot, por Derrida, por el Barthes que retoma Giordano, respecto de lo que la literatura *puede*: “Creo que en algunas de esas ficciones lugonianas alguien imagina el lugar que alguien desea ocupar en las políticas del Estado a costa de un abandono de la literatura (figurado a su vez como sacrificio fatal); que ese deseo se cursa allí porque, mientras los géneros pragmáticos de la política no podrían decirlo del todo, la literatura puede escribirlo con todas las letras; o mejor, para el caso, la literatura puede decir de sí misma que –mientras soñaba lo contrario– ha sido cultivada para terminar sirviendo a ese deseo, para preparar ese lugar” (2006: p. 215).

Tramos y Tramas. Culturas, lenguas y literaturas. Estudios comparativos, de Graciela Cariello y Graciela Ortiz (comp.)

Laborde, Rosario, 2006

Reseña: Roberto Retamoso *

Universidad Nacional de Rosario

"Tramos y tramas...o las cuestiones actuales del comparatismo local"

Tramos y Tramas. Culturas, lenguas y literaturas. Estudios comparativos, compilado por Graciela Cariello y Graciela Ortiz, es un volumen que suscita diversas cuestiones de importancia teórica y epistemológica desde su mero título.

213

Porque así como por una parte alude tanto a un quehacer como a las formas reticulares donde ese quehacer se ejerce –*tramos y tramas*–, por otra parte alude a un objeto antes que dado en construcción –*culturas, lenguas y literaturas*–, del mismo modo como “planta una pica” respecto del siempre acuciante problema del método al cerrar dicho título con el sintagma *Estudios comparativos*.

De manera que no resultará irrelevante ni ocioso pasar revista a tales cuestiones como una forma de poder comentar, en esta instancia, el sentido y la proyección que, al menos para nosotros, cobra la presentación de este volumen colectivo.

Producto de la Primera Jornada Comparatista organizada por el Centro de Estudios Comparativos de la Facultad de Humanidades y Artes durante diciembre de 2004, *Tramos y Tramas...* resulta una cabal expresión de un comparatismo que, tal como lo sostiene Graciela Cariello en la nota que abre el libro, pretende ejercerse “en el encuentro de recorridos (*tramos*) por las teorías y las prácticas, produciendo manifestaciones reticulares (*tramas*) que se podrían sintetizar, asumiendo el riesgo de toda síntesis, en lo intercultural como tensión, lo interlingüístico como contraste, lo interliterario como diferencial”.

De tal modo, ese enunciado programático condensa el sentido de quehacer, de actividad, que cobra el comparatismo en la perspectiva de las compiladoras e incluso de los autores de los trabajos que integran el volumen, tendiente a vincular lo que en principio se muestra como diferente respecto de unidades e identidades tradicionalmente establecidas.

Así, el comparatismo resulta no sólo una orientación en el trabajo con textos y discursos, sino además una potente tendencia de carácter interpelante y en el límite revulsiva respecto de una serie de creencias, opiniones y lugares comunes con que habitualmente se asume la lectura de tales textos y discursos. Esa tendencia

* Doctor en Humanidades y Artes, con mención en Literatura, por la facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario. Se desempeña como Profesor Titular por Concurso de las Cátedras de “Análisis y Crítica I” y “Análisis del Texto” de dicha facultad, y de “Lenguajes III” de la facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales de la misma universidad. Es autor de los libros *La dimensión de lo poético* (1995), *Figuras Cercanas* (2000), *Oliverio Girondo: el devenir de su poesía* (2005) y *Preguntar del hijo* (2007).

genera, amén de una nueva perspectiva hermenéutica, un nuevo campo e incluso un nuevo objeto de conocimiento, puesto que ahora se trata de leer –y por ende de instituir sentidos– ya no a partir de lo único o de lo indiviso sino de lo dual o más precisamente aún, de lo doble.

Notoriamente, se trata de una propuesta que conmueve los supuestos epistémicos de toda una tradición logocéntrica. Porque al destituirse la centralidad de lo único se desentroniza el imperio de una identidad que durante siglos se concibió como el origen o la génesis de los sentidos del mundo y de sus cosas.

Tramos y tramas..., entonces, es un libro que viene a decirnos que esos sentidos se traman a partir del dos; que la formalización de cualquier serie discursiva y cultural se compone a partir de un intervalo que, como en su momento lo señaló Julia Kristeva, se extiende y se expande entre el cero y el dos soslayando la trampa ideológica, cultural y política del uno.

La aplicación de semejante axioma implica, lógicamente, una potencia prácticamente ilimitada. Porque esa modalidad del comparatismo puede desplegarse tanto sobre el campo específico de la literatura como sobre el campo mayor de las lenguas y las culturas.

No es casual, en consecuencia, que el volumen se organice en tres secciones cuyos títulos son, precisamente, *Culturas, Lenguas y Literaturas*. Así, la primer sección sorprende con la inclusión de un trabajo sobre dos caminos o dos modalidades en la cultura del consumo energético en las ciudades de Lisboa y de Oporto, en el que se analiza el uso de energía en ambos casos ya no desde una perspectiva meramente económica o tecnológica sino desde una perspectiva cultural.

La segunda sección, *Lenguas*, presenta diversos trabajos de carácter contrastivo que permiten vincular comparatísticamente el idioma español con el francés, o el inglés con el español, en incluso perspectivas lingüísticas de autores que compartieron una misma lengua como ocurre con Quintiliano y Varrón.

La tercera sección, finalmente, presenta una serie de trabajos comparatísticos referidos al campo específico de la literatura, que constituyen significativamente la parte más amplia del libro. En este caso, los trabajos se desarrollan sobre distintos registros y modalidades, puesto que si bien mayoritariamente se trata de estudios que vinculan obras de autores que escribieron en distintas lenguas y que pertenecen a distintos sistemas literarios, también se publican trabajos que abordan problemáticas teóricas inherentes a la perspectiva del comparatismo. La amplitud de los estudios que conectan opositivamente obras escritas en lenguas y literaturas diferentes resulta de ese modo destacada, por lo que los cruces interlingüísticos e interliterarios asombran en su profusión y en su productividad. Así, el libro nos ofrece conexiones entre Rulfo y Faulkner, entre Borges y Osman Lins, entre Barthes y Calvino, o entre Borges y John Barth, del mismo modo como traza conexiones entre la literatura de Juan José Saer y la mitología griega o entre *El Cantar de Rolando* y *El Cantar de los Nibelungos*. Al mismo tiempo, y como si se tratara también de establecer un nivel metatextual y teórico, la sección incluye trabajos que indagan acerca de la constitución de un comparatismo interamericano o de la noción de Literatura Universal en Goethe como una noción altamente productiva para el desarrollo de un pensamiento conceptual y filosófico acerca de las literaturas en relación.

Esta somera relación de diversos temas y cuestiones abordados a lo largo del libro es suficiente, entendemos, para señalar la vastedad y la riqueza que implica

la perspectiva comparatista que orienta al conjunto de los trabajos. Y esa amplitud, justamente, es lo que nos enfrenta con la última de las cuestiones que consignábamos al comienzo de este comentario: la cuestión del método. Porque la lectura del conjunto de los estudios publicados no puede menos que provocar la pregunta acerca de la entidad metodológica del comparatismo, e incluso, y en última instancia, acerca de su entidad como disciplina de conocimiento sistemático y científico.

¿Existe, podría preguntarse entonces, algo así como un método común compartido por esta serie de trabajos?... La respuesta obvia y evidente es que no, puesto que los modos y las formas de la puesta en relación que cada trabajo ejecuta son singulares y no obedecen a una suerte de orden prescriptivo compartido. Quizás los estudios de carácter lingüístico sean los más proclives, por su propia naturaleza, a la búsqueda de un método, pero aún en este caso no se advierte lo que podría considerarse como una especie de metodología en común. Menos aún esa metodología podría reconocerse en los estudios referidos a temas o cuestiones de carácter cultural y literario, donde la singularidad de los diversos objetos de estudio abordados parecen generar modalidades de abordaje asimismo específicas.

214 215

De manera que la lectura de *Tramos y tramas...* revela un espacio de investigación, de análisis y de interpretación situado notoriamente por fuera de los límites canónicos de las disciplinas científicas. Lo cual debería entenderse antes que como un rasgo deficitario, como una marca de valor e incluso de grandeza. Porque en esa falta de sujeción a un método común, a un dispositivo hermenéutico que pretendiera aplicarse indiscriminadamente sobre sus objetos olvidando que se trata de objetos delimitados no sobre la mismidad sino sobre la diferencia, el comparatismo que practican estos autores revela su naturaleza verdadera.

Esa naturaleza es la de la lectura creativa, la de la lectura atenta a las singularidades textuales de los objetos investigados, la de la lectura que instituye significaciones siempre diferentes porque las reconoce como tales en el espacio de alteridades irreductibles donde su práctica se despliega. Así, el comparatismo de *Tramos y tramas...* se exhibe finalmente ya no como saber metódico y científico sino como actitud política, cultural y discursiva; como una posición enunciativa donde los textos propios también dialogan, también deben leerse en relación, respecto de los disímiles y múltiples textos a los que toman por objeto.

Consuelo de Lenguaje, de Susana Romano Sued

Ferreya editor, Córdoba, 2005

Reseña: Santiago Venturini *

Universidad Nacional del Litoral

“Traducción: la práctica incesante”

217

No podría negarse, ya no, la trascendencia que asume la traducción como práctica decisiva en la construcción y el porvenir de una cultura. Más allá del debate que se ha sostenido a lo largo del tiempo —y que oscila entre las razones para su defensa y las objeciones posibles—, la traducción ha constituido, cada vez más, una práctica extensa, inacabable, cuyo mérito no alcanza a ser opacado por sus fracasos, sino que los silencia. En su clásico *Después de Babel*, George Steiner afirma que “traducimos en el interior de una lengua y de una lengua a otra, y así lo hemos hecho desde los albores de la historia humana. La defensa de la traducción tiene la inmensa ventaja del hecho abundante y vulgar” (Steiner 1995: p. 260). Es esta abundancia la que obliga a la traducción a exceder el proceso de importación de un texto extranjero, para vincularse con un denso espectro de problemáticas cuyo origen será siempre la relación entre lo propio y la alteridad, y las enormes repercusiones de esta confrontación en las diversas esferas de la actividad humana.

En esta línea de pensamiento se ubica *Consuelo de lenguaje*, el último libro de Susana Romano Sued. Se trata de la producción de quien ha estudiado largamente la práctica de la traducción literaria y de quien constituye un referente destacado de los llamados *Estudios de Traducción* en nuestro país. Desde hace más de una década, y por fuera de los centros de producción teórica ya legitimados en la Argentina, Romano Sued ha configurado un discurso propio sobre la traducción, que en sus movimientos reflexivos intenta recuperar la impronta de otros discursos como el psicoanálisis, y que apela en ciertos momentos de su sintaxis al peso de la palabra poética —como lo sostiene Silvia Barei en el prólogo a la edición, es esta “sostenida constitución de un lenguaje personal” la que organiza su retórica de la escritura.

Precisamente, *Consuelo de lenguaje* no puede leerse como un intento aislado de afrontar los ecos y las resonancias que todo acto de traducción provoca en su mo-

* Santiago Venturini es Profesor en Letras egresado en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la UNL. Fue becario de la Université Blaise Pascal (Clermont-Ferrand, Francia, 2004), donde comenzó a estudiar problemáticas relacionadas con la traducción. Ha realizado trabajos sobre la traducción de textos poéticos, siempre en torno a la producción del poeta francés Stéphane Mallarmé. Es estudiante avanzado de la carrera Licenciatura en Letras de la misma institución.

vimiento; su lectura impone la recuperación de otros textos que han comenzado a trazar un recorrido particular y que marcan los derroteros de una tarea investigativa a lo largo de los años. *La diáspora de la Escritura* (1995), *La escritura en la diáspora* (1997), *La traducción poética* (2000), conforman sólo algunas de aquellas publicaciones que, además de asignar coherencia a un proyecto de escritura, apuntalan y completan cada afirmación aparecida en este nuevo volumen.

La elección de la palabra “consuelo” como parte del título para esta recopilación de diversos trabajos sobre “problemáticas de traducción”, obedece a una comprobación que excede lo lingüístico e interpela a Susana Romano Sued en el pensamiento de su propia condición, en tanto “teórica de la literatura” —como ella misma elige nombrarse—: se trata de la convicción de rodear y asediar a un objeto que en cada intento de aprehensión no cesa de desaparecer —resistiendo cualquier noción rígida acerca de su verdad—; y se trata del valor final de este asedio, del movimiento o la voluntad de captura, de “la travesía misma”.

Los trazados de una reflexión

Al interior de *Consuelo de Lenguaje*, la construcción de un discurso sobre la traducción aparecerá ligada a un conjunto de problemáticas, cuestiones, sucesos y circunstancias que han sido decisivos en el desarrollo de esta práctica, o se han visto profundamente influenciados por ella. Desde esta perspectiva, los ensayos incluidos tocarán, a un tiempo, numerosos tópicos y puntos de conflicto —porque existe una interrelación que no puede obviarse— y en esa dispersión darán cuenta de una deriva de pensamiento cuyo fin es expresar el cerrado nudo en el que se aloja todo acto de traducción. Así, no existirán definiciones unívocas de traducción, porque tampoco existe una práctica definible en términos unilaterales, y cada nueva afirmación sobre la traducción parecerá completar algún aspecto o faceta que en otra parecía permanecer oculto.

En el primero de los trabajos, “Mundos, textos, lenguas: identidad latinoamericana y traducción”, Romano Sued revisará el impacto de la práctica translaticia en los procesos de configuración de la identidad cultural, para transparentar luego el modo en que la traducción, en la intersección de culturas, establece una clara jerarquía de lenguajes y prácticas, y marca la emergencia de numerosos interrogantes sobre la alteridad, la conmensurabilidad de las lenguas, la traducibilidad y la cuestión del origen. Es al considerar los lazos por los que se traban dos órdenes culturales ajenos, cuando surgirá una de las primeras definiciones de traducción: “Cuando hablamos de traducción, entendemos que se trata de aquellos movimientos de contactaciones entre lenguas y culturas, promotoras de incorporaciones y copias, transformaciones y/o reemplazos: de términos, tópicos, referencias, estilos, formas, cánones en fin, más o menos jerarquizados en unas con respecto a otras” (p. 20). Se trata de la traducción en tanto “aduana” de prácticas y enunciados que encuentra en el peso de la otredad la fuerza para modificar lo propio.

La importancia de la traducción para la conservación de la “memoria histórica”; la imposición lingüística en la Conquista española de América; los procesos de

constitución de la identidad; el fenómeno de la importación y la existencia de “cánones teóricos” en la recepción de países periféricos; el traductor argentino y la impronta de la figura de Borges —quien a partir de la traducción pone en crisis una idea del origen y la originalidad—, serán algunos de los tópicos que se encadenarán en la escritura a lo largo de este ensayo.

En “Traducción, contextos globalizados. *Lalange*”, la autora se concentrará en la idea de la lengua como instrumento de dominación —desde allí leerá el impacto del inglés, la “*lingua franca* y global”, en las diversas variedades del español— y evaluará la situación del saber y del libro en el marco de la globalización y los contextos transnacionales, los que obligan a toda producción intelectual a realizar la misma circulación que llevan a cabo otro tipo de mercancías (p. 41). Aquí es donde surgirá la figura de las “empresas editoriales”, que desestiman a la traducción literaria y someten al traductor a una situación laboral flexible e inestable. Luego, Romano Sued revisará la relación entre el proceso editorial y la traducción en la Argentina —la cual se inicia con intensidad durante las primeras décadas del siglo, se intensifica con la irrupción de la revista *Sur* en el panorama de la literatura, y queda luego de la dictadura militar en manos de grandes grupos editoriales que centralizan toda actividad de publicación—. Finalmente, y en el marco de una reflexión sobre la lengua del sujeto, la lengua materna, y su impacto en la traducción, Romano Sued destacará, fiel a los credos de su investigación, aquel valor de la traducción como acontecimiento que “posibilita la diáspora de la escritura: aquella diseminación, florecimiento de sentidos gracias a los cuales la literatura subsiste más allá de sus fronteras” (p. 49).

218 219

“Averroes o la palabra en duelo: El objeto perdido de la transparencia”, marca el tercer momento del libro. A partir de la figura del filósofo y médico árabe Averroes (1126-1198), quien aparece como el personaje de un cuento de Jorge Luis Borges incluido en *El Aleph* (1949), Romano Sued pensará en los riesgos que debe asumir toda traducción, y además en la deriva y la travesía de toda escritura —la de Averroes que, en el ejercicio del saber, encuentra los vocablos improbables de otra escritura que lo perturba, y anhela su sentido; la de Borges, que rescata o inventa a un nombre borrado por el tumulto de los siglos, y desde esa invención pone en juego una representación de la verdad y la literatura; la suya propia que, a partir de una lectura, intenta proyectarse hacia la comprensión de una práctica que parte de la lengua para perderse en lo incierto.

Precisamente, Averroes es quien fracasa en los fillos de una traducción, cuando intenta trasladar a la sustancia de su lengua los términos *tragedia* y *comedia* de la doctrina aristotélica, y aparece así, definido por el propio Borges, como “aquel hombre que se propone un fin que no está vedado a los otros, pero a él sí” (Borges 2000: p. 79). En este punto, para Romano Sued, Averroes no sólo encarna al traductor o intérprete que se mueve “por el peligroso desfiladero de la asimetría y la diferencia” con la intención de capturar un texto extranjero, sino también al sujeto del psicoanálisis que, en su nostalgia, clava su deseo en el punto más inaccesible, intocable: “¿Cómo apropiarse, siquiera provisoriamente, de lo que está perdido de antemano, y cuya búsqueda sin embargo no puede abandonarse, pues hace parte de la escena misma del deseo?” (p. 56).

Pero su triunfo, y aquí es donde Averroes también se asemejará al traductor, llegará cuando logre incorporar la otredad a su propio horizonte de sentido, asumiendo el costo de la pérdida —aquí se enseña la dimensión melancólica de toda traducción— y ostentando el valor de lo conquistado, su “ganancia”; porque la traducción siempre

requiere de esa profunda interrelación entre lo traducido y cultura que lo acoge. Averroes, quien desde el principio “exacerba la tensión ante lo culturalmente ajeno y desconocido e intensifica la problematización del acto de la interpretación” (p. 62), es quien ha confrontado de un modo radical a lo otro para orientarlo hacia los márgenes de su propia cultura. Todo lo que buscaba ya se encontraba en él, al igual que el traductor, quien “deviene en su propia solución” (p. 67).

“Rilke y Celan: poesía alemana en traducción” conforma el último y más extenso de los ensayos incluidos. Aquí, la enunciación avanzará en torno a la complejidad de la traducción poética y su “condición utópica”. A lo largo de este trabajo, Romano Sued pondrá al descubierto sus hipótesis en relación con esta práctica y transparentará una metodología –recuperada de la formulación de su “modelo de traducción para textos de género lírico”, propuesto hace más de una década¹– alrededor de un caso puntual, las versiones al español de dos poetas en lengua alemana: Rainer Maria Rilke y Paul Celan.

De hecho, para Romano Sued, la traducción de poesía implicará, siempre y más allá de lo arduo de su cumplimiento, una intensificación de la experiencia poética, en la medida en que la “lectura exhaustiva” con vistas a la traducción es la única capaz de captar los movimientos del texto, y el traductor constituye “el poeta autor del texto en la lengua de llegada” (p. 81).

En un primer momento, Romano Sued se concentrará en la tarea de traducción del soneto número 7 de los *Sonetos a Orfeo* de Rilke. Luego de un detallado relevamiento textual –que avanza desde la estructura formal hasta su voluntad de sentido–, la autora establecerá las llamadas “invariantes de traducción”, es decir, aquellos procedimientos que intervienen de modo crucial en la producción de sentido del texto poético extranjero y que deben ser, necesariamente, reproducidos en el texto de llegada. En este punto, el trabajo de cotejo con otras versiones producidas en español –pertenecientes a importantes traductores como José María Valverde o Eustaquio Barjau– servirá para avanzar en un trabajo contrastivo capaz de develar las diferentes estrategias de traducción implementadas en cada uno de los casos, y enseñar aquellas contingencias a las que aparece ligada cada traducción.

En un segundo momento, Romano Sued colocará en la perspectiva de la traducción a la poética de Paul Celan, a través de la elección de dos poemas leídos desde la crítica de modos disímiles: “Tenebrae” y “Psalm”. Es un trabajo interesante, en la medida en que permite apreciar la compleja producción de sentido que opera el texto poético, a través de la recuperación de diversos hipotextos y el despliegue de remisiones intertextuales –que exige, para su comprensión, un verdadero trabajo de indagación–. La lectura de “Tenebrae” dejará en claro lo decisivo de las relaciones entre poesía y crítica al momento de afrontar la traducción, y enseñará sus “consecuencias enormes en la producción reescrituraria del texto traducido” (p. 89), como podrá comprobarse en las tres versiones presentadas.

Con este trabajo se cerrará la recopilación, y todos los derroteros tomados para pensar la práctica de traducción, todos los trazados de la reflexión sostenida hasta allí parecerán haber sido el mismo, el único dentro de aquel “universo variado, pero recurrente”: aquella línea que avanza hacia el centro donde crítica, literatura y traducción significan lo mismo y no dejan de confundirse en el espesor blando del lenguaje.

Notas

¹ Este modelo de traducción, diseñado con el fin de orientar la operación de traducción de textos poéticos, es desarrollado por la autora en el marco de su libro *La Diáspora de la Escritura* (una poética de la traducción poética), publicado en 1995.

Nueve,
la letra estudiante
(un espacio joven)

El pasaje a la vida en *The waste land* y los textos fundacionales de la literatura inglesa

Francisco Bitar *

Universidad Nacional del Litoral

Resumen

Este trabajo propone trazar una serie de relaciones entre textos fundacionales de la literatura inglesa y *The waste land* de T. S. Eliot a partir de un tema recurrente en esta tradición: “el viaje por agua”. El análisis de los procedimientos empleados en cada texto permitirá, mediante una lectura comparativa, iluminar mutuamente aspectos en común: la nostalgia y el deseo que el viaje por agua suscita y, en especial, la transformación de uno en otro.

Palabras clave:

· Viaje · Transformación · Destierro

225

Abstract

This study sets a number of relationships between the foundational texts of the English literature and *The waste land* by T. S. Eliot since a recurrent theme in this tradition: “the journey by water”. By the means of a comparative lecture, this analysis will allow us to discern common aspects in the texts: the nostalgia and the desire which this journey originates and, particularly, the transformation of one in another.

Key words:

· Journey · Transformation · Banishment

* Estudiante de la Carrera de Letras de la Universidad Nacional del Litoral. Co-director del proyecto CReAR (proyectos para el incentivo de la producción artística, UNL): “Antología de jóvenes poetas de Santa Fe”. Integrante del proyecto CReAR: “Ensayos sobre la producción literaria y periodística de Francisco Urondo”. Se desempeña como Adscripto en Investigación en la cátedra Teoría Literaria I bajo la dirección de la Dra. Analía Gerbaudo.

La lengua anglosajona es portadora de un *carácter* que proviene de la ocupación hacia el siglo V de las legiones romanas de Bretaña por hombres procedentes de Dinamarca, los Países Bajos y el Rin, hombres del Mar del Norte y del Báltico. Esto entraña un alejamiento respecto del lugar de origen que, antes de enmendarse por desembarco, se volverá sobre los mismos invasores, esos que “conservaron durante siglos la memoria y la nostalgia de aquellas regiones” (Borges, 1966: p. 867). *La tempestad*, representada por primera vez en Londres en 1611, es prueba de la perdurabilidad de este carácter y Stephen Dedalus en *Ulises*, invitado a exponer algunos de sus puntos de vista a la biblioteca de Dublín un día de junio de 1904, lo confirma:

The note of banishment, banishment from the heart, banishment from the home, sounds uninterruptedly from *The Two Gentlemen of Verona* onward till Prospero breaks his staff, buries it certain fathoms in the hearth and drowns his book. (Joyce, 1922: p. 272)

pasaje por el cual José María Valverde traduce:

La nota del destierro, destierro del corazón, resuena ininterrumpidamente, desde *Los dos caballeros de Verona* en adelante, hasta que Próspero rompe su vara, la sepulta a varias brazas en la tierra y sumerge su libro.

Desconocemos la razón por la cual Valverde omite en su traducción el *destierro de la casa* (banishment from the home); para nuestra lectura esta noción resulta esencial. Desde la ocupación de las legiones romanas en Bretaña a Stephen Dedalus entonces, “la nota del destierro” no aparece en la literatura inglesa a título de exilio sino como el resultado de una atracción irresistible: el viaje por agua. De las figuras de la nostalgia y el deseo que este viaje suscita –y especialmente entre ellos, del espacio de transformación de uno en otro, de la nostalgia *al* deseo– intenta dar cuenta éste artículo, tomando en consideración especialmente los textos fundacionales de la literatura inglesa y *The Waste Land* de T. S. Eliot.

“La primavera ha venido, nadie sabe cómo ha sido”¹

En la clase número 6 perteneciente a los cursos de Literatura Inglesa dictados en la Universidad de Buenos Aires en 1966 y reunidos en *Borges profesor*, Borges señala que hacia el siglo IX ocurre algo muy importante “quizá lo más importante que puede ocurrir en una poesía: el hallazgo de una entonación nueva” (Borges, 2000: p. 94). Este nuevo tono quedará manifestado por la irrupción de las elegías, poemas de tipo personal “poemas solitarios, de hombres que dicen su soledad y su melancolía”. A esta serie de elegías pertenece *El navegante*, composición en la cual el poeta declara a la vez el horror del mar y la fascinación por el mar, la calidad destino del viaje por agua. En la traducción de *El navegante* realizada por Borges para *Literaturas germánicas medievales* leemos:

Quien es venturoso en la tierra ignora mis andanzas por los caminos del exilio. El granizo volaba en ráfagas. Nada oía yo salvo el clamor del mar, la ola fría como el hielo (...) Por todo ello urge mi corazón la voluntad de enfrentar yo mismo las corrientes saladas, el alto juego de las olas (...)

Hacia la mitad del poema una poderosa imagen divide en dos la elegía:
Anoheció, nevó desde el norte y cayó sobre la tierra el granizo, la más fría de las simientes.
Y continúa el poeta:

No hay un hombre en el mundo tan altivo, tan generoso de ánimo y tan confiado en su juventud, tan resuelto en sus actos, que no sienta la ansiedad del próximo viaje y lo que le reserva el Señor. No tiene ánimo para el arpa, ni para la distribución de sortijas, ni para el deleite de la mujer, ni para la grandeza del mundo; sólo le importan las grandes corrientes heladas. Siempre está ansioso el que desea navegar. Los bosques se cubren de flores, las ciudades resplandecen, las praderas se adornan, el mundo se renueva. Todas esas cosas incitan al animoso a emprender el viaje, a perderse lejos por los caminos del agua. (Borges, 1978: p. 795)

Ahora bien, entre el pavor que provoca el mar por un lado y el súbito deseo de navegarlo por el otro, destacamos una imagen que, como una frontera, combina los puntos de los segmentos contiguos sin limitarse a ninguna de las partes; la imagen divide el poema justamente por no pertenecer a ninguna de las partes que separa. Pero a la vez que las separa, dividiendo en dos el poema, la imagen une las partes entregando el poema en su conjunto. Lucrecio habla del carácter imperceptible de los cambios: así como un arco iris rápidamente va perdiendo su colorido cuando se oculta el sol o cesa la lluvia prismática, el acto mismo de la mutación de las cosas es imposible de observar². Es en esa zona tan invisible como transparente –zona intermedia que une y divide– donde el poeta ve granizo y piensa en la semilla. En la elegía *El navegante* el espacio de la transformación se genera al desencadenar la irrupción, podríamos decir “la caída”, de la palabra “simiente” en un contexto semántico contrario a ella: anoheció, nevó y cayó granizo que es ya simiente: invierno, invierno, invierno *ya* primavera, parece decirnos el epíteto a la última proposición: “el granizo, la más fría de las simientes”.

El hecho de que el poeta desee “perderse lejos por los caminos del agua” sin destino fijo en tierra define el mar no como pasaje sino como lugar, zona de permanencia y hogar del navegante. A la inversa, se asientan los rasgos insulares³ en los primeros poetas de la lengua anglosajona. La voz es transición entre dos viajes y brota del espacio de la transformación: mar por detrás, mar por delante y, entretanto, la tierra donde cae el granizo y prende la semilla. Del mar al mar, la ruta es la casa; la tierra, el pasaje.

“The waste land” alrededor de la muerte

De la simiente que trajo el granizo brotan los siguientes versos de T. S. Eliot correspondientes a “The burial of the death” el primero de los cinco poemas que integran *The Waste land*.

April is the cruelest month, breeding
Lilacs out of the dead land, mixing
Memory and desire, stirring
Dull roots with spring rain.

Es inútil, las estaciones cambian a pesar de nosotros. El nacimiento desde la muerte: es como si el hombre no estuviera preparado para semejante ascenso, como si entre una y otra estación debiera mediar algo más todavía. La idea de Lucrecio es que esa mediación existe pero está en lo imperceptible del cambio. Como hemos visto, es allí donde debemos buscar los materiales del poeta. La voz inicial⁴ de “The

burial of the dead” añora el cobijo tendido por la aridez de la temporada anterior cuando la nueva estación se hace presente:

Winter kept us warm, covering
Earth with forguetful snow, feeding
A little life with dried tubers (Eliot, 1963: p. 53).

Nuevamente es José María Valverde quien traduce el conjunto de los versos citados:

(1) Abril es el mes más cruel, criando
lilas de la tierra muerta, mezclando
memoria y deseo, removiendo
turbias raíces con lluvias de primavera.
(5) El invierno nos mantenía calientes, cubriendo
tierra con nieve olvidadiza, nutriendo
un poco de vida con tubérculos secos.

Esta voz con la que da inicio el poema se encuentra en el cruce de puntos de la transformación: invierno y primavera cohabitan la tierra, de allí es que los términos que se debaten respondan a cada una de las partes en disputa: lilas/tierra muerta, memoria/deseo, turbias raíces/lluvia de primavera. Pero el recurso que los alinea es la acción que los combina: el gerundio —que por otra parte es el lugar de la rima consonante, marca que obliga a volver sobre él nuestra atención— se instituye como la forma verbal óptima, capaz de poner en simultaneidad el conjunto de la primera proposición (“Abril es el mes más cruel”), el término de la vida y el término de la muerte. El tema de la fertilidad arrancada de lo yermo se hace presente en los versos 2 y 4 de “El entierro de los muertos”, no por la irrupción de un término en un contexto semántico contrario como ocurría en la elegía *El navegante*, sino mediante los verboides “criando” y “removiendo” que, al expresar simultaneidad, generan un espacio de cohabitación para los términos opuestos. En cuanto al verso 3, ¿qué es la muerte sino una memoria vacía de deseo, una memoria a secas?

El deseo se ve rechazado en “El entierro de los muertos” por su calidad de invitación a la vida, la cual interrumpiría la posibilidad de estar a salvo en la muerte, en una memoria a secas. La patria del hombre de Eliot es la tierra muerta, su nostalgia proviene de verse obligado a brotar; destierro y desentierro son aquí equivalentes. Ahora bien ¿cuál es el lugar del mar en *La tierra Baldía*? Madame Sosotris “conocida como la mujer más sabia de Europa con su perversa baraja” interviene:

(...) Aquí, dijo,
está su carta, el Marinero Fenicio ahogado,
(perlas son estos que fueron sus ojos. ¡Mirad!)

Madame Sosotris se dirige a quien ella misma da nombre con su baraja, el Marinero Fenicio. La vidente no encuentra en su mesa la imagen que corresponde a El Ahorcado, simplemente porque esa no es muerte para un navegante y de inmediato insiste: “Teme a la muerte por agua”. Es Mme. Sosotris quien asigna un lugar al viaje por mar: un nuevo deseo significa vida inmediata y muerte próxima; “si lanzarse a la vida comporta una nueva muerte, mantente en esta muerte”, parece decir la vidente. El mar en *La tierra baldía* no deja de representar una forma posible del deseo, pero es el deseo mismo, la conveniencia de responder a su llamado, el que aquí se ve cuestionado. La voz de Mme. Sosotris anticipa además la estructura del poema; a cada carta que la vidente muestra sobre la mesa le corresponde una de las cinco partes de *La tierra baldía*, incluso ésta, la del Marinero Fenicio ahogado,

reaparece en la cuarta parte del poema: “Muerte por agua”. Allí leemos:

Phlebas el Fenicio, muerto hace quince días,
olvidó el clamor de las gaviotas, y el hincharse del hondo mar
y la ganancia y la pérdida.
Una corriente submarina
recogió su huesos en susurros. (...)

Volvamos a *El entierro de los muertos*. Además de mostrar cinco cartas, Mme. Sosotris desliza un consejo (“Teme a la muerte por agua”) y revela una visión:

Veo multitudes de gente dando vueltas en círculo

Esta visión pertenece a la procesión, elocución final de *El entierro de los muertos*, en la cual es el Marinero Fenicio quien habla en palabras de Dante:

...tantos, no creí que la muerte hubiera deshecho a tantos.

Pero esa multitud no marcha en fila como en los funerales que cruzan el Puente de Londres, ni son hombres que presencian la caída de un cuerpo en un funeral de altamar, si es que el cuerpo alcanzó tal ceremonia. La multitud da vueltas en círculo, gira y gira en torno al muerto. Es una imagen aterradora por cierto, pues, siendo un muerto el eje, la rueda podría girar eternamente.

La *Gesta de Beowulf*, escrita hacia el siglo VIII de nuestra era y considerada el monumento épico más antiguo de las literaturas germánicas, termina con el funeral de su protagonista. Como muestra de la adoración a su Príncipe, sus hombres levantaron una pira “cubierta de yelmos, escudos y brillantes cotas de malla”, arrojaron dentro a su señor y el humo ascendió. Erigieron un túmulo sobre un promontorio y

dejaron el oro en la tierra, donde aún permanece, tan inútil para los hombres como antes lo era.

De la misma forma, Phlebas el Fenicio olvidó la ganancia y la pérdida. Los hombres de Beowulf han terminado con los preparativos, comienza la procesión:

Cabalgaron luego alrededor del túmulo doce guerreros, todos hijos de nobles. Querían decir su pesar, lamentar a su rey, recitar su elegía y hacer su alabanza. (Borges 2000: pp. 349-350)

El movimiento en torno al muerto es circular y convoca al gesto en lugar de la palabra. Esto quiere decir que en algún lugar del trayecto cabalgado en torno al túmulo, se pasará por el mismo lugar *queriendo decir* cada guerrero su elegía, su pesar; encontrará en lugar de la palabra un lugar ya recorrido.

Que *El entierro de los muertos* concluya su elocución final un amanecer de invierno y en el lugar del lector (el Marinero Fenicio toma prestada esta vez la voz de Baudelaire “¡Tú! Hypocrite lecteur –mon semblable–mon frère!”), nos pone antes del comienzo del poema y responde al rodeo de la voz en torno al túmulo, su imposibilidad al *querer decir* la muerte. El humo, el oro olvidado, la procesión circular y el brote desde lo muerto no entregan más que una topografía de ese *querer decir*. Es esta:

Arriba el alma/
Abajo el oro/
Los vivos en torno/
Los muertos adentro.

Bibliografía

- ARIAS, M. Y HADIS, M.: (2000) *Borges profesor* Emecé, Buenos Aires.
- BORGES, J. L. Y VÁSQUEZ, M. E.: (1965) “Literaturas Germánicas Medievales” en *Obras Completas en colaboración*, Emecé, Buenos Aires, 1979.
- (1966) “Introducción a la literatura inglesa” en *Obras Completas en colaboración*, Emecé, Buenos Aires, 1979.
- BORGES, J. L. Y KODAMA, M.: (1978) “Breve antología anglosajona” en *Obras Completas en colaboración*, Emecé, Buenos Aires, 1979.
- ELIOT, T. S.: (1963) *Poesías reunidas 1909/1962*, Alianza tres, Madrid, 1975, [trad. al español: José María Valverde].
- (1963) *Collected Poems 1909/1962*, Harcourt Brace, New York, 2000.
- DURAND, D.: (2005) *El cielo de Boedo*, Gog y Magog, Buenos Aires, 2005.
- JOYCE, J.: (1922) *Ulises*, Bruguera, Barcelona, 1979, [trad. al español: José María Valverde].
- (1922) *Ulises*, Penguin Books, Londres, 2000.
- SHAKESPEARE, W.: *La tempestad*, Cátedra, Madrid, 2000, [trad. al español de Manuel Ángel Conejero].

Notas

¹ Antonio Machado.

² Esta idea de Lucrecio es mencionada por Daniel Durand, en cuyo libro *El cielo de Boedo* se inspiran estas notas.

³ Son estos rasgos de insularidad –idea que se desprende de la frase de Novalis: “Cada inglés es una isla”– a los que Borges atribuye la imposibilidad de agrupar la literatura inglesa en escuelas o grupos. Una de las tesis de este trabajo es que esa insularidad es ella misma un tema en torno al cual se agrupan unos textos.

⁴ Insistimos sobre la idea de que el texto de Eliot se establece a partir de la superposición de varias voces; *The waste land*, previa supervisión de Ezra Pound, quien entre otras cosas sugirió cambiar de título, llevaba por nombre *He do the police in many voices*.

Realismo y visión del mundo en *Gargantúa y Pantagruel* y en *Ulises*

Mariana Giordano •
Universidad Nacional del Litoral

Resumen

El trabajo se centra en algunos pasajes de las obras de Rabelais y Joyce donde se tematiza el nacimiento y la muerte desde el discurso del humor y a partir de dos operaciones diversas: en Rabelais inaugurando el género novelesco a partir de la utilización de motivos e imágenes del realismo grotesco (Bajtín) y en Joyce renovando el género a partir de la aplicación experimentalista y novedosa del monólogo interior. La cosmovisión del mundo que subyace en ambas visiones se remonta a la doctrina filosófica de Hermes Trimegisto, en clara contraposición con la doctrina cristiana. Y la risa se erige como procedimiento común en ambas escrituras para proponer una original renovación del lenguaje.

Palabras clave:

· Risa · Omphalos · Discurso

Abstract

This article approaches passages of Rabelais' and Joyce's work which thematize birth and death by means of humorous discourse. These texts operate in two diverse ways: Rabelais inaugurates the genre of the novel by making use of grotesque realist images (Bakhtin), while Joyce regenerates the genre by means of an experimentalist and novel use of interior monologue. The underlying visions of the world may be traced back to Hermes Trimegisto, whose philosophical doctrine clearly opposed Christian doctrine. Laughter becomes a shared procedure and proposes an original renewal of language.

Key words:

· Laughter · Omphalos · Discourse

* Cursa actualmente la Licenciatura en Letras en la UNL. Se desempeña como ayudante alumna en Literaturas Francesa e Italiana y en Literaturas Germánicas. El presente trabajo se inscribe en el proyecto de investigación CAID 2005: "La constitución de los paradigmas literarios: historicidad, cultura y traducción" dirigido por la Prof. Adriana Crolla. Participa del proyecto "Portal Virtual de la Memoria *Gringa en la*

Recuperar en la presente escritura algunos puntos que se tocaron en mis lecturas de *Gargantúa y Pantagruel* de Rabelais y de *Ulises* de James Joyce es lo que me propongo. Lejos de montar un “catálogo de citas”, voy a retomar en estas páginas un pasaje de cada texto para intentar un comentario que los aúne y que me lleve a decir lo que más me conmovió de ellos:

Nacido Pantagruel, grandes fueron el asombro y la perplejidad de su padre Gargantúa, pues viendo muerta, a una parte, a su madre Babedec, y de otra, recién nacido, a su hijo Pantagruel, hermoso y grande como era, no sabía qué hacer ni qué decir, pues le turbaba el entendimiento con la duda de si debía llorar por el duelo de su esposa o de reír de alegría por su hijo (...) (Rabelais, 2004: p. 39)

(...) creación desde la nada. ¿qué tiene en la bolsa? Un feto malogrado con el cordón umbilical a rastras (...) ¿queréis ser como dioses? Contemplaos el ombligo. ¡Aló! Aquí Kinch. Póngame con villa Edén. Aleph, alfa: cero, cero, uno (...) Heva, Eva desnuda. No tenía ombligo (...) (Joyce, 1999: p. 95)

A partir de las citas precedentes, mi análisis se centrará en aquello que se puede denominar *omphalos*, el ombligo del mundo: lugar de creación y renovación constante que se nutre con las fuerzas del arte de la pluma y deja tras de sí el aura de un mundo nuevo que sepulta viejos mitos y que, a su vez, desnuda los que vendrán...

Mi interés por el *omphalos* se remonta a una lectura de *La Odisea*, acompañada de *El héroe de las mil caras* de Joseph Campbell, que me permitió pensar al viaje de Odiseo desde Ogigia a la isla de los Feacios como un nacimiento. El héroe homérico nace y con él se nutren las fuerzas del mundo, de la creación y lleva consigo de regreso a su patria toda la fuerza renovadora. El hallazgo de esta “temática” justifica la elección de los pasajes citados.

El realismo grotesco de Rabelais, pensado al modo bajtiniano como sistema de imágenes de la cultura cómica popular y, el monólogo interior en Joyce son los procedimientos en los que centraré mi mirada.

Los viejos mitos a los que hago referencia son en el caso de Rabelais el miedo al “más allá”, pilar del credo en la Edad Media y en el terreno del canon literario del siglo XVI, la invención de un sistema de imágenes inmersas en el realismo grotesco que retoma la cultura cómica popular, que se atreve a mostrar lo inferior corporal y material, “burlando” la censura de la iglesia y recolectando repudios de las instituciones que deciden el canon, como La Sorbona.

Por el lado de Joyce, pienso que rompe con la imagen del héroe literario y con lo anecdótico, mostrando un día de vida de personajes comunes, sin sobresaltos; en relación a la escritura, su libro recupera los géneros literarios que le preceden y con ellos juega hasta vaciarlos de sentido: Joyce innova el género, porque si un género literario es un juego sometido a reglas (el metro, la rima, la cadencia, la palabra selecta, etc.) que para los antiguos poetas servía de límite y posibilidad de escritura, Joyce demuestra que tales contornos no delimitan nada, es así que cada capítulo del *Ulises* está escrito con una técnica distinta.

I. El omphalos

Stuart Gilbert habla del *omphalos* diciendo que los antiguos colocaron el alma ancestral del hombre, el *omphalos* o su conciencia de sí, en la boca del estómago. Los brahmanes compartieron esta creencia con Platón y otros filósofos... El ombligo era considerado “el círculo del sol”, “el asiento de la luz divina interna”. También menciona la doctrina de Hermes Trimegisto que sostiene que la mitad del cuerpo del mundo está exactamente bajo el centro del cielo. (Gilbert, 1971: p. 78). Bajtin habla de ese gran ombligo del mundo que aparece en Rabelais en el libro V, cap. XLVIII, que exhorta a los amigos a protegerse bajo la esfera intelectual cuyo centro está en todas partes y en ningún lugar tiene circunferencia, que se lo llama con el nombre de Dios; y sostiene que Rabelais retoma la doctrina de Hermes Trimegisto. Se trata de una descentralización del Universo, ese centro relativo que se halla bajo tierra, es ese elogio de las profundidades terrestres y corporales, ese descenso hacia lo bajo (Bajtin, 1990: p. 333). El *omphalos* es un leitmotiv en *Ulises*: Stephen caminando por la playa ve a dos enfermeras y deja fluir su mente. Hermes es un dios griego generador y revelador de la cultura y la escritura, puede decir el mundo a través de la palabra, de nombrarlo, y su centro, su sabiduría atraviesa la historia y sólo unos pocos “iluminados” saben captar tal energía.

La imagen del nacimiento/muerte en *Gargantúa* recupera esa fuerza renovadora y revela la doble visión unificadora de la fuerza del mundo que se halla en el vientre materno y en la tierra. Se trata de un pensamiento antiguo que coloca a la vida y a la muerte en un mismo proceso, es un cuerpo sin espalda que, como el Jano bifronte, mira en todos los sentidos. Logra percibir esta forma de pensar el mundo también en las asociaciones mentales de Stephen. A partir de una imagen hace estallar esta manera de pensar al cosmos que perdura a través de los tiempos, guardando siempre los misterios de la vida y la muerte del hombre en pos del devenir histórico. Reunir en una misma visión la panza de Eva, sin ombligo, significa, quizás, insinuar que el catolicismo no recupera esa fuerza revitalizadora de la doctrina de Hermes. Los cables conectan la historia de la humanidad como un teléfono. Sí, es la fuerza madre que atrae a sus criaturas, otra vez, a su matriz.

II. La nulidad de la muerte cristiana

El descenso de Epistemón a los infiernos y el entierro de Pady Dignam tienen en común al mismo hipotexto: *La Odisea*.

Epistemón, cuando Panurgo lo resucita llevando la cabeza del muerto a su zona genital, se queja del regreso puesto que en el infierno encontró el “mundo al revés”, típicamente carnavalesco. Diógenes nadaba en la abundancia mientras reprochaba a Alejandro Magno haberle remendado mal las calzas, por ejemplo. Cuenta que había comida en exceso y que los diablos no tienen malos tratos como comúnmente se piensa. La idea de la vida y la muerte en el caso de Rabelais está

sujeta a un mismo proceso de renovación constante del universo y la risa atraviesa este pensamiento para destronar el antiguo miedo medieval al “más allá”; también encuentro enumeraciones de nacimientos extraordinarios que se apoyan en mitos griegos para dar sustento al tremendo parto que Gargamelle sufrió por su oreja debido a la obstrucción de su vagina por un atracón de callos, o las menciones de muertes extrañas, como por aguantarse los gases o por tanto reír.

En cambio, el entierro de Pady cumple con todas las partes que actualmente se respetan siguiendo el dogma cristiano: el velatorio, el recorrido del coche fúnebre acompañado de una caravana de automóviles rumbo al cementerio y los inútiles comentarios sobre el muerto; pero también leo la mente de Pody que mirando el ataúd cerrado reflexiona sobre la posibilidad de que el muerto no esté “totalmente” muerto y que si, por aquellas casualidades se despierta, debería tener a mano un teléfono para avisar. Si bien Pady tiene una cristiana sepultura no hay alusiones al dogma, nadie habla de lo que depara luego de su muerte. Existe, no obstante, el concepto de “metempsicosis”, que podría ser una posible manera de pensar a la espiritualidad de los personajes. Metempsicosis es otro leitmotiv del *Ulyses*; palabra que pregunta Molly a su marido por no entender su significado y que él termina por sintetizar en “reencarnación”. Explica Stuart Gilbert que el nacimiento es el eslabón en la cadena de las vidas y afirma que las circunstancias secundarias simbolizan el retorno a la conciencia del alma individual en la reencarnación (Gilbert, 1971: p. 79). La reencarnación, creo, está más en consonancia con la doctrina de Hermes Trimegisto y con el *omphalos*, esa fuerza que recorre a los hombres, tal vez, como herencia del inconsciente colectivo.

Las reminiscencias a lo bíblico son una constante en los dos textos. Rabelais no tiene problemas de decir que se vendieron más *Crónicas de Gargantúa* en dos meses que Biblias en nueve años, que el gran cartel que antecede a la abadía de Thélème proclama: “haz lo que tú quieras”. La mente de Bloom recuerda un letrero, que a su vez, le remite a la idea del fantasma de Pepper: *Inocente Nos Restituyó la Inmortalidad (INRI)*, por ejemplo.

En estos pasajes veo el profundo rechazo a la cultura oficial, que se ufana de “pantagruélica” –como dice Juan Benet en el prólogo al libro de Gilbert (Gilbert, 1971: p. 9)– pero que está alejada del sentimiento de los hombres. Al libro de Rabelais se lo puede situar en el pasaje de la concepción medieval del mundo hacia las ideas renacentistas. Al recuperar el ambiente carnavalesco, muestra la alegría de los hombres en esa “segunda vida” que se hacía visible en las plazas públicas, donde se parodiaba el culto oficial, como las ceremonias religiosas. Rabelais logra provocar la risa ante la muerte. Stephen piensa al cordón umbilical como el gran teléfono de los hombres, pero Eva... ella no tenía ombligo, entonces, si se quiere ser como dioses, formar parte del poder de la creación, se debe mirar el ombligo, darle un teléfono a Pady para que se conecte con la energía del mundo... A Jesús Nazareno Rey de los Judíos le cortaron el cable.

III. La risa inteligente: realismo y visión del mundo

Rabelais, como lo explicita en sus prólogos, escribe para provocar la risa, la risa es concebida como remedio a los padecimientos propios de la condición humana. Pero detrás de esa máscara de humor que es ambigua, como todo en el sistema de imágenes que despliega Rabelais en sus libros, está el tuétano del hueso, el hondo filosofar de Sócrates (hombre degradado a simple vista), está la droga o el oro en el interior de los silenos.

Joyce diseña un estupendo rompecabezas, entrelazando todo tipo de información, leitmotivs, juegos de lenguaje, sólo para hacer reír a unos pocos amigos (Benet, 1971, p. 18). A partir de una anécdota tan sencilla como un día de vida de un matrimonio burgués, logra desentramar la huella más real de la manera de ser del hombre moderno, de la mano del ya célebre libre fluir de la conciencia.

Tanto el *Ulises* como *Gargantúa y Pantagruel* están plagados de “chistes”, pero para reír con ellos es necesario un gran esfuerzo de lectura. Juan Benet duda de que los amigos de Joyce (Ezra Pound, Gilbert, Beckett, Stanislaus, el hermano de Joyce), grandes intelectuales y la mayoría abocados al arte de la tinta, se entretuvieran armando el puzzle cuando la figura que se forma no es más que la trivial realidad.

En el caso de Rabelais, dudo de que una persona sin una educación privilegiada lograra dar con el tuétano del libro sin que se le incruste el hueso en la garganta con tantos nombres propios, citas, fuentes y guiños semióticos.

Es imprescindible ser inteligente para reír y, como dice Bajtin, es necesario reformular radicalmente todas las concepciones artísticas e ideológicas, siempre que se desee acceder a un lenguaje que se renueva y se nutre de viejos cánones, que vuelve a un “grado cero” para desembocar en mil vocablos nuevos que juegan entre sí y que son más extensos de enumerar que el famoso catálogo de juegos de Gargantúa. No olvido que Bajtin llamó “realismo grotesco” al sistema de imágenes de la cultura cómica popular. Considero que la inclusión de la palabra “realismo” no es menor... Y si insisto en la hazaña de poder al menos susurrar algo del *Ulises* es porque en él encuentro más realidad que en cualquier novela decimonónica.

234 235

Bibliografía

- BAJTIN, M.: (1987) *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Alianza, Madrid, 1990. [Traducción de Julio Forcat y César Conroy.]
- GILBERT, S.: (1969, 4ta ed. inglesa) *El “Ulises” de James Joyce*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1971. [Traducción de Manuel de la Escalera.]
- JOYCE, J.: *Ulises*, Editorial Lumen, Barcelona, 1999. [Traducción de José M. Valverde.]
- RABELAIS, F.: (1989), *Gargantúa y Pantagruel*, Akal, Madrid, 2004. [Traducción de Juan Barja.]

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 artículos que se presenten, centrados en problemas de los estudios comparados, no pueden exceder las 15 páginas (Times New Roman, letra 12, interlineado 1,5). Las reseñas no pueden exceder la página y media. Deben presentarse en versión impresa (papel A4) junto con la versión en soporte digital (por correo electrónico o disquete).

237

Direcciones postales a las que es 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 mail para remitir el archivo en soporte digital:

- acrolla@fhuc.unl.edu.ar
- analiafhucunl@gigared.com.

En la página inicial debe constar el título del artículo en negrita; **en letra normal** 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 Tesoro de la UNESCO o Latin Book.

Para el caso de reseñas, debe 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 el título del libro reseñado, seguido de los datos del mismo en letra normal. Luego incluir un curriculum vitae de quien escribe la reseña de no más de cinco líneas.

Ejemplos:

Identidad, memoria y región

Pampa Arán

Universidad Nacional de Córdoba

Cuando el tiempo era otro. Una historia de infancia en la pampa gringa

de Gladis Onega, Grijalbo, Buenos Aires, 1999.

Las notas se colocarán al final del artículo y luego se consignará la bibliografía.

La bibliografía se ordena alfabéticamente por autor (apellido) y siguiendo este esquema: apellido e inicial del nombre del autor, fecha de la primera edición entre paréntesis, título de la obra en cursiva (si es un artículo, entre comillas y luego el nombre de la revista en cursiva, consignando año y número), editorial, lugar de la

publicación, año de la edición consultada. En el caso de textos traducidos, indicar el nombre del traductor entre corchetes.

Ejemplo:

Derrida, J.: (1972) *La diseminación*, Fundamentos, Madrid, 1991 [trad. al español: José Arancibia].

Las citas irán entre comillas y con letra normal; fuera del párrafo irán sin comillas y en cursiva, respetando un espacio en blanco antes y después de la cita. Luego de una cita textual, consignar autor, año de la primera edición del texto y número de página. Ej.: (Derrida, 1972: 67). Siempre que se omita parte del texto citado, se escribirán tres puntos entre paréntesis: (...).

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 (alt 0147 y alt 0148 respectivamente) para destacar palabras, expresiones, indicar citas textuales, etc. Comillas simples (alt 0145 y alt 0146 respectivamente) con idéntico fin cuando ya se esté dentro de un texto con comillas dobles.

Cuando se quiera remarcar o destacar alguna palabra o expresión se usará, en orden de importancia, cursivas, comillas. En ningún caso se usarán las mayúsculas, negrita o subrayados.


Las palabras en otro idioma o registro siempre se destacarán en cursiva. Si se está citando un fragmento en otro idioma en una cita separada del cuerpo del texto, se usará el recurso inverso.

No dejar sangrías ni incluir números de página ni usar tabulación.

Aclaremos que no se aceptarán artículos que no se ajusten a las pautas indicadas.

Adriana Crolla
Directora

Silvia Calosso, Analía Gerbaudo y Oscar Vallejos
Comité editorial

Se diagramó y se compuso en ediciones  UNL
Impresión: **GEAimpresiones, Domingo Silva 3391.**
Santa Fe, República Argentina, diciembre de 2006.