

Siete

ISSN 1667-7900

El hilo de la fábula



Revista del Centro de Estudios Comparados
Facultad de Humanidades y Ciencias



**UNIVERSIDAD NACIONAL
DEL LITORAL**

Año 6. 2007. Santa Fe. República Argentina

El hilo de la fábula

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

Siete

2007, Santa Fe, República Argentina.

ISSN 1667-7900

El hilo de la fábula

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

Directora

Adriana Cristina Crolla

Editor Responsable de este número

Oscar Vallejos

Comité Honorario

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

Jean Bessière (Univ. de la Sorbona, Francia)

Rolando Costa Picazo (Univ. de Belgrano,

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

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

† Tania Franco Carvalhal (UFRGS, Brasil)

Armando Gnisci (Univ. La Sapienza, Italia)

Vicente González Martín (Univ. de Salamanca, España)

María Kodama (Fundación Internacional Jorge Luis Borges
Argentina)

David Lagmanovich (Univ. Nac. de Tucumán, Francia)

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

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

Tè DE tintas

Corrección

Félix Omar Chávez

Coordinación editorial

Ivana Tosti



Autoridades Universidad Nacional del Litoral

Albor Cantard
Rector

Gustavo Menéndez
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

Zona de exploración en los estudios comparados por Oscar Vallejos _____	11
---	----

Uno, pasión intacta

(un lugar para la teoría)

Roberto Fernández Retamar (Universidad de La Habana): Varias maneras de mirar a un mirlo, digo, a una literatura _____	18
Raúl Antelo (Universidade Federal de Santa Catarina): El lenguaje que excede a las cosas _____	34
Lúcia Sá Rebello (Universidad Federal de Río Grande do Sul): A ensaísta Tania Carvalhal em O próprio e o alheio _____	49
Maria Luiza Berwanger da Silva (Universidad Federal de Río Grande do Sul): Plenitude literária _____	53

Dos, paseos por los bosques narrativos

(un lugar para la ficción)

Cinzia Samà (Universidad de Sevilla): Elena Garro y Juan Rulfo frente a la Revolución mexicana: dos éxitos diferentes _____	63
Rafael Arce (Universidad Nacional del Litoral - CONICET): Zona inexplorada: acerca de algunos textos tempranos de Juan José Saer _____	73
David Fiel (Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco): Los progresos del símbolo. De Shakespeare a Dante Gabriel Rossetti _____	87
Sara Bosoer (Universidad Nacional de La Plata): Lectores y lecturas en las primeras novelas de Nicolás Olivari: <i>La carne humillada</i> (1922) e <i>Historia de una muchachita loca</i> (1923) _____	101
Marcela Arpes y Nora Ricaud (Universidad Nacional de la Patagonia Austral): Esquizofrenia teatral. <i>Un momento argen- tino</i> explicado para extranjeros _____	113
Roberto Retamoso (Universidad Nacional de Rosario): Apuntes para una Tanatología de la Literatura Argentina _____	121
Daniel Link (Universidad de Buenos Aires): Explicación de Clarice _____	129

Tres, múltiples moradas

(un lugar para los pasajes discursivos)

Silvia Calosso (Universidad Nacional del Litoral): Plutarco de Queronea y las virtudes de los animales: *Lógos y álogos* en el siglo II137

María Inés Laboranti (Universidad Nacional de Rosario): Las “mujeres” entre el discurso médico y el discurso literario: matrices higienistas y literarias a fines del siglo XIX145

Teresa Suárez (Universidad Nacional del Litoral): El discurso histórico, una nueva forma de intervención pública de las mujeres159

Cuatro, escenas de la vida académica

(un lugar para el reencuentro con nuestros invitados)

Francoise Dubor (Universidad de Poitiers): De la tenaz opacidad del testimonio en literatura (Traducción: Silvia Zenarruza)177

Cinco, testimonios tangibles

(un lugar para el convivio)

Homenaje a Beatriz Vallejos (1922-2007)195

Beatriz Vallejos: Poemas196

María Teresa Andruetto: Hoy (poema)197

René Lenarduzzi (Universidad de Venecia): Poesía y gramática199

Seis, glosa(s)

(un lugar para el comentario y la información)

Analía Gerbaudo (Universidad Nacional del Litoral - CONICET): Entre Migré y Blanchot: paradoja, ironía y autobiografía en una teoría de la lectura. Reseña de *Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas*, de Alberto Giordano207

Ariela Borgogno (Universidad Autónoma de Entre Ríos): El imaginario literario argentino en los escritores de la diáspora. Reseña de *Los escritores argentinos de París*, de Axel Gasquet213

Adriana Crolla (Universidad Nacional del Litoral): Recorridos actuales de la Literatura Comparada en Brasil. Reseña de Revista *Literatura e Sociedade*217

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

Silvana Santucci (Universidad Nacional del Litoral): Arturo Carrera y el hilo de las sensaciones _____	223
Matías Vicentín (Universidad Nacional del Litoral): Cuerpo e intencionalidad en la <i>Eneida</i> : tradición e innovación respecto de la épica homérica _____	231
Convocatoria para publicación y normas de presentación _____	247

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.

89

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.

Cnossos, 1984.

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

A Dina San Emeterio, in memoriam.

Zonas de exploración en los estudios comparados por Oscar Vallejos

1.

El *Curso de Lingüística General* de Ferdinand de Saussure expresa dos puntos clave para el nuevo estudio del lenguaje: la articulación de una trama conceptual motivada por la búsqueda de autonomía disciplinar y la impugnación del método comparado: “Se da por supuesto que el astrónomo observa y calcula, que el crítico critica, que el historiador cuenta, y que el lingüista *compara*. ¿Por qué tiene que comparar el lingüista, o por qué su oficio tiene que condenarlo a comparar?” (de Saussure, 2002: 154-155).

10 11

La exigencia de autonomía disciplinar requiere, para de Saussure, un deslinde, que no se confunda, entre literatura, filología y lingüística; para la lingüística la literatura “no [es] más que” (de Saussure, 2002: 154) un documento del idioma y la filología presenta una unidad difusa: “el filólogo podrá convertirse en ocasiones, momentáneamente, en arqueólogo, jurista, geógrafo, historiador, mitólogo, etcétera.” (de Saussure, 2002: 156) En la operación de separación, se configuran a la vez el estudio lingüístico del lenguaje y la formación de una “erudición puramente literaria”. La filología no puede configurarse así puesto que “en ocasiones, momentáneamente” se transforma en la disciplina de los autores leídos o comentados. Esta peculiar temporalidad de la filología de hacerse cargo de, o cruzarse al tema del que habla el texto estudiado, desbarata el principio de autonomía y deslinde que emblemáticamente de Saussure lega a la teorización sobre lo humano y lo social en el siglo veinte.

Said llama la atención sobre cómo la filología decimonónica se ocupó de reubicar el lenguaje en el orbe de lo humano: “haber entendido el lenguaje en los términos seculares puramente lingüísticos” (Said: 364). Parece que esta reubicación del lenguaje hecha por la filología prepara el terreno al trabajo saussureano. Esta condición advierte sobre dos cuestiones. Una es que comprender la lingüística y los estudios literarios requiere buscar más allá de sus propios lindes. La otra, revela lo que podría llamarse *condición filológica* en los estudios vinculados con el lenguaje: “en ocasiones, momentáneamente” hacer el pasaje de una disciplina a otra es constitutivo del trabajo sobre/con el lenguaje. Esta condición filológica del conocer sobre lo humano es lo que se exhibe con intermitencia en las transformaciones de las humanidades y las ciencias sociales en los últimos años. La cercanía de estas transformaciones torna difícil la comprensión de su naturaleza, realidad y alcance.

La puesta en primer plano de vínculo del mundo con las palabras desencadena un número creciente de programas teóricos y críticos. El llamado giro lingüístico, por inadecuado que sea este mote, indica un movimiento hacia el lenguaje como documento. Si de Saussure advierte que para la lingüística, la literatura se convertía en documento, ahora el lenguaje todo se ha vuelto documento: “Para comprender nuestra época y nuestra situación actual, hay mucho que esperar de la historia de la lengua, porque ésta es inseparable de la historia de las sociedades, del saber, de

los poderes técnicos, y por esa razón tiene valor de indicio.” (Starobinski, 1999: 11) La condición filológica opera pues en ambas direcciones, sólo que en lugar de ser en ocasiones, momentáneamente, presenta un carácter más permanente. Aquí se despeja una zona de exploración para los estudios comparados.

2.

Lugar sin límites es la expresión que uso para caracterizar una (mi) aspiración sobre el mundo intelectual en el que trabajo: una aspiración epistémica y vital que requiere una formulación crítica. Como se sabe, muchos de los más avanzados investigadores en el campo de las humanidades y las ciencias sociales declaran que las fronteras disciplinares se borran, o deben hacerlo, dada la naturaleza de las preguntas o problemas que se quieren resolver. Quentin Skinner, por ofrecer un ejemplo prominente, plantea:

Espero que estas reflexões possam instigar outros a reconsiderarem o caráter literario de outras obras da filosofia social e política do início da era moderna. Digo isso não apenas por querer incentivar os historiadores do intelecto a trabalharem mais “cruzando a linha divisoria” entre os textos literarios e outros históricos, mas por descreer da existencia de qualquer linha divisoria dessa natureza. (Skinner, 1996: 29)

Skinner expresa la condición filológica pero en un sentido contrario. Igual se resiste a pensar que haya líneas que cruzar: esta es la experiencia que me interesa expresar y explorar. Habitar esta condición sin límite requiere de nuevas formas de atención. Al dar expresión a esta aspiración sobre el mundo intelectual ya loteado, dividido por las disciplinas y la especialización, se ofrece una zona de exploración a los estudios comparados.

Hay una expresión muy negativa, quizá la peor, que se usa positivamente: *vigilancia epistemológica*. No sé cómo llegó incluso a ser usada por estudiosos progresistas. Muestro la traducción del texto de Bourdieu, Chamboredon y Passeron:

La vigilancia epistemológica se impone particularmente en el caso de las ciencias del hombre, en las que la separación entre la opinión común y el discurso científico es más imprecisa que en otros casos. (Bourdieu et al., 1973: 27)

Si la vigilancia se impone sobre la imprecisa separación, la aspiración al lugar sin límites, la aspiración a habitarlo, está bajo vigilancia. ¿Qué se vigila, cómo y por qué? Skinner no parece descreer de cualquier línea divisoria, sino de las de “essa natureza”: ¿será la línea de separación entre la opinión común y el discurso científico de esa naturaleza? Si para los textos de filosofía social y política en el inicio de la era moderna no se puede aislar lo literario de lo que se reconoce como el contenido filosófico, sociológico o político, quizá esto nos advierta que, por más que se los vigile, no se puede aislar los textos de sociología y de ciencias humanas. ¿Pero separarlos de lo literario o de la opinión común? Se nos llama a explorar qué se expresa con “literario”, con el “carácter literario” de los textos. En todo caso, se hace visible que al dar expresión a esta aspiración intelectual se expresan también formulaciones teóricas.

3.

La retórica de las fronteras o de los lindes constituye la modernidad. Bruno Latour (1991) sostiene que la más importante operación moderna, lo que nos hace modernos, es la operación de separación entre lo humano y lo no-humano: una manera otra de ofrecer la distinción entre naturaleza y cultura. Pero, continua Latour, la modernidad bien leída es una conjunción entre la proliferación de híbridos (humanos/no-humanos inseparables) y una operación de purificación: la retórica de la no contaminación y de la pureza. En los últimos años, quizá desde los años sesenta, asistimos a un reconocimiento epistémico y político de los híbridos: *cyborg* es la figura irónica y blasfema que Donna Haraway ofrece al feminismo y a los estudios culturales. *Cyborg*: una figura que muestra la irrupción de los híbridos desestabilizadores de las conceptualizaciones y de las modalidades enunciativas estándar. Hay que explorar cómo hacer frente a los híbridos, qué formas de acceso/convivencia/proliferación desarrollar. Latour sostiene que la irrupción de los híbridos en tanto híbridos hace reescribir la historia de la modernidad: *nunca fuimos modernos* es su eslogan. Si este eslogan debe traducirse en formas de leer, los estudios comparados ofrecerían el más rico punto de partida; sin embargo, los materiales que están al uso no suelen ser éstos. Aquí hay también una zona de exploración potencialmente reflexiva sobre el modo de circulación del conocimiento comparado.

12 13

4.

Se acaba de publicar *Marx en la Argentina. Sus primeros lectores obreros, intelectuales y científicos* de Horacio Tarcus. Este libro es el resultado de un trabajo monumental que Tarcus inscribe en varios registros. Uno de ellos es el del estudio de la recepción mundial del marxismo y de su recepción en la Argentina. Como dice el texto, el trabajo forma parte de un proyecto por comprender el marxismo latinoamericano y no, el marxismo *en* latinoamérica. El trabajo se articula, sin que lo diga, en una tradición de estudios latinoamericanos que Susana Zanetti caracteriza como atento a enfoques comparatísticos. En la justificación teórica del estudio de recepción, Tarcus pone a la vista la centralidad que los estudios de teoría literaria tienen para lo que él llama historia intelectual: de Jauss a Bloom y Block de Behar se convocan para mostrar la naturaleza del trabajo con los textos y las voces de los receptores de Marx y del marxismo en la Argentina. No es inusual el reconocimiento de la importancia de la teoría literaria última en las diversas disciplinas humanas y sociales, pero tampoco es inusual que esa teoría literaria no alcance a iluminar el

punto ciego de estas disciplinas: la naturaleza literaria de sus (propios) textos. Todavía se lee que es un “cuerpo novedoso y productivo de preguntas” lo que parece central a la captación de la nueva historia intelectual. La naturaleza literaria de los textos históricos, sociológicos, antropológicos se estudia o reconoce en otros textos pero no afecta al propio texto. La teoría literaria última se enfrentó a este problema asumiendo un principio de no separación: la teoría es literaria en un sentido sustantivo. El conocimiento de la naturaleza literaria de los textos tiene efectos diversos, algunos asumidos y declarados, otros en evaluación.

Stanley Cavell (1988) escribe que el texto central de Kant, *Crítica de la razón pura*, es, en su mayor parte, literario. El interés digamos, filosófico por este texto no puede ser separado de su interés literario: “he querido entender la filosofía no como un conjunto de problemas sino como un conjunto de textos. Esto para mí significa que la contribución de un filósofo – en cualquier caso de un pensador creativo – al tema de la filosofía no ha de entenderse como una contribución a, o de, un conjunto de problemas dados aunque tanto los historiadores como los no historiadores del tema son proclives a suponer que así es como hay que entenderla.” (Cavell, 1979: 38) Reconocer esta condición afecta el propio trabajo de Cavell que no esquivaba el (su) tema sino que se mide con él y recibe sus consecuencias. Lee así por ejemplo, el texto de Poe “El demonio de la perversión” como una respuesta al *cogito* cartesiano; como el “equivalente ficcional” al problema filosófico del *cogito* y la existencia. Cavell escribe filosofía presionando sobre la lengua inglesa. ¿Lee textos literarios Tarcus para comprender la recepción del marxismo en la Argentina? Esto que pasa con el texto de Tarcus y que no pasa en los de Cavell, es una zona de exploración para los estudios comparados para comprender la recepción de los motivos, modalidades, enconos, apuestas, aciertos de las teorías literarias.

5.

El nuevo número de *El hilo de la fábula* presenta distintas voces, diversos objetos, variados lugares para ver. Trabajo polifónico el de editar una revista como esta. Es un modo de actuar formas de entender el trabajo intelectual, es un modo de apuesta al saber siempre otro que los estudios comparados producen. En la periferia, en una orilla del Paraná, en memoria siempre de nuestra maestra y amiga, Dina San Emeterio, ofrecemos este *Hilo siete*.

Bibliografía

- BOURDIEU, P., CHAMBOREDON, J.C. Y PASSERON, C.: (1973) *El oficio de sociólogo*, Siglo XXI, México, 1999. [Traducción de FERNANDO AZCURRA]
- CAVELL, S.: (1979) *Reivindicaciones de la razón*, Síntesis, Madrid, 2003. [Traducción de DIEGO RIBES]
- (1988) *In Quest of the Ordinary. Lines of Skepticism and Romanticism*, The University of Chicago Press, Chicago. [Hay traducción al castellano de DIEGO RIBES]
- DE SAUSSURE, F.: (2002) *Escritos sobre lingüística general*, edición, introducción y notas de Simon Bouquet y Rudolf Engler, con la colaboración de Antoinette Weil, Gedisa, Barcelona, 2004. [Traducción de CLARA LORDA].
- LATOUR, B.: (1991) *Nunca fuimos modernos: ensayo de antropología simétrica*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2007. [Traducción de VÍCTOR GOLDSTEIN]
- SAID, E.: (1983) *El mundo, el texto y el crítico*, Debate, Madrid, 2004. [Traducción de RICARDO GARCÍA PÉREZ]
- SKINNER, Q.: (1996) *Razão e Retórica na Filosofia de Hobbes*, Editora UNESP/Cambridge U.P., Sao Paulo, 1997. [Traducción de VERA RIBEIRO]
- STAROBINSKI, J.: (1999) *Acción y reacción. Vida y aventuras de una pareja*, Fondo de Cultura Económica, México, 2001. [Traducción de ELIANE CAZENAVE TAPIE ISOARD]
- TARCUS, H.: (2007) *Marx en la Argentina. Sus primeros lectores obreros, intelectuales y científicos*, Siglo XXI, Buenos Aires.

Uno,
pasión intacta (un lugar para la teoría)

Varias maneras de mirar a un mirlo, digo, a una literatura *

Roberto Fernández Retamar **
Universidad de La Habana

Es obvio que he pedido en préstamo el título al poeta estadounidense Wallace Stevens, quien escribió “Thirteen Ways of Looking at a Blackbird”, y el poeta cubano Eugenio Florit tradujo con el feliz endecasílabo sáfico “Trece maneras de mirar a un mirlo”. Pero lo que en estas líneas invitaré a mirar, desde distintas perspectivas más que maneras, no es un pájaro, sino el bulto de una literatura, la cubana. Prescindo, como se comprenderá, de proponer la tautología de que dicha literatura sea vista sólo desde su mismidad, propuesta inaceptable en general y en particular cuando se habla de literatura comparada. Sobre la relación actual entre esta última y las literaturas nacionales, véase el ensayo de Eduardo F. Coutinho “Literatura comparada, literaturas nacionais e o questionamento do cânone”.¹ Por otra parte, ya sé que están en tela de juicio muchos de los vocablos/conceptos con que trabajamos. Al abordar “Literaturas emergentes y literatura comparada”, escribió Wlad Godzich: “No podemos contar con un conocimiento fehaciente de lo que subyace a la agitación teórica de los últimos años, aunque conocemos algunas de sus consecuencias. Éstas han ocupado, sin duda, un lugar prominente en las controversias. Una de las más sobresalientes ha sido la repentina incertidumbre en lo concerniente a nuestro propio objeto de estudio.”² Criterio hasta cierto punto semejante expresó, en “Ejercer la crítica

18 19

* Conferencia inaugural del XVIII Congreso de la Asociación Internacional de Literatura Comparada que se realizó en Río de Janeiro entre el 30 de julio y el 4 de agosto de 2007.

** Poeta, ensayista y profesor (La Habana, 1930), estudió en las Universidades de La Habana (donde es Profesor Emérito), París y Londres, y ha ofrecido cursos y conferencias en otras, algunas de las cuales: Universidad de Sofía, Bulgaria (1988) y Universidad de Buenos Aires, Argentina (1993), le otorgaron Doctorados Honoris Causa. Desde 1986 preside la Casa de las Américas, cuya revista homónima dirige desde 1965. Fundador de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba y de la revista Unión (1962). En 1977 recibió el Premio Latinoamericano de Poesía Rubén Darío por Juana y otros poemas personales. Ha publicado varias decenas de libros de versos y ensayos. En Buenos Aires han aparecido, entre los primeros, Antología personal (Ediciones Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, 2000); y entre los segundos, Algunos usos de civilización y barbarie (Letra Buena, 1993). Calibán ha sido publicado en Buenos Aires por CLACSO, 2004 y la edición inglesa (traducida por Edward Baker): Caliban and Other Essays, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989, ha sido prologada por Fredric Jameson.

literaria cuando nadie tiene la certeza de lo literario”,³ Víctor Barrera Enderle, quien habló allí de “la incertidumbre de un oficio cuya materia prima se ha venido disolviendo con el paso de los años. (...) Nuestro oficio, tiempo atrás calificado de ciencia en potencia, hoy en día se esparce y se difumina entre los interminables campos de los estudios culturales (...)” (113). Creo que fue Chesterton quien escribió que un pensamiento que debe evitarse es el que al producirse impide la marcha del pensamiento. No pretendo entrar en la manigua de las polémicas terminológicas que a menudo son encarnaciones de la “nueva vulgata planetaria” sobre la cual nos previnieron Pierre Bourdieu y Loïc Wacquant. Pero, aunque los autores apuntaban mas allá de nuestros estudios, es útil tener en cuenta sus palabras: “La diffusion de cette nouvelle vulgate planétaire (...) est le produit d’un impérialisme proprement symbolique. Les effets en sont d’autant plus puissants et pernicieux que cet impérialisme est porté non seulement par les partisans de la révolution néolibérale, lesquels, sous couvert de modernisation, entendent refaire le monde en faisant table rase des conquêtes sociales et économiques résultant de cent ans de luttes sociales, et désormais dépeintes comme autant d’archaïsmes et d’obstacles au nouvel ordre naissant, mais aussi par des producteurs culturels (chercheurs, écrivains, artistes) et des militants de gauche qui, pour la grande majorité d’entre eux, se pensent toujours comme progressistes. // (...) (A)ujourd’hui nombre de topiques directement issus de confrontations intellectuelles liées aux particularités et aux particularismes de la société et des universités américaines se sont imposés, sous des dehors en apparence déshistoricisés, à l’ensemble de la planète. // (...) C’est (...) un discours américain, bien qu’il se pense et se donne comme universel, en cela qu’il exprime les contradictions spécifiques de la situation d’universitaires qui, coupés de tout accès à la sphère publique et soumis à une forte différenciation dans leur milieu professionnel, n’ont d’autre terrain où investir leur libido politique que celui des querelles de campus déguisées en épopées conceptuelles.”⁴ Transcribiré a continuación una escueta frase: “Globalization is only another word for US domination”.⁵ Debemos la memorable definición a una autoridad en la materia (aunque no precisamente en el campo cultural): Henry Kissinger. No siempre contamos con brutales confesiones semejantes.

Vuelvo a mi canto llano y empiezo por la perspectiva española. En mi país, conmemoraremos el próximo año cuatro siglos de literatura cubana, pues se considera la primera obra literaria nuestra al poema épico *Espejo de paciencia*, escrito en 1608. Y al no haber sobrevivido areítos, ceremonias religiosas que incluían cantos y danzas de los aborígenes (ellos mismos fueron pronto exterminados), es indudable que la literatura cubana comienza como un desprendimiento de la española. Un desprendimiento, concretamente, de la literatura en lengua castellana, devenida

lengua imperial, pues, a diferencia de España, no hay en la literatura cubana obras catalanas, ni gallegas, ni vascas. José Juan Arrom estudió “Las letras en Cuba antes de 1608”.⁶ Letras, desde luego, de españoles. El primero, sin embargo, no lo era, pues se trató del mesiánico y pintoresco genovés Cristóbal Colón, quien pergeñó las páginas inaugurales en torno a nuestra Isla. Sobre la versión de su *Diario de viaje* que ha llegado a nosotros, y sobre otros textos más o menos emparentados con él, Beatriz Pastor escribió su excelente libro *Discurso narrativo de la conquista: mitificación y emergencia*.⁷ Arrom escudriñó el inicio de las letras cubanas en obras de navegantes, cronistas y colonos que escribían en Cuba, trataban de ella o estaban íntimamente relacionadas con el desarrollo posterior de su cultura. Por descontado, dio un sentido bien lato a la literariedad. Al *Diario de viaje* de Colón lo consideró “la piedra angular de las letras de Cuba” (p. 18). José Lezama Lima, en su *Antología de la poesía cubana*,⁸ diría luego que es “libro que debe estar en el umbral de nuestra poesía” (t. I, p. (7)). Arrom se refirió también a Fray Bartolomé de Las Casas, quien se dio a la tarea de defender, “en lenguaje vibrante y apasionado” (p. 18), el derecho del indígena a ser libre. Arrom afirmó que sería acto de justicia dar cabida en las letras cubanas a aquellos escritos de Las Casas que atañen directamente a la Isla. Los demás autores aludidos por el erudito ex profesor de Yale no tienen la relevancia del Almirante ni del gran dominico. Se ha añadido a Juan de Castellanos, quien en *Elegías de Varones Ilustres de Indias* incluye versos en los que se hace evidente que estuvo en Cuba. Y al republicarse en 2002, con un nuevo tomo, la *Antología de la poesía cubana* compilada por Lezama,⁹ Álvaro Salvador y Ángel Esteban la hacen preceder, en “anexo”, de “un canto de setenta y cuatro octavas reales que pertenecen a un conjunto de varios miles de versos dedicados a describir el periplo americano de Fray Alonso de Escobedo, franciscano andaluz” (t. I, p. xiv). Se trata de “Florida”, alude a Baracoa y La Habana, lugares que el autor visitó, y se conjetura que fue escrito entre 1598 y 1600. Con criterios similares, el siglo XVI cubano puede ofrecer un muestrario, así sea magro, de cierta producción literaria. Se trata, sin duda, de una producción totalmente colonial, cuyos hacedores ni siquiera son cubanos. Y colonial seguirá siendo durante largo tiempo la literatura en Cuba.

Los indígenas de Cuba, como se sabe, no sobrevivieron al impacto con los europeos. Sobre esto, Las Casas dejó conocidas páginas lancinantes. La supervivencia de los aborígenes sólo ocurriría en palabras (las primeras americanas en penetrar en lenguas europeas), en especial en topónimos (el mismo nombre del país es prueba de ello, pues resistió a otros como Juana y Fernandina), en humildes viviendas, en alimentos, en costumbres como la del tabaco, al principio y al final tenido por diabólico. Fueron vencidos de verdad y para siempre, no como en los casos a que remiten los notables libros de Miguel León Portilla *Visión de los vencidos* (1959) y *El reverso de la conquista* (1964), ya que en buena parte de América hay millones de descendientes directos de los visionarios a que se refirió León Portilla. En consecuencia, no hay en Cuba, paralelamente a la de origen español, una literatura indígena, oral o amparada en ropaje español, como sí la hay, hasta nuestros días, en otros países americanos, según lo han señalado autores como Martin Lienhard y Gordon Brotherston.¹⁰ Es curioso, sin embargo, que hace algo más de cuarenta años Lezama diera al protagonista de su novela *Paradiso* (1966) el nombre de José Cemí: cemí se llama una imagen indocubana de destino religioso y quizá una deidad.

Caso bien distinto al del llamado “indio” es el del negro, “indígena ‘importado’”,

según lo llamó, en relación con zonas americanas más vastas, Alejandro Lipschütz.¹¹ Este otro “indígena” resultó factor esencial de lo que iba a ser lo cubano. Y al arraigar en el país ninguno de los idiomas africanos traídos por los esclavos, el castellano acabó siendo su *lingua franca*: lo que, después de todo, les ocurrió también a los conquistadores y colonizadores venidos de España con el propio castellano, según he mencionado. El africano, llamado negro al margen de la variedad de sus orígenes étnicos, fue obligado a expresarse en castellano, aunque como lenguas rituales sobrevivieran varias, sobre todo el yorubá. Y en castellano dejaría ejemplos literarios como plegarias, cantos, leyendas, cuentos, refranes originalmente producidos en lenguas africanas (yorubá, ewe, bantú), que en el siglo xx iban a ser recogidos, en la estela de Fernando Ortiz, por autores como Ramón Guirao, Lydia Cabrera, Rómulo Lachatañeré¹² e incluso Lezama, en su *Antología de la poesía cubana*.¹³ Aquí es oportuno recordar que el de Cuba, en la clásica división de Darcy Ribeiro, no es un pueblo “testimonio” ni un pueblo “transplantado”, sino un pueblo “nuevo”, en que todos sus componentes han venido de fuera, y conocerían un proceso de fusión que en 1940 Ortiz llamó “transculturación”, y no ha concluido. Este término, y otros más o menos cercanos a él, como mestizaje e hibridez, también están en discusión, según lo hizo ver, quizá como nadie, Antonio Cornejo Polar, pero no voy a detenerme ahora en dicha discusión, a la que contribuí con un comentario sobre un texto de Cornejo.¹⁴ Un libro aparecido el año pasado sobre la literatura y el arte de Cuba lleva el significativo título *Alma Cubana: Transculturación, Mestizaje e Hibridismo*.¹⁵

A mediados del siglo xvi, Cuba era una menguada factoría, en que el sistema monopolista que España impuso a sus colonias sólo era roto por la piratería internacional y el frecuente contrabando. Precisamente en relación con estos se produce la primera obra concientemente literaria originada en la Isla: el ya mencionado *Espejo de paciencia*, cuyas candorosas octavas reales, escritas en la villa de Puerto Príncipe, tratan de un encuentro no de españoles e indios, como en *La araucana*, de Alonso de Ercilla, sino de nativos y piratas. Su autor, Silvestre de Balboa Troya y Quesada, oriundo de las Islas Canarias, estaba radicado en Cuba, y casi seguramente había participado en la academia poética presidida en Las Palmas de Gran Canaria por Bartolomé Cairasco de Figueroa, quien, según Belén Castro, “influyó en la gestación del barroco español (...), fue el inventor de la primera mitificación poética de su isla (...), (y) trató temas muy afines a los de *Espejo de paciencia*: el de la piratería, que también amenazaba las costas de las Islas Canarias, y el de la defensa colectiva del patrimonio insular”.¹⁶ *Espejo de paciencia*, pues, no es el resultado de una evolución literaria interna, de que entonces carecíamos aún, sino el trasplante de un producto canario adaptado a un tema y un ambiente del nuevo hogar del poeta. No se limitó a ello Balboa, sino que, a semejanza de lo que conoció en la mentada academia poética canaria, atrajo al cultivo de las letras a varios habitantes de la región, seis de los cuales le dedicaron sonetos laudatorios. Vale la pena subrayar que tanto en el texto como en uno de los sonetos que lo preceden aparece por primera vez en Cuba el vocablo “criollo”. Aquí de nuevo debo citar a Arrom, cuya investigación “Criollo: definición y matices de un concepto”¹⁷ es el mejor estudio que conozco sobre el asunto. Según tal estudio, el vocablo había nacido en el portugués del Brasil, de donde se difundiría por otras lenguas, y antes de concluir el siglo xvi era de uso corriente en todo el Nuevo Mundo, donde implicaba haber nacido aquí, de ascendientes venidos del Viejo, sin importar,

originalmente, el color de la piel, el estado político o la condición social. En efecto, en *Espejo de paciencia* un blanco “mancebo galán” es llamado “criollo de Bayamo”, y un negro, “Salvador criollo, negro honrado”; mientras el Capitán Pedro de las Torres Sifontes ofrece a Balboa un “soneto criollo de la tierra”, donde no deja duda sobre el significado del término: es “de la tierra”. Se trata de un rasgo en que lo americano (en este caso lo cubano) empieza a diferenciarse paulatinamente de lo del Viejo Mundo. Recuérdense, de paso, que un importante personaje del jocundo *Concierto barroco*, de Alejo Carpentier, Filomeno, es presentado como “biznieta de un negro Salvador, que fue, un siglo atrás, protagonista de una tan sonada hazaña que un poeta del país, llamado Silvestre de Balboa, la cantó en una larga y bien rimada oda, titulada *Espejo de paciencia*.”¹⁸ Es notable este deseo de dos autores tan relevantes del siglo XX cubano como Lezama y Carpentier, de entroncar con el pasado local en sus obras de ficción.

No es necesario detenerse en el proceso multisecular de diferenciación de la literatura de Cuba con respecto a la de España. De ello se han ocupado varios panoramas de la literatura cubana, el primero de los cuales, debido a Aurelio Miñans, apareció incompleto, póstumamente, en 1890, con el título *Estudio sobre el movimiento científico y literario de Cuba*,¹⁹ y del más reciente, llamado *Historia de la literatura cubana*, obra colectiva preparada por el Instituto de Literatura y Lingüística de Cuba, han aparecido en 2002 y 2003 los primeros tomos, y es inminente la publicación de un tercero y último. Baste decir que antes del siglo XIX la literatura de Cuba no contó con obras de la envergadura de las del Inca Garcilaso de la Vega o Sor Juana Inés de la Cruz; y que la diferenciación entre españoles y criollos blancos no avanzará mucho hasta el siglo XVIII. A finales de ese siglo empieza a abrirse la grieta que acabará por separar a españoles y criollos blancos, y hasta cierto punto a sus literaturas respectivas. Entre los varios acontecimientos importantes ocurridos entonces, ninguno fue más trascendente para Cuba que la guerra del Saint Domingue francés que hizo extinguir allí la esclavitud y acabó por independizar en 1804 al país, el cual asumió su nombre indígena de Haití. Bloqueado este por varias metrópolis, y arruinadas sus industrias, Cuba pasa a ocupar su papel de colonia más rica del mundo, lo que implicará multiplicar las plantaciones sobre todo de caña de azúcar e incrementar la mano de obra esclava. Precisamente este último hecho impidió que la oligarquía cubana se sumara a la onda independentista que sacudió a la América española continental a partir de 1810, pues tal oligarquía temía que sumarse a la lucha por la independencia desembocara en sucesos como los de Haití. A la contradicción metrópoli/colonia sobreponía la de esclavistas/esclavos. Tales contradicciones recorren el siglo XIX cubano, y se expresan también en su literatura, la cual en dicho siglo adquiere particular relieve. Sin querer forzar la mano, lo mejor de la valiosa literatura cubana de aquel siglo, con las excepciones de rigor, está recorrida por esas tensiones, y abocada a la independencia y la extinción de la esclavitud. Sus dos primeras grandes figuras literarias, el pensador y ensayista Félix Varela y el poeta José María Heredia, optan por la independencia, imposible entonces para la clase a que pertenecían, y mueren en el destierro. Los poetas Plácido y Juan Clemente Zenea serán fusilados por los colonialistas españoles. La cuestión de la esclavitud (que en Cuba sólo fue abolida oficialmente en 1886) se manifiesta en obras como las novelas *Sab* (1841), de Gertrudis Gómez de Avellaneda,²⁰ y *Cecilia Valdés* (1839 y 1862), de Cirilo Villaverde. Al ir a finalizar el siglo XIX, los escritores cubanos

de primer orden muy poco, si algo, debían a la literatura española de la época, en plena decadencia. Sobre tal literatura dijeron dos autores de una reciente historia de España: “Sin pena ni gloria para las letras transcurre el siglo (XIX)”,²¹ a pesar de Larra, Bécquer y Pérez Galdós. José Martí, cuya obra estuvo tan nutrida no sólo de literaturas extranjeras, sino de lo mejor de los clásicos de su idioma, había escrito que “los pueblos de habla española nada, que no sea manjar rehervido, reciben de España”.²² Y Marcelino Menéndez y Pelayo apuntó que “el espíritu general de los literatos y de los hombres de ciencia en Cuba ha solido ser sistemáticamente hostil a España y manifestarse francamente como tal”.²³ No en vano Cuba mantuvo durante casi treinta años, entre 1868 y 1898, una guerra para independizarse de España (y en su última etapa también para frenar al entonces naciente imperalismo estadounidense), que al cabo perdieron ambos contendientes, pues en 1898 los Estados Unidos intervinieron *pro domo sua* en dicha guerra y se quedaron con Cuba, primero como tierra ocupada, y después, hasta 1958, convertida en protectorado o neocolonia.

Cuba salió maltrecha de la contienda, lo que se hizo evidente en su pobre vida cultural durante las primeras décadas del siglo XX. Pero en el caso de España, entre lo que se dio en llamar generación del 98 y la Guerra Civil el país vivió un renacimiento cultural que influyó positivamente en Cuba. Pensadores y ensayistas como Unamuno y Ortega y Gasset, poetas como Juan Ramón Jiménez y los integrantes de la generación de 1927 alimentaron la creación literaria cubana, como se puso de manifiesto en autores que se nuclearon en torno a publicaciones como *revista de avance* (1927-1930), en la que no colaboraron ni Dulce María Loynaz ni Nicolás Guillén, y *Orígenes* (1944-1956). Pero tras el fin desdichado de aquella Guerra Civil, el régimen impuesto en España apagó esa relación, que incluso después de la muerte de Franco no ha vuelto a tener intensidad.

Añadiré que no es indiferente el idioma empleado por los escritores cubanos. Cuando a principios del siglo XX, en España, gente mediocre le echó en cara a Rubén Darío que era un “meteco”, el gran poeta nicaragüense que inició la nueva poesía en español replicó diciendo que era “ciudadano de la lengua”.²⁴ Eso somos los que urdimos fantasías y realidades otras en nuestro idioma, el cual hemos venido forjando en común, durante más de medio milenio, en ambas márgenes del Atlántico. Pero tampoco es cuestión de aceptar la *reductio ad absurdum* propuesta por Octavio Paz al decir: “No hay una literatura peruana, argentina o cubana; tampoco hay una literatura española, al menos desde el siglo XVI. No se clasifica a los escritores por su nacionalidad o su lugar de nacimiento, sino por su lenguaje.”²⁵ Al aportar esta cita, Claudio Guillén añadió: “La lengua dista mucho de ser suficiente en bastantes casos. Una pluralidad de literaturas pueden compartir perfectamente un mismo idioma y sin embargo considerarse a sí mismas como específicas y nacionales” (300-301). Quizá este sea buen momento para recordar que hoy de cada diez hablantes del español, nueve lo hacemos en América. Un fenómeno similar se da en cuanto al inglés y el portugués elaborados en tierras americanas. Por otra parte, algunos de los escritores cubanos que viven fuera del país se valen de otros idiomas, en particular el inglés. Queda por ver si seguirán siendo escritores cubanos o si se integrarán a otras literaturas, aun cuando los temas puedan ser cubanos. Sobre este y otros puntos, véase el libro *Memorias recobradas. Introducción al discurso literario de la diáspora*, selección, prólogo y notas de Ambrosio Fornet.²⁶

Hablaré ahora desde la perspectiva hispanoamericana. Sería de desear que este adjetivo hubiera sido asumido con el significado con que lo usó Pedro Henríquez Ureña, para quien, siendo Hispania, al igual que Iberia, el nombre de toda la península occidental de Europa (es decir, de España y Portugal), lo “hispanoamericano” abarcaba también al Brasil. Con ese criterio publicó en 1945 el libro fundador *Literary Currents in Hispanic America*.²⁷ Aunque sin conservar el sentido del sintagma propuesto por Henríquez Ureña, en general no aceptado, las literaturas americanas en español y en portugués (e incluso algo las caribeñas en francés e inglés) fueron estudiadas en la obra aparecida en Brasil, entre 1993 y 1995, *América Latina: Palavra, Literatura e Cultura*,²⁸ obra que, según su organizadora, Ana Pizarro, “comenzó proyectándose como una Historia de la Literatura Latinoamericana en el marco de la Asociación Internacional de Literatura Comparada”, pero que “todas las dificultades con que se lleva a cabo la investigación de largo aliento en la cultura del continente” transformaron “en tres volúmenes de ensayos dispuestos en orden cronológico” (t. I, 13). Tales ensayos están en español unos y en portugués otros. En 2004, y en inglés, apareció la obra, también en tres tomos y con muchos colaboradores, editada por Mario J. Valdés y Djelal Kadir, *Literary Cultures of Latin America. A Comparative History*,²⁹ concebida, según Valdés, “(beyond Literary History” (t. I, p. XVII). En la introducción al primero de aquellos tomos, explicó Luisa Campuzano que esta historia incorpora, además de la literatura de la América española, la del Brasil, las diferentes expresiones de las culturas amerindias y afrolatinoamericanas, la literatura de las comunidades hispánicas en el seno de los Estados Unidos, y las de otras minorías y culturas alternativas, como las obras de escritores judíos, mujeres, gays y lesbianas, pero no incluye explícitamente las culturas de lengua inglesa, francesa y holandesa del Caribe.

A finales del siglo XVIII, Alejandro de Humboldt escribió: “Los criollos (término que a la sazón implicaba a los considerados blancos) prefieren que se les llame *americanos*, y desde la paz de Versalles, y especialmente después de 1789, se les oye decir muchas veces con orgullo: ‘Yo no soy *español*: soy *americano*’.”³⁰ La conciencia nacional acabaría por conducir, en los países continentales de la América española, a la violenta separación política de España a partir de 1810, mientras en la América portuguesa conocería un proceso evolutivo que también la llevaría a la independencia, en 1822. Según se ha repetido mucho, a la independencia política la acompañará la voluntad de independencia intelectual, que se ha visto encarnada en la silva de Andrés Bello “Alocución a la Poesía”, aparecida, como una suerte de editorial, en el tomo primero de la *Biblioteca Americana*, publicado en Londres en 1823. Ese tomo, dedicado “Al Pueblo Americano” (es decir, de nuestra América), es rigurosamente coetáneo de la Doctrina Monroe. Tal poema programático ha sido comparado con el texto “The American Scholar”, que Emerson dio a conocer en 1837.³¹ En 1824, la victoriosa batalla de Ayacucho sellará la secesión política de la América española continental. Ya se mencionó el caso singular de Cuba, que por las razones aludidas permanecerá como colonia española durante casi todo el siglo XIX. Pero se sentirá en muchos aspectos afín a la América independiente. Un valioso ejemplo de ello lo ofrecen las primeras antologías de la poesía de la América española, estudiadas por Rosalba Campra.³² Si la inicial, *América poética*, que comienza con la silva de Bello, fue compilada por el argentino Juan María Gutiérrez e impresa entre 1846 y 1847 en Valparaíso, la segunda, con el mismo título, tuvo como uno de sus compiladores a Rafael María de Mendive (quien sería maestro de

Martí), y sus dos tomos se publicaron en La Habana entre 1854 y 1856. En cuanto a los autores mismos, Heredia ha sido equiparado a Bello y Olmedo por quienes lo consideraron neoclásico, y tenido como iniciador del romanticismo americano por otros, entre quienes me cuento. En las últimas décadas del siglo XIX comenzó a manifestarse el modernismo hispanoamericano (representado en lo que respecta a Cuba por escritores como José Martí y Julián del Casal), cuya influencia vivificó la literatura de España. En el siglo XX y lo que va del XXI, la literatura cubana es sin duda parte esencial de la compleja literatura hispanoamericana. Al producirse, a raíz del triunfo de la revolución cubana en 1959, la amplia recepción mundial de la narrativa hispanoamericana, entre sus representantes o beneficiarios (al margen de los criterios de cada cual sobre el acontecimiento histórico que hizo volver los ojos del planeta hacia nuestra América) se hallarán cubanos como Alejo Carpentier, José Lezama Lima, Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy, Reynaldo Arenas. La estrecha relación entre la literatura cubana y la del resto de Hispanoamérica es de interliterariedad, de acuerdo con el término propuesto por Dýonisz Durisin, “resultado”, según Franca Sinopoli, “de la relación recíproca entre las comunidades interliterarias, por ejemplo las de las literaturas europeas o las de las literaturas latinoamericanas”.³³

¿Cabe hablar de una literatura americana en conjunto? Por supuesto que es dable comparar, a menudo con provecho, obras de nuestra América con otras de los Estados Unidos y Canadá. Así procedieron, entre varios, José Ballón en *Autonomía cultural de América: Emerson y Martí*,³⁴ Bell Gale Chevigny y Gari Laguardia al editar el volumen colectivo *Reinventing the Americas. Comparative Studies of Literature of the United States and Spanish America*,³⁵ volumen en que hay contribuciones de los cubanos Pablo Armando Fernández y Edmundo Desnoes, y Vera Kutzinski en *Against the American Grain: Myth and History in William Carlos Williams, Jay Wright, and Nicolás Guillén*.³⁶ Pero tales libros no dan por sentado que traten obras de una misma literatura. En cambio, Gustavo Pérez Firmat se interroga desde el título de su compilación: *Do the Americas Have a Common Literature?*³⁷ En la introducción, Pérez Firmat menciona que hemos dado una respuesta negativa a la pregunta el filósofo mexicano Edmundo O’Gorman y yo. Y añade: “Fernández Retamar is certainly correct in pointing to the huge historical and political differences between the United States and Spanish America (...) even so, historical position is not always identical to cultural position, and the essays in this volume tend to demonstrate that even when the comparison involves authors and texts from the First and Third Worlds it is possible to find substantial common ground.” Pero a continuación Pérez Firmat añade: “Having said this much, I should point out that the book’s title is not intended as a question to which its contents provide an answer. In fact, the essays themselves raise questions that suggest how difficult it would be to answer the title, both because of the scope of the question and because of the terms in which it is couched.” (p. 5). No sé qué pensaré ahora, diecisiete años después de publicadas, el autor de esas líneas. Por mi parte, me gustaría que a la pregunta de marras se la pudiera responder afirmativamente, pero de momento lo sigo viendo difícil. Y me parece interesante que de los trece ensayos incluidos en el volumen, seis tengan que ver con Cuba, donde nació Pérez Firmat.

Aunque sin mencionar siquiera el libro editado por este, Earle E. Fitz parece hacerle eco, con un abanico más vasto, en *Rediscovering the New World. Inter-American Literature in a Comparative Context*,³⁸ en cuya introducción el autor

afirma: “My purpose in writing this book was to show that, given the unique set of historical circumstances that governed the European discovery, conquest and settlement of the New World, one could approach English and French Canada, the United States, Spanish America, and Brazil as constituting a community of literary cultures related to each other by virtue of their origins, their sundry interrelationships, and their sociopolitical, artistic, and intellectual evolutions. Their very real differences notwithstanding, the nations of the New World share enough of a common history that they can legitimately be studied as a unit (...)” (p. XI). ¿Es cierto que las naciones del Nuevo Mundo comparten lo bastante una historia común como para que legítimamente puedan ser estudiadas como una unidad? No estoy nada seguro de esto. Pero me llama la atención que en 1993 alguien tan confiable como Mary Louise Pratt haya publicado el ensayo “La liberación de los márgenes: literaturas canadiense y latinoamericana en el contexto de la dependencia”.³⁹ Para esta autora, “(e)l tema general que anima este ensayo ha sido obsesivo tanto en la crítica canadiense como en la latinoamericana desde los comienzos de ambas. Se trata, por una parte, del proyecto de formular los vínculos existentes entre esas literaturas, y entre sus historias, como sociedades dependientes coloniales y neocoloniales, por la otra” (p. 25). Pratt pasa luego a señalar semejanzas entre obras de las dos literaturas, en lo esencial glosando un trabajo de Jean Franco,⁴⁰ y menciona novelas de Carpentier y Lezama. Sin embargo, es evidente que hoy no se podría presentar la literatura de los Estados Unidos como propia de una sociedad dependiente colonial o neocolonial. Ignoro qué nuevos aportes se han hecho últimamente a esta cuestión sin duda relevante.

Me ocuparé por último de la perspectiva caribeña. Ya hace décadas se ha reconocido la importancia en varios órdenes de la cuenca del Caribe, la región americana a la que llegó Colón por primera vez y donde comenzó la colonización española. Y en tal región, escasa en metales preciosos, pronto fue establecido el sistema de plantaciones, vinculado especialmente a la industria azucarera, sistema que implicó la esclavitud sobre todo de millones de criaturas descuajadas de África, y luego, con otras denominaciones, también de Asia. En esas empresas, modernas y terribles, participaron varias metrópolis europeas que provocarían la pluralidad del Caribe ostensible en lo idiomático y en distintas realidades políticas. El primer país del área en obtener su independencia fue el muy caribeño Haití, en 1804. Otros, en cambio, todavía son colonias, con un nombre u otro, de metrópolis como Francia, Holanda y los Estados Unidos, y el Caribe inglés empezó a obtener su independencia en 1962. En el caso de Cuba, el temor experimentado por su oligarquía de ver repetirse en la Isla los sucesos haitianos la sustrajo a las luchas libertadoras iniciadas en la América española continental a partir de 1810, como ya se mencionó, y ello hizo que en 1895, al iniciarse la segunda etapa de su demorada guerra de independencia contra España, las clases al frente de esa etapa fueran ya de extracción popular, y las metas desbordaran los fines anticolonialistas, para ser también antimperialistas y de justicia social, según el proyecto radical de José Martí. La intervención estadounidense en aquella guerra obligó a posponer la realización de tales metas, que al cabo se alcanzaron a partir de 1959, y llevarían al país, violentamente hostigado por los gobernantes estadounidenses, a iniciar la construcción del socialismo. El Caribe incluye, pues, junto a colonias de las viejas metrópolis y de una relativamente nueva, al primer país libre de nuestra América (y el primero en el mundo en abolir la esclavitud), y a su primer país socialista. En el Caribe se fusionan etnias y creen-

cias de orígenes europeos, africanos y asiáticos, se hablan cuatro lenguas de origen europeo, varios creoles y probablemente lo que los lingüistas llaman un *sabir*: el papiamento. Pero más allá de las cuestiones que lo diferencian, se encuentran las que lo hacen una original unidad, con planteos desafiantes e intensa música, que más de uno ha considerado anuncio del porvenir humano.

Se tardó en ver al Caribe como una unidad o subunidad. Quizá la primera vez que ello ocurrió fue en el libro ameno y superficial de Germán Arciniegas *Biografía del Caribe*, que vio la luz en 1945.⁴¹ Hubo que esperar a 1970 para que se ofrecieran serias visiones de conjunto, las cuales fueron hechura de dos importantes figuras de la región, quienes publicaron el mismo año sendas obras casi homónimas: Juan Bosch, *De Cristóbal Colón a Fidel Castro. El Caribe, frontera imperial*,⁴² y Eric Williams, *From Columbus to Castro. The History of the Caribbean 1492-1969*.⁴³ Siempre he creído que tales títulos comunes son deudores del epílogo a una segunda edición (la primera fue de 1938) del gran libro de C.L.R. James *The Black Jacobins. Toussaint L'Ouverture and the San Domingo Revolution*.⁴⁴ Tal epílogo se llama "From Toussaint L'Ouverture to Fidel Castro".

Si hubo que esperar tanto para contar con aceptables historias del Caribe, no es extraño que hubiera que esperar todavía más para ver aparecer una historia conjunta de la literatura de la zona. Ella es *A History of Litterature in the Caribbean*, cuyos tres volúmenes fueron publicados en inglés, entre 1994 y 1997,⁴⁵ editados por A. James Arnold, como parte de *A Comparative History of Literatures in European Languages* que auspicia la Asociación Internacional de Literatura Comparada. En el primer tomo se estudian las literaturas de lenguas española (y por tanto la cubana) y francesa; en el segundo, las literaturas de lenguas inglesa y holandesa: en los tres últimos casos, con los correspondientes creoles; el tercer tomo se consagra a "Cross-Cultural Studies".

En la Cuba del siglo XIX no se solía hablar aún del Caribe, sino de las Antillas. Ellas fueron preocupación cardinal de José Martí, quien se sintió atraído, junto con los puertorriqueños Ramón Emeterio Betances y Eugenio María de Hostos y el haitiano Antenor Firmin, por la idea de una confederación antillana.⁴⁶ Entre los muchos ejemplos del interés que para Martí tuvieron las Antillas, a las que llamó "las islas dolorosas del mar",⁴⁷ se encuentra la última carta suya a su fraterno amigo mexicano Manuel A. Mercado, que fue hecha la víspera de morir combatiendo y ha sido considerada su testamento político: "ya estoy todos los días", escribió allí, "en peligro de dar mi vida por mi país y por mi deber (...) de impedir a tiempo con la independencia de Cuba que se extiendan por las Antillas los Estados Unidos y caigan, con esa fuerza más, sobre nuestra tierras de América".⁴⁸

En el siglo XX cubano nos acercaron a preocupaciones del área muchos estudios de Fernando Ortiz, la obra de Ramiro Guerra *Azúcar y población en las Antillas* (1927), y en lo estrictamente literario el libro de poemas de Nicolás Guillén *West Indies Ltd.*, de 1934. Diez años después de publicado este, Guillén estuvo entre los editores de la habanera *Gaceta del Caribe. Revista Mensual de Cultura*, en cuyo primer editorial se leía: "Si se nos pidiera justificar el título, diríamos que arrancando de lo hondo de esta isla nuestra, centro geográfico del mar de las Antillas, queremos dar el latido pleno del archipiélago dentro del ámbito continental, pero con una alerta conciencia de universalidad. Por otra parte, huelga declarar que no pretendemos imponer determinado 'meridiano', y que sólo nos guía el afán de servir a la cultura en esta parte del mapa con un limpio espíritu solidario hacia

los pueblos con los que estamos hermanados en el Caribe.” En 1948, Guillén dio a conocer su *Elegía a Jacques Roumain, en el cielo de Haití*. Y en 1949 Alejo Carpentier, a partir de un viaje revelador a Haití, publicó *El reino de este mundo*, e inició así un ciclo de novelas cuyo centro temático es el Caribe.

Aunque en 1960 yo conocía ya esas obras y me consideraba latinoamericano, mi amistad, anudada ese año en París, con el escritor martiniqueño Édouard Glissant empezó a hacerme consciente de mi condición, también, de caribeño. Ambos proyectamos entonces publicar en París una revista con textos latinoamericanos para la que solicité y obtuve el respaldo de Alejo Carpentier. Pero el proyecto, por diversas causas, no se hizo realidad. Cuando mucho después, en 1975, dediqué un número de la revista que dirigía y dirijo, *Casa de las Américas*, a *Las Antillas de Lengua Inglesa*,⁴⁹ objeté en un largo editorial el empleo de *West Indies*, consagración de un error geográfico, para nombrar al Caribe anglófono, y sugerí que bastaría el sintagma “América Latina”, más allá de lo que originalmente significara, para abarcar todos nuestros países. Criterio similar mantuve cuando, en el VIII Congreso de la Asociación Internacional de Literatura Comparada, que se celebró en 1976 en Budapest, leí la ponencia “La contribution de la littérature de l’Amérique latine à la littérature universelle au XXe. siècle”,⁵⁰ cuyo tema y cuyo título me fueron sugeridos por los organizadores del Congreso. Ese año se incluiría en el Premio Literario Casa de las Américas la literatura caribeña anglófona, y en 1979 la literatura caribeña francófona, más sus correspondientes creoles. También ese año 1979 fue creado por la Casa de las Américas su Centro de Estudios del Caribe (que a partir de 1981 contaría con su publicación periódica, *Anales del Caribe*), y se realizó en Cuba, después de haberlo hecho en Guyana y Jamaica, el III Carifesta, el Festival de las Artes del Caribe, como parte del cual tuvo lugar en la Casa de las Américas un simposio sobre la identidad cultural caribeña cuyos materiales fueron recogidos en la revista *Casa de las Américas*.⁵¹ Que todavía no estaba en uso la expresión “América Latina y el Caribe” lo ejemplifica, además, que el útil *Panorama histórico-literario de nuestra América* (tomo I 1900-1943, tomo II 1944-1970), editado por la Casa de las Américas en 1982, llevara tal título, de clara raíz martiana, para dar a entender que el panorama englobaba a todas las regiones de nuestra América. Incluso este mismo año 2007 hemos contemplado el cambio de nombre de la más importante de las colecciones que publica la Casa, la Colección Literatura Latinoamericana, que ha pasado a ser Colección Literatura Latinoamericana y Caribeña al incluir *Los placeres del exilio*, de George Lamming, quien ya había visto publicada en dicha colección en 1979, cuando sólo se llamaba Literatura Latinoamericana, su primera novela, *En el castillo de mi piel* (1953).

En aquel simposio celebrado en 1979 en la Casa de las Américas, dijo Victor Stafford Reid: “Nosotros, los del Caribe, somos hoy día el último conglomerado importante de cultura en llamar la atención”.⁵² En efecto, en apreciable medida, estamos ante una literatura emergente. Al frente de *The Oxford Book of Caribbean Verse*, aparecido en 2005, se afirma: “A hundred years ago it would have been inconceivable that the Caribbean, for centuries the site of the worst atrocities of human history, would produce what is arguably the most life-affirming and spiritually uplifting body of poetry of the twentieth century.”⁵³ Pero los antólogos parecen tener insuficiente conocimiento de la poesía de lengua española. En todo caso, admiten que “the culture of, say, Cuba differs in fundamental ways from that of Haiti or Jamaica”, y que “the ‘English language’ poetry of the region forms

the core of this collection” (p. XX). Por eso pueden decir: “Caribbean poetry has grown in both volume and stature through the twentieth century from something that hardly existed—at least as far as the literary mainstream was concerned—into a body of word-culture (...) that is generally acknowledged to be among the richest, most accesible, and yet technically adventurous libraries of contemporary verse. (...) Indeed, West Indian poetry is essentially a twentieth-century phenomenon (...)” (p. XVII). No es dable aceptar que la poesía cubana sea creación del siglo xx. De los románticos José María Heredia y Gertrudis Gómez de Avellaneda a los modernistas José Martí y Julián del Casal, la suya ya era poesía auténtica y mayor en el siglo xix. En cuanto al siglo xx, son graves las ausencias, en la antología de Oxford, de poetas como Dulce María Loynaz, Eugenio Florit, Emilio Ballagas, todos los integrantes del Grupo Orígenes y en particular Lezama, cuya filiación caribeña ya había sido puesta de relieve por David Huerta en una valiosa antología poética de 1988,⁵⁴ donde Huerta lo acercó, al más alto nivel, a Saint-John Perse, Aimé Césaire y Derek Walcott. La de Cuba, debemos concluir, es una literatura caribeña sin dejar de ser hispanoamericana, así como es una literatura de lengua española cuando ya no es una literatura de España.

De Edward Said son estas conocidas palabras: “I suggest that we look (...) at what comparative literature was, in vision and in practice; ironically (...), the study of “comparative literature” originated in the period of high European imperialism and is irrecusably linked to it.”⁵⁵ Parece difícil negarle validez a la observación anterior, de alguien a quien tanto debemos y que fue, entre otras cosas importantes, eminente profesor de literatura comparada. Pero Armando Gnisci, en “La literatura comparada como disciplina de descolonización”,⁵⁶ planteó que para muchos la literatura comparada es una disciplina en fase de extinción, si no ya extinta; y al preguntarse con qué se propone sustituirla, mencionó dos opciones: o que ella fuera absorbida por una teoría de la literatura concebida como la disciplina central y más potente del estudio literario, o que la literatura comparada fuera superada por los estudios sobre la traducción (*Translation Studies*), los estudios sobre la descolonización cultural (*Post-colonial Theory*), los estudios interculturales (*Intercultural Studies*) y los estudios feministas (*Gender o Women’s Studies*). A continuación, Gnisci rechaza la primera de esas opciones, la cual, según él, expresa una posición típicamente euronorteamericanocéntrica que propone una vez más la vieja concepción imperialista y jerárquica de la ciencia “occidental”; y añade que la segunda opción, articulada y plural, proviene, en cambio, de los desarrollos concretos del estudio literario con una perspectiva verdaderamente mundial, no sólo euroestadunidense. Además, los *Translation Studies*, la *Post-colonial Theory*, los *Intercultural Studies* y los *Women’s Studies* no se presentan como alternativos o indiferentes entre sí, sino que parecen marchar juntos en la misma dirección, siendo la literatura comparada la forma confederada de conocimiento y de enseñanza a través de la cual estos problemas y estos campos de indagación pueden ser considerados en conjunto, dentro de un coloquio verdaderamente “universal” y como imagen del futuro que toma en cuenta a todas las culturas. Si la literatura comparada, concluye, es un modo de comprender, estudiar y ejercer la descolonización cultural por los países que se han descolonizado del Occidente, para nosotros, estudiosos europeos (recuérdese que Gnisci es italiano), ella representa la forma de pensamiento, de autocrítica y de educación, en otras palabras: la disciplina para descolonizarnos de nosotros mismos.

He dedicado estas páginas a intentar considerar, desde distintas perspectivas, el perfil de la literatura de un pequeño país, no necesariamente la pequeña literatura de un país, para no decir nada de “una literatura menor”, en el sentido rebelde que a esta última expresión le dieron, al hablar de Kafka, Deleuze y Guattari.⁵⁷ Heráclito nos invitó hace milenios: “Entrad con confianza, porque aquí también los dioses están presentes.”

Notas

¹ *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Nº 3, 1996.

² GODZICH, W.: *Teoría literaria y crítica de la cultura*, trad. de Josep-Vicent Gavaldá, Madrid, Frónesis, Cátedra, Universitat de València, 1998, 322.

³ Ponencia presentada en coloquio internacional realizado en 2002 en Valparaíso sobre *Orientaciones de la crítica literaria y cultural*. VÍCTOR BARRERA ENDERLE: *Ensayos sobre literatura y cultura latinoamericanas*, Santiago de Chile, Miscelánea Textual, 2002.

⁴ PIERRE BOURDIEU Y LOÏC WACQUANT: “La nouvelle vulgate planétaire”, *Le Monde Diplomatique*, mayo de 2000, 6-7.

⁵ Cit. en ARMANDO GNISCI: “Una historia diferente”, *Casa de las Américas*, Nº 219, abril-junio de 2002, 35.

⁶ En *Estudios de literatura hispanoamericana*, La Habana, Imprenta Úcar García, 1950.

⁷ La Habana, Casa de las Américas, 1983.

⁸ Tres tomos, La Habana, Consejo Nacional de Cultura, 1965.

⁹ Madrid, Verbum, 2002.

¹⁰ MARTIN LIENHARD: *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-social (1492-1988)*, La Habana, Casa de las Américas, 1990; GORDON BROTHERSTON: *La América indígena en su literatura: los libros del cuarto mundo*, trad. de TERESA ORTEGA GUERRERO Y MÓNICA UTRILLA, palabras liminares de MIGUEL LEÓN PORTILLA, México, Fondo de Cultura Económica, 1997.

¹¹ *Perfil de Indoamérica de nuestro tiempo. Antología 1937-1962* (1968), La Habana, Ed. Ciencias Sociales, 1972, 9.

¹² Cit. en ROBERTO FERNÁNDEZ RETAMAR: “Introducción a la literatura cubana”, *Temas. Cultura Ideología Sociedad*, Nº 16-17, octubre de 1998-junio de 1999. Número extraordinario. Nueva época, 221.

¹³ “Cantos negros anónimos”, en *Antología*, cit., t. III, 171-187.

¹⁴ Cf. ANTONIO CORNEJO POLAR: “Mestizaje, transculturación, heterogeneidad” y mi comentario a dicho texto en *Asedios a la heterogeneidad cultural. Libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar*. JOSÉ ANTONIO MAZZOTTI Y U. JUAN ZEVALLOS AGUILAR, coordinadores, Ann Arbor, Asociación Internacional de Peruanistas, 1996, 47-56. Cf. también, de ANTONIO CORNEJO POLAR: “Mestizaje e hibridez: Los riesgos de las metáforas”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, No. 47, 1er. semestre de 1998.

¹⁵ SUSSANA REGAZZONI (ed.): *Alma Cubana: Transculturación, Mestizaje e*

Hibridismo. The Cuban Spirit: Transculturation, Mestizaje and Hybridism, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2006.

¹⁶ BELEN CASTRO: “La Arcadia caribe de *Espejo de paciencia*: ninfas, sátiros y desculturación”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, N° 50, 2do. Semestre de 1999, 139.

¹⁷ En *Certidumbre de América*, 2ª ed. aumentada, Madrid, Gredos, 1971.

¹⁸ ALEJO CARPENTIER: *Concierto barroco*, México, Siglo XXI, 1974, p. 20. Carpentier insiste en *Espejo de paciencia* entre las 20 y 26.

¹⁹ Prólogo de RAFAEL MONTORO, La Habana, Imprenta de A. Álvarez, 1890.

²⁰ Cf. NARA ARAÚJO: “Raza y género en *Sab*”, *Casa de las Américas*, N° 190, enero-marzo de 1993; y LUISA CAMPUZANO: “*Sab*: la novela y el prefacio”, *Alma cubana...*, cit.

²¹ FERNANDO GARCÍA DE CORTÁZAR y JOSÉ MANUEL GONZÁLEZ VESGAS: *Breve historia de España*, Madrid, Alianza, 1994, 518.

²² JOSÉ MARTÍ: “Francisco Sellén”, *Obras completas*, 2ª. ed., La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1975, tomo 5, 189.

²³ Cit. en ROBERTO FERNÁNDEZ RETAMAR: *Introducción...*, cit., 226-227.

²⁴ RUBÉN DARÍO: “Dilucidaciones”, en *El canto errante* (1907), *Poesías*, prólogo de Ángel Rama, edición de Ernesto Mejía Sánchez, cronología de Julio Valle-Castillo, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977, 301.

²⁵ Cit. en CLAUDIO GUILLÉN: *Múltiples moradas. Ensayo de Literatura Comparada*, 2ª ed., Barcelona, Tusquets, 2007, 300.

²⁶ Santa Clara, Cuba, Ediciones Capiro, 2000.

²⁷ Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1945.

²⁸ São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1993-1995.

²⁹ Nueva York, Oxford University Press, 2004.

³⁰ Cit. en JOSÉ JUAN ARROM: *Certidumbre de América*, cit., 22.

³¹ PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA: *op. cit.*, 100.

³² “Las antologías hispanoamericanas del siglo XIX. Proyecto literario y proyecto político”, *Casa de las Américas*, N° 162, mayo-junio de 1987.

³³ FRANCA SINOPOLI: “La historia comparada de la literatura”, en *Introducción a la literatura comparada*. Al cuidado de ARMANDO GNISCI, trad. de LUIGI GIULIANI, Barcelona, Crítica, 2002, 271.

³⁴ Madrid, Pliegos, 1986.

³⁵ Cambridge, Cambridge University Press, 1986.

³⁶ Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1987.

³⁷ Durham y Londres, Duke University Press, 1990.

³⁸ Iowa, Iowa University Press, 1991.

³⁹ “La liberación de los márgenes: literaturas canadiense y latinoamericana en el contexto de la dependencia”, *Casa de las Américas*, N° 190, enero-marzo de 1993.

⁴⁰ “La parodie, le grotesque et le carnavalesque: quelques conceptions du personnage dans le roman latino-américain”, en *Idéologies, littérature et société en Amérique latine (...)*, Bruselas, Editions de l'Université de Bruxelles, 1975.

⁴¹ Buenos Aires, Sudamericana, 1945.

⁴² Madrid, Alfaguara, 1970.

- ⁴³ Londres, André Deutsch Ltd., 1970.
- ⁴⁴ 2ª ed., revisada, Nueva York, Vintage Books, 1963.
- ⁴⁵ Amsterdam, Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1994-1997.
- ⁴⁶ Cf. ANTENOR FIRMIN: “Betances, Martí y el proyecto de Confederación Antillana”, *Casa de las Américas*, N° 233, octubre-diciembre de 2003, 89-91.
- ⁴⁷ JOSÉ MARTÍ: “Nuestra América”, *Obras completas*, cit., t. 6, p. 23.
- ⁴⁸ JOSÉ MARTÍ: *Obras completas*, cit., t. 20, 161.
- ⁴⁹ N° 91, julio-agosto de 1975.
- ⁵⁰ Incluida, en español, en *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, primera edición completa, Santafé de Bogotá, Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, 1995.
- ⁵¹ N° 118, enero-febrero de 1980.
- ⁵² VICTOR STAFFORD REID: “Identidad cultural del Caribe”, *Casa de las Américas*, N° 118, cit., 48.
- ⁵³ *The Oxford Book of Caribbean Verse*. Editado por Stewart Brown y Mark McWatt, Nueva York, Oxford University Press, 2005, XVII.
- ⁵⁴ JOSÉ LEZAMA LIMA: *Muerte de Narciso. Antología poética*. Selección y prólogo de David Huerta, México, Era, 1988, 26.
- ⁵⁵ EDWARD SAID: *Culture and Imperialism*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1993, 43.
- ⁵⁶ *Casa de las Américas*, N° 208, julio-septiembre de 1997.
- ⁵⁷ GILLES DELEUZE [y] FÉLIX GUATTARI: *Kafka. Por una literatura menor*, trad. de JORGE AGUILAR MORA, México, Era, 1978.

El lenguaje que excede a las cosas

Raúl Antelo •

Universidade Federal de Santa Catarina

Resumen

El surrealismo trató de superar la autonomía burguesa del arte de forma tal que toda tensión revolucionaria fuese captada como sensación corporal y todo estímulo sensible de las masas suscitase la descarga de una ruptura. La Literatura Comparada en ámbito global trata de retomar esas experiencias vanguardistas.

34 35

Palabras clave:

· Surrealismo · Masas · Anestético

Abstract

Surrealism tried to transcend the autonomous phase of bourgeois art such that all revolutionary tension becomes bodily collective innervation and all bodily innervations of the mass become a revolutionary discharge. Comparative Literature in a global basis tries to develop those avant-garde experiences.

Keywords:

· Surrealism · Masses · Anaesthetic

* *Profesor de literatura en la Universidade Federal de Santa Catarina (Brasil) y lo ha sido en varias Universidades norteamericanas y europeas. Publicó, entre otros, Algaravia. Discursos de Nação (1998), Potências da imagem (2004), Maria con Marcel. Duchamp en los trópicos (2006) y Tempos de Babel: destruição e anacronismo (2007). Además fue el coordinador de la Obra completa de Oliverio Gironde publicada por Archives.*

Entre aujourd'hui et demain, l'une des tâches capitales de la Littérature Comparée, sous son aspect de poétique générale, pourrait être, plutôt que de se lamenter sur la mondialisation tueuse de littérature, d'enquêter sur la façon dont la conscience de la mondialisation et de la mondialité informe des réponses dans la création littéraire elle-même comme dans ses lectures, et des réponses médiées par des configurations théoriques explicites ou implicites plus ou moins partagées par la lecture comparatiste –comme le marxisme lukacsien, le freudo-marxisme, le formalisme russe et pragois, l'école de Tartu et l'école de Francfort, l'éthique esthétique du rasa–. Il se passe quelque chose de théorique à l'échelle mondiale quand on écrit dans un champ de tension entre Fidel Castro et Borges, ou entre Virginia Woolf et Gandhi.

Didier Coste, *Le mondial de littérature*, 2005

Translatio global

Emiliy Apter ha sostenido, en su reciente *The Translation Zone*¹, la idea de que la literatura comparada nace, en Estambul, en 1933, mucho menos por la actitud elegíaca de Auerbach, que lamenta la Europa perdida, con su *Mimesis*, y mucho más por la auspiciosa apertura de Spitzer quien escribe, a ese respecto, un himno, casi un epitalamio, “Aprender el turco” (1934).

Una comprensión de la literatura comparada como zona de intercambios en que se suspenden las convenciones letradas nos lleva también, en nuestro ámbito, a reexaminar el legado del surrealismo. No remontaré a *Qué* ni a Aldo Pellegrini. No evocaré la nada sin resto de Fondane ni el cero en la pupila de Gironde. Tampoco me propondré analizar la *poesía* surrealista porque el surrealismo hace hincapié en híbridos actos de *escritura*². Quisiera cuestionarme, de manera acotada, acerca del surrealismo activo en la cultura argentina de los años 50-60 como un peculiar momento de translación global. Pero para abordar el problema, nada simple, habría que retomar, como punto de partida, el sombrío diagnóstico trazado por uno de los teóricos más fecundos del surrealismo. Georges Bataille argumentaba que, en cierto sentido, la palabra *surrealismo* no es más que una ausencia de palabra porque revela el poder que tiene la lengua de negar afirmando –ya que una negación perfecta del lenguaje, un absoluto silencio, es contradictorio con el empleo mismo de la palabra–. El surrealismo *fue* (se anima a decir Bataille en 1948) el lenguaje que excede a las cosas y los surrealistas escribieron como escribieron porque no querían ser aquello que el hombre común es para un patrón, para un soberano; lo mismo ocurre con quien los lee. Esta definición surrealista de la literatura tiene el mérito de alcanzar el corazón mismo del enigma del lenguaje. Al pasar de la pasión que lo mueve a la expresión escrita, el escritor surrealista se encuentra con las palabras que cree someter a su pasión, pero que lo reducen más bien a un mero impulso dominado. Las palabras se suceden y, en última instancia, en virtud del acaso objetivo, todo puede aceptarse, justificarse de alguna manera. ¿Qué hacer? Si calla, el mundo en que el surrealista se mueve hablaría por él, lo reduciría a la medida de sus habladorías, lo subordinaría a lo comunitario. Ni el escritor más opuesto al discurso y al lenguaje servil que lo expresa, podría permitirse el lujo de

ignorarlos. Está obligado a expresarse a través del discurso. Está obligado a adoptar una postura intelectual. Pero esto no se logra sino a regañadientes³.

En virtud de esa contradicción, Bataille consideraba el surrealismo de posguerra meramente *edificante*, acusación mayor, si recordamos la lectura de Denis Hollier⁴ y toda la secuela de lecturas en torno a la desconstrucción que le suceden⁵, ya que, en opinión de Bataille, las intervenciones de los surrealistas revelan el tabú (lo prohibido) que ellas mismas desdeñan, algo completamente ajeno a lo que los surrealistas tuvieron intención de encarar, inicialmente. El orden establecido que se les imponía a estos vanguardistas era ya sin duda la constante negación de todo cuanto se pueda considerar irreductible o noble. Pero más que usar el lenguaje para impugnar el orden vigente, esos escritores tendrían que haberse abstenido de aludirlo, ya que darle nombre era, paradójicamente, reconocer ese mismo orden establecido (en la medida en que se lo discute, se argumenta, se acumulan razones, a favor o en contra, no interesa). La negación de las cosas, que era en esencia el surrealismo, se habría convertido así, quiérase o no, en una cosa. Una cosa más. Pero esto nos plantea el tópico de las relaciones entre las palabras y las cosas, o mejor, el papel de las imágenes *entre* las palabras y las cosas.

En ese mismo momento, José R. Destéfano, profesor de Historia del Arte en la Universidad de Buenos Aires⁶, recordaba la definición bretoniana de poesía: comparar dos objetos, tan alejados el uno del otro como sea posible, o ponerlos en mutua presencia, de una manera brusca y sorprendente, resta aún como la tarea más alta a la que pueda aspirar la poesía. Ese programa, que es el de Walter Benjamin con sus imágenes dialécticas, puede captárselo ya en la cultura de masas del peronismo, en un fascículo de emblemático título, *Imágenes de la cultura*, donde junto a *El espectro de la libido*, la *Leda atómica* o la *Madona de Port-Lligat*, de Dalí, leemos los anuncios que financiaban a ese mero folleto propagandístico de Taranto & Cia, con sus drogas, *Nervisedán*, *Corydrane*, *Mecanyl*, *Cacodyline* o *Mitosyl* o sus nuevos aparatos de escopía generalizada, como el cistoscopio de otro laboratorio, Gentile & Cia. En ese folleto banal vemos que las imágenes surrealistas ya son, en la Buenos Aires del 50, cosas entre cosas, imágenes anestésicas de lo nuevo⁷.

Conviene reparar no obstante que, con su lectura, Bataille no formula, en rigor, una impugnación sino más bien una apología del surrealismo porque, más allá de la objeción, está el reconocimiento de que es necesario, para quien realmente trata de entender lo que los textos surrealistas quieren decir, no detenerse en las palabras sino captar en ellas un más allá, ese susurro del lenguaje que no se contiene en el discurso y que se plasma en imágenes.

En marzo de 1940 Benjamin le escribe una carta a Horkheimer en que censura los excesos del círculo bataillano, integrado por Caillois y Leiris, con el argumento de que el *freudismo* (sic) los estaba volviendo más y más esotéricos⁸. Parece repetir lo que Adorno mismo le decía a Benjamin en la famosa carta de noviembre del 38, acerca de su ensayo sobre Baudelaire: el montaje es ineficaz políticamente y escamoteador teóricamente porque anula la *mediación*, concepto fundamental en la dialéctica hegeliana. No obstante, es a través del montaje que Benjamin obtiene los conceptos más urticantes para una nueva materialidad iconográfica en los ensayos sobre la fotografía o sobre la obra de arte. De allí provienen, además, los trabajos sobre la imagen de Bataille, muchos de ellos divulgados por la revista *Documents*, y de esos estudios extrajo, a su vez, Didi-Huberman la matriz para proponernos la autonomía de la imagen, como una manera complejamente articulada a la

historia de un deseo. No hay duda pues que *la imagen piensa* tanto como *el texto ve* y que, para estos disidentes surrealistas, la literatura no está más articulada a la realidad sino que, a través de la imagen, lo que ella nos plantea sin cesar es la relación entre el arte y lo Real o, si se quiere un concepto más convencional, entre el arte y el poder⁹.

El poder es aquello que escapa a la tragedia exigida por el conjunto comunitario de las fuerzas, pero que se logra al precio de capitalizar para sí aquellas fuerzas que se soñaron a sí mismas desestabilizadoras. En ese sentido, Bataille no nos revela, en suma, oposición a la voluntad de potencia, sino más bien sospecha en relación a la energía comunitaria de cuño nihilista. Es decir que, a la potencia activa, el círculo bataillano le contrapone la *potencia pasiva*, entendida como la pasión que pone las diversas existencias, separadas y distanciadas, en contacto. Es el tópico de Bartleby, suerte de ícono post-agónico de la cultura, que reencontraremos en los análisis de Deleuze, Derrida o Agamben y hasta en las ficciones de Vila-Matas o el último Piglia. Quisiera rescatar, pues, en lo que sigue, esa potencia pasiva en dos aventuras textuales entreveradas, herederas de aquellas aquí evocadas, la de Alejandra Pizarnik y la de Tulio Carella, cuya genealogía remonta, precisamente, a esos años 50.

Pernambuco polígrafo

Alejandra Pizarnik (1936-1972)¹⁰ trabaja en su escritura con la ley, es decir, con el nombre, como categoría que instituye la sociedad. Por ello su apuesta es siempre en el sentido de una poética (no de una práctica), es decir, de una poesía de los márgenes, donde ya no hay dilema excluyente, sino una compleja interpenetración constitutiva con lo Otro. Veía, en la poesía moderna, dos extremos. El primero suponía que todo es nada, aludiendo así a los sistemas estables de la poesía social; el segundo afirmaba la desarmonía, como rotación de signos que celebran las bodas del cielo y del infierno. Con ella construyó su poética.

A título ilustrativo, tomemos uno de sus enunciados. “Acompañado de su oscuro paje, Cristóbal Quilombo penetró en el quiglobo”¹¹. Con esta frase, que parece prefigurar las esferas de Sloterdijk, Alejandra Pizarnik activa algo más que el desmontaje de ontologías locales. Pone en práctica una manera de leer que es complementaria a su modo de escritura. En efecto, Pizarnik lee la historia colonial en clave nominalista. Se separa deliberadamente de cierta lógica *naïve*, exotista¹², y por eso mismo, a la manera que luego veríamos en Paulo Leminski, rescata, de antiguas crónicas de Indias, una enunciación que ella denomina inocente pero que, con más rigor, cabría llamar *mimetismo nominalista*. “Un caracol y en él un pedazo de coral que parece nacer dél (...) las nueces muy encarceladas (...) todos pensábamos y hablábamos de lo cerrado que era todo alrededor de nosotros”¹³. Caracol y coral son cárceles del lenguaje. Las nueces (las carabelas), quiglobos. La nuez, precisamente, es una de las moradas ideales de Alejandra¹⁴, por eso, diríamos, Pizarnik usa el nominalismo como un modo de tomar distancia con relación a lo real, una manera ambivalente por la cual una mediación inmediata le permite a su lenguaje separarse de los discursos y depararse, al fin, con lo Real, con el lenguaje

mismo, en su negativo rechazo de la representación. Al adoptar esa estrategia, Alejandra se transforma en Hilda, la polígrafa, preceptora del papagayo Pericles.

—¿Quién inició a Pericles en la literatura? —dijo el doctor Chú alarmado por la verdifusión de la cultura de papas.

—Hilda la polígrafa —dijo la paralelepípeda.¹⁵

Hilda tiene la *bucca nera* e invirtiendo la mimesis idealizadora confunde *vultus* con *vulva*. El medusino significativo *Pernambuco* abraza entonces como una tijera al desdoblado lenguaje y de ese hueco profundo emerge entera el habla de entre piernas. En sus diversiones públicas, Alejandra lleva *ad pernam bucca*. Leemos así en la versión de *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* integrada a la *Prosa Completa* (2002): “En tanto su pico deterioraba una tortilla de verdurita, papita y mole, disparo —bang, bang y pum, pum— al divino cojete con su trabuco trabado en Pernambuco por un oso que le comió el ossobuco”¹⁶. En cambio, en la versión mucho antes divulgada en *Textos de sombras y últimos poemas* (1982), tenemos: “Cuando Cocó Panel afrontó el malón con pigmón amotinado sin tino, ella agitó sorcieramente sus aretes, heredados de un espléndido cretino —Pietro Aretino— con el propósito de deslumbrar a la pigmeada plebeyuna que chillaba como cuando en Pernambuco trabé el trabuco del oso que se comió el ossobuco”¹⁷. Para la polígrafa, Pernambuco no es paisaje sino un pasaje de coprológico cratilismo. Sabe Alejandra que en el Corán no hay camellos y por eso escribe en la posdata:

La repetida lectura de Baffó, Aretino, Crebillon fils, las memorialistas anónimas (princesa rusa, cantatriz alemana), me deparó la comprensión de esa alegría. Algunos —yo, la primera— me reprochan el “realismo”: situar en Dentáfrica un cuento sobre Dentáfrica. Cierito, la verosimilitud torna mi relación intolerable. Pero ¿no habrá nunca un espíritu valiente? Veintiocho mil aninimitos no pudieron doblegarme. La verdad no es más cara que Platonov, quien sintió como nadie lo trágico del destino pigmeo.¹⁸

En esa época en que Alejandra está leyendo a Apollinaire (“poemas graciosos y medianos”), la lengua se le escurre entre los dientes de Dentáfrica, dando consistencia, como en el *Apolinère enameled* de Marcel Duchamp, al cratilismo del lenguaje. A través de ese fenómeno, Platón defendía que los nombres, en la medida de lo posible, se asemejasen a las cosas, aunque admitía, sin embargo, la inocultable grosería de la convención para explicar la precisión nominativa. En su expresión más elemental, el cratilismo evalúa la significación del lenguaje como la mimesis discursiva de un objeto dado, pero en un sentido más amplio y moderno, en cambio, el cratilismo consiste en encontrar un resto resistente a la significación, el núcleo mismo de extrañamiento de un discurso que funciona como un paraíso perdido del lenguaje y, al mismo tiempo, ofrece un motor utópico a la proto-historia. Orientado a multiplicarse, más que a reproducir sentidos, a fijar vértigos, más que a adecuar imágenes y, en última instancia, a extraer del carácter no-mimético del lenguaje la energía suficiente para desestabilizar convenciones, el mimetismo nominalista redefine la escritura como diseminación del lenguaje y, en ese sentido, de la verdad misma. Al tiempo que ensaya la poligrafía de Hilda, la bucanera pernambucana, Alejandra anota en su diario:

Vértigo y náuseas. Advertí que el texto de humor me hace mal, me descentra, me dispersa, me arrebató fuera de mí —a diferencia, par ex., de los instantes frente al pizarrón, en que me reúno (o al menos me parece). Sin embargo, ninguno de los poemas por rescribir me enfervoriza. El texto de humor, por el contrario, es la tentación perpetua¹⁹.

Sabemos desde Barthes, al menos, que todo sentido singular deviene plural y que

la obra, al alcanzar su estatuto neutro, su grado cero, se transforma así en texto. La literatura –nos dijo el crítico de *S/Z*– se vuelve entonces exploración del nombre, porque, en el fondo, el escritor, como un eterno Crátilo y a diferencia de Hermógenes, conserva la creencia de que los signos no son arbitrarios y que el nombre es una propiedad natural de la cosa. Leer como se escribe, es pues, la consigna. A través de lo neutro, es decir, de una poética de la distancia, de una apatía, de una potencia pasiva, Barthes ha de concluir que la palabra literaria es siempre un destrozo inmenso y suntuoso, como resquicio de un continente perdido en que las palabras, saturadas de cualidades y ya no de ideas, brillarían como esquivras de un mundo sin mediaciones, donde todo se entregase al sentido pero en que nada, al fin y al cabo, tendría entonces cualquier sentido²⁰.

Leer como se escribe es pues descubrir el funcionamiento simultáneo de dos valores ambivalentes; en ese sentido, la literatura tiende a substituir la verdad particular y contingente por una recepción duradera o diferida, de modo tal que el texto que busca conquistar el tiempo debe, ante todo, perder su propia entereza y, para producir verdad, pasa a desdoblarse en figuras fragmentarias. En consecuencia, toda obra dura por haberse transformado, así como la imitación que de ella se hace la despoja, a su vez, de todo lo imitable. “Anoche escribí de un tirón *La bucanera*. ¿Que relación no puedo captar?” –se pregunta Alejandra.

Desde ese punto de vista, no es, por lo tanto, el hecho lo que preexiste a la imitación sino que el lenguaje precede, infinitamente, al hecho mismo. La escritura nada le debe así al estilo, a la acumulación, y todo, en cambio, al dispendio, al exceso significativo que se lee en los márgenes de la representación. Eso acarrea una crítica a la mimesis y a la propia teoría como mirada desinteresada. La relectura lacaniana del psicoanálisis mucho ayudó a reformularla. En efecto, contrariamente a la mirada soberana de la *Dialéctica del iluminismo*, Lacan propuso superponer a Kant con Sade para obtener un efecto de verdad, la mirada traidora, la mirada que ve más de lo que mira y que denuncia así la ceguera del realismo. Gracias a esa operación, el valor visible, legible, de un texto transgresivo sería la verdad oculta por el ocularcentrismo racionalista. En la medida en que la Revolución, factor que se instala entre ambos textos, el que legisla y el que transgrede, había rearticulado el derecho, pero también a su revés, Lacan argumentaba que el mal sadeano era la inversión puntual del bien kantiano, o sea que tanto Kant como Sade hablaban, de hecho, de la sumisión del sujeto a la ley, con la salvedad de que, donde el moralista hacía aparecer al Otro en la figura del torturador, el filósofo secuestraba al objeto en nombre de una teoría de la autonomización del sujeto por medio de la ley.

Si es verdad entonces que uno mandaba gozar, mientras otro pedía reprimir todo goce, no hay pues diferencia entre leer y escribir y, siendo así, las nuevas mediaciones, los cambios en el orden técnico, no hacen sino alterar el sistema de sensaciones o, mejor aún, de excitaciones que hacen posible hablar del arte. La condición nominalista de la teoría de la mirada y de la escritura acarrea pues una consecuente definición an-artista del arte, captado por un más allá de la mezcla sinestésica, es decir, por una condición an-estésica. Duchamp explicita esa posición nominalista diciendo que *mesas* no es el plural de *mesa*, o que *comió* no tiene nada en común con *comer*. No se trata, en el nominalismo, de adaptación física de las palabras concretas. La palabra, en sí misma un infierno, pierde todo valor musical y pasa a ser legible sólo por los ojos –los ojos atrás de los ojos, dirían Warburg

o Lispector— porque, poco a poco, adopta una forma con significación plástica, convirtiéndose, igualitariamente, en una realidad sensorial y una verdad plástica. Lo crucial, en último caso, es que el nominalismo es independiente de la interpretación y así, desde una perspectiva posretiniana, el sentido se transforma en un suplemento del olvido, la obstinada búsqueda de una lengua que es universal y, al mismo tiempo, contingente.

Imposible no invitar a Marcel Duchamp: *Quand la fumée de tabac sent aussi la bouche qui l'exhale, les deux odeurs s'épousent par infra-mince.*

Rose Scélavy nos inculca:

Un CALIBÁN se fume

y un canibal se esfume ²¹.

Gracias al recurso infraleve, la polígrafa desanda la historia evolucionista y del Calibán shakespereano regresa al caníbal pernambucano, un indio caeté, que nos inculca con el mismo tesón del oso que se comió el ossobuco. Pizarnik no lo idealiza a Calibán, a la manera de Fernández Retamar, sino que, para rearticularlo, escande su misma memoria. Y hasta sus traiciones de memoria. Su Rose no es Rose, no es inversión especular o anagramática de Eros. Su Scelavy (así: con sc) es más que un consolador *c'est la vie*. Es más que un estímulo, *sel à vie*. Su Scelavy no es aséptica sino que, como todo ser manchado y mestizo, es *scéptico*. Duda. Su Scelavy *pareece nascer* del fondo de la escena primordial, del quiglobo de una nuez arrojada al vacío.

40 41

La polígrafa, lo sabemos, no escribe por líneas rectas sino que usa el rayo (la raya) oblicuo. Duchamp dice en sus *Notas* que un rayo oblicuo produce lo infraleve de donde, podríamos concluir, la inversión de imágenes se vincula asimismo a una inversión de género. El *ready-made* es una forma de alcanzarla. Pero la elección de un *ready-made* no obedece a ningún deleite estético sino, por el contrario, a una reacción de indiferencia visual, carente por completo de las nociones de corrección o desvío, es decir, dictada, de hecho, por una anestesia completa. En última instancia, el nominalismo es tan sólo una forma de perseguir la condición anoriginal del arte, ese punto neutro en que *les deux odeurs s'épousent par infra-mince*.

Pasa a ser así una exigencia de la razón infraleve suponer una creatividad compartida por todos los hombres para salvar las utopías, por más reduccionistas u ontologistas que éstas se hayan mostrado, devolviéndole a las fuerzas desestabilizadoras de la escritura una energía que no se confunda con arriesgados devaneos ni con optimismo inconsecuente. Desde ese punto de vista, apático o neutro, de la potencia pasiva, la tradicional escisión kantiana entre literatura pura y literatura social pierde totalmente sentido, en la medida en que el nominalismo de vanguardia coincide, paradójicamente, con la autonomización literaria y con el pasaje del lector/autor a la posición de sujeto apático, digamos así, *bartlebiano*.

Pernambuco perverso (o Kant con King)

En 1962 Tulio Carella (1912-1979) desembarca en Pernambuco contratado como profesor de teatro. Llega precedido de antecedentes como poeta, ensayista y autor teatral de relativo suceso. Había estrenado, en 1940, *Don Basilio mal casado* (de la que hubo en 1966 versión televisiva con Iris Marga) y, al

año siguiente, *Doña Clorinda la descontenta*, pieza ésta de inequívocos acentos calderonianos. En 1942 hizo el guión de *El gran secreto*, una película de Mecha Ortiz dirigida por Jacques Remy y, en 1951, *Mi divina pobreza*, film dirigido por Alberto D'Aversa, con Elina Colomer y Armando Bó. Su teatro tiende un puente entre el sainete y la picaresca pero su indagación populista alcanza máxima expresión en un ensayo de 1956, *Tango, mito y esencia*. Publicó asimismo varios libros de poesía: *Los mendigos* (1953), *Intermedio* (1955), *Sonrisa* (1964/5). Casi inmediatamente sale en Pernambuco un libro escrito en Buenos Aires pero tan “de pura nostalgia pernambucana”, que su nombre es portugués, *Roteiro recifense* (1965). Uno de los poemas iniciales se enlaza con el libro anterior, dejando ver la risa de los dioses:

Secreto

Admites mi secreto
en tu más íntima sonrisa.
Tu tienes un secreto,
también oscuro
como el mío.
Por eso vuelves la cabeza
para mirar la luna²².

El secreto estallará en un relato casi clandestino, *Orgia*. Confiscado por la policía —que lo expulsa de Brasil porque “entregava furtivamente, nos portos e nos mictórios públicos, mensagens de revolucionários cubanos para receptores de armas”— *Orgia*, inédito en castellano, fue traducido al portugués (Rio de Janeiro, José Alvaro Editor, 1968) por Hermilo Borba Filho, amigo pernambucano a quien Carella le dedica el *Roteiro*, también autor teatral y especialista en el arte de los títeres populares, los *mamulengos*, quien narró, en *Deus no Pasto* (Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1972), las peripecias de Carella en los trópicos. Aislado del medio local, Carella se había entregado, dionisiacamente, a experiencias anónimas de sexo con desempleados y paseantes —la *pigmeada plebeyuna*, como diría Hilda—, compuesta de “estudantes, pais de família, maridos, artistas, operários, vagabundos, talvez ladrões”, entre los cuales era difícil reconocer una *vida*, una *vida desnuda*, ya que “um encontro na rua é apenas o leve atrito de dois trajes. Não há nenhuma profundidade. Necessitam de um corpo semelhante, ainda que o neguem, o dissimulem, ou pedem dinheiro para justificar o desejo. O sexo é como um alcalóide para eles. Ao desejo físico acrescentam-se muitos elementos. De alguma maneira, consideram o estrangeiro como a um deus ao qual se chegam sem temor ou vergonha; um deus tangível que lhes pode dar um momento de prazer e um pouco de dinheiro. E sentem-se poderosos, pois dobraram o deus”. Narra así Carella, en su autobiografía ficcional, las atribuciones del profesor Lúcio Ginarte, su alter-ego, que le provocaban

uma espécie de dor e alegria, de querer e não querer, de remorso e deleite, de fracasso e triunfo. Um escrúpulo o atormenta: não veio para semelhante coisa. Um orgulho o acalma: o contato íntimo com um homem desta terra doce e colorida. Recordava uma passagem de

insidioso misticismo, escrita por um francês, onde o protagonista sorri ao sentir-se tão perto da vergonha da qual já não se pode elevar, compreendendo que ali, precisamente na vergonha, é necessário descobrir a paz. King-Kong é um provinciano que veio trabalhar na cidade e que está para casar-se. (...) É evidente que King-Kong procurou, antes de mais nada, o seu próprio gozo. Mas o que mais desconcerta Lúcio é a naturalidade com que o jovem ficou nu, impôs-se e realizou o ato, como algo comum. O único pecado que vale a pena ser cometido é o pecado alegre, sem hipocrisias nem remorsos. Lúcio, que não confunde remorso com arrependimento, como muita gente, conseguiu chegar a um paralelismo entre a proibição religiosa e sua carnalidade.

Mimetizando las imágenes de Pierre Verger, el nombre del ocasional amante no podría ser más fetichista, King-Kong, un sujeto presentado como la fuerza primitiva más esencial y por completo ajeno a cualquier juicio moral. King-Kong es el oso que se comió el ossobuco. Pariente remoto del personaje de Miguel Briante, King-Kong es la contracara exacta del iluminismo del que Carella se siente portador en Recife, aunque su energía dionisíaca le reintroduzca, sin embargo, la tragedia de la corporalidad, como residuo inasimilable del proceso civilizatorio.

King-Kong procede com cautela: pouco a pouco desliza para as minhas costas até encontrar uma saliência convexa onde se instala, a princípio suavemente, depois acentuando o roçado para torná-lo vivo, intencional e não casual. O ruído dos ônibus que rolam sobre as pedras desparelhadas do calçamento não altera o silêncio que se criou entre nós e nos envolve. Um silêncio denso e quase palpável pode formar-se em meio a um tumulto. Continuar dessa maneira é comprometedor: podem ver-nos da rua. Acho que o mesmo pensamento nasce instantaneamente em King-Kong que se afasta e fecha a janela como se fosse o dono da casa. Decidiu-se. Com uma liberdade que me deixa pasmado, desabotoa a camisa e tira-a. Faz a mesma coisa com a calça. Está completamente nu e se exhibe com orgulho: sabe que é difícil achar-se um corpo mais perfeito que o seu. E como eu pareço indeciso, atrai-me, ajuda-me a tirar a roupa. Vejo meu próprio corpo e o de King-Kong no espelho da penteadeira. A luz escassa é suficiente para assinalar os relevos e as concavidades. (...) Algo do desejo desmedido de King-Kong comunica-se a mim. King-Kong agora é um monstro obcecado, possuído por um furor erótico exaltado, implacável, perdeu o controle das suas reações. Está cego, mudo; mudo com exceção de certos ruídos naturais e respiração entrecortada que indicam inquebrantável propósito. Para ele só conta a sensação do tato e busca o contato das mucosas que lhe proporcionará a calma que perdeu. É preciso que entre no meu corpo pálido, alheio à sua terra, para comunicar-se com os deuses brancos que o habitam, mesmo que tenha de rasgá-lo e fazê-lo sangrar. Bota mais saliva, abre minhas nádegas e aponta com o membro teso. As possibilidades de conseguir seu intento parecem remotas. Dou um grito e fujo. King-Kong ruge, volta a apoderar-se de sua vítima, coloca bem a verga, empurrando mais quando percebe que a carne está começando a ceder. Dilatou-se levemente diante da contínua pressão, permitindo a esperança de completar o ato. Respira profundamente e empurra com violência terrível; afogo um grito ao sentir-me invadido. Os dedos do violador cravam-se em minhas costas e me produzem uma dor que de nenhuma maneira me distrai da outra—equilibram-se, complementam-se, anulam-se. O violentíssimo desejo de King-Kong contagia-me completamente. Esqueço o pudor, as precauções da prudência e as restrições morais. Sinto-me compelido a entregar-me, anseio sentir e desfrutar desse instrumento gigantesco. Relaxo-me, ajudo o macho que, com movimentos que doem e não doem, vai penetrando em minhas entranhas.(...) King-Kong é dono do meu corpo, submete-o; sinto que toca no fundo e que triunfa. Suas garras se tornam de seda, e em vez de cravar os dedos acaricia meu peito, as costas, o ventre, e apóia seu rosto num dos meus ombros para saborear com mais clareza os meus gemidos. Eu

sofro, mas esse sofrimento, quem sabe por que intercâmbio na ordem estabelecida para cada sensação, é também deleite. O violador começa a mover-se, a princípio com lentidão, depois com maior força e velocidade, até alcançar um ritmo igual, regular, inquisitivo. No espelho se reproduzem os corpos acasalados, que se movem em cadência...

Borges, lector de Minkovski, ha dicho que afirmar la cuarta dimensión es enriquecer el mundo, ilimitarlo, porque si mediante la tercera dimensión, el espacio, un punto encarcelado en un círculo puede huir sin tocar la circunferencia, gracias a la cuarta dimensión, la no imaginable, la del hiperespacio, “un hombre encarcelado en un calabozo podría salir sin atravesar el techo, el piso o los muros”²³. Paralelamente, en *À l’infinif*, Marcel Duchamp también imaginó algunas vías para alcanzar esa cuarta dimensión –*mon portrait dans la glace de la salle bain*, por ejemplo–. A través del espejo, en efecto, se vislumbra el hiperespacio del nominalismo pictural que se confunde con un arte celibatario, el de la inversión especular y genérica que, sin embargo, potencia la dimensión táctil. En 1934 Borges la ilustra con el *Caso Platner* de H. G. Wells, pero Duchamp también le aclara el punto a Serge Stauffer, más tarde, en 1961: la cuarta dimensión tal vez pueda ser intuita más fácilmente por el toque, de allí que el erotismo sea fundamentalmente una sublimación táctil que le permite a uno visualizar, o mejor, *tactilizar* la interpretación física de la cuarta dimensión. A través del espejo también, ya no como Carella sino como el Otro –como Ginarte, el artista fémica– el solitario pone la historia patas para arriba y admite, a la manera de Bataille, ya no amar la vida sino la muerte, es decir:

a vida interior, o sossego, a paz, a eternidade. Obter o prazer por meio da imobilidade requer mais sabedoria do que esse cansaço imoderado de dois corpos se amando. Mas embriagado pela beleza carnal sinto que os corpos substituem as idéias, os homens, as mulheres, o número e a qualidade do prazer. Eu parecia um homem criado para pôr as bocetas em combustão, mas eis que faço arder as picas como tochas.

En ese acto gratuito, *al divino cojete*, se anuncia, en efecto, el tiro de trabuco trabado en Pernambuco, la producción de presente, “Casi nada, todo”:

En el grano de arena
y en la brizna de hierba
el tiempo está
y todo el universo.
Y está también –si mirásemos
con atención profunda
la veríamos–, la angustia
de saber que somos
como el grano y la hoja:
todo y no obstante tan poco
y transitorio²⁴.

Se anuncia así un más allá del surrealismo. No su olvido. No su impugnación. Sino su más completa realización como dispendio. Otro no es el sentido de la obra de Aira, cuya impronta, como ha dicho Martín Kohan, no es la de la reproducción sino la de la sobreproducción²⁵. Allí recogemos, transfigurada, la potencia pasiva de Carella o Pizarnik. Allí se lee, en fin, la búsqueda laberíntica de Bataille.

Notas

¹ Cf. APTER, E.: (2005) *The Translation Zone: A New Comparative Literature*, Princeton University Press.

² Cf. ANTELO, R.: (2004) “Poesía surrealista y hermetismo” en SAÏTTA, S. (ed.) *El oficio se afirma*, Emecé, Buenos Aires, 373-400 [vol. 9 de la *Historia crítica de la literatura argentina*, dirigida por NOË JITRIK] y el estudio filológico preliminar a GIRONDO, O.: (1999) *Obra Completa*, Edición crítica de Raúl Antelo., ALLCA XX. Madrid/Paris, (Col. Archivos, 38).

³ BATAILLE, G.: (1948) “El surrealismo y Dios” (originalmente una reseña de la *Historia del surrealismo*, de MAURICE NADEAU, publicada en *Critique*, en septiembre de 1948) recogida en *La literatura como lujo*. Ed. Jordi Llovet. Cátedra, Madrid, 1993, 99-102.

⁴ HOLLIER, D.: (1974) *La Prise de la Concorde*. Essais sur *Georges Bataille*, Gallimard, Paris.

⁵ De JACQUES DERRIDA, entre otros, *El monolingüismo del otro. O la prótesis de origen*. (Buenos Aires, Manantial, 1997. [Traducción al castellano de H. PONS]) o *Torres de Babel* (Belo Horizonte, Ed. da UFMG, 2002 [Trad. J. BARRETO]). En esa vertiente podemos citar, además RAMIREZ, J. A.: (2003) *Edificios-cuerpo. Cuerpo humano y arquitectura: analogías, metáforas, derivaciones*. Madrid, Siruela, 2003 o BARJA, J. y JIMENEZ HEFFERNAN, J.: (2006) *La hipótesis Babel. 20 formas de desplazar una torre*, Madrid, Abada. En la vereda opuesta, MALDONADO, T.: (2004) *¿Es la arquitectura un texto?*, Infinito, Buenos Aires, 2004.

⁶ JOSÉ R. DESTÉFANO es autor de *La danza de Salomé y otros poemas* (Buenos Aires, Atelier de Artes Gráficas Futura, 1930) y de *Las ideas religiosas y morales en el teatro de Sófocles* (La Plata, Coni, 1929). En los años 40 llegó a prologar varios libros de divulgación para la editorial El Ateneo, siempre editados en los talleres de Mercatali. Citemos, entre otros, *Las catedrales de Francia*, de Augusto Rodin, en versión castellana de un crítico del círculo de Pettoruti, ANGEL OSWALDO NESSI (1943), la *Filosofía del arte* de Hipólito Taine (1946), *El arte clásico: iniciación al conocimiento del renacimiento italiano*, de H. WÖLFFLIN, traducido por AMELIA BERTARINI (1944), *Rafael. Su vida, su obra y su tiempo*, de EUGENIO MÜNTZ (1946) o *Las siete lámparas de la arquitectura*, de JOHN RUSKIN. Repárese en el efecto de *translatio* global, que no se detiene ante nada, ni siquiera ante los nombres propios –Hipólito, Eugenio, Augusto...

⁷ Cf. *Imágenes de la cultura*, a.1, n° 4, Buenos Aires, F. y M. MERCATALI, s.d. Una poeta martinfierrista, Nydia Lamarque, al traducir a Rimbaud, destaca que sus temas, su estética, sus teorías, desarrolladas, cultivadas, deformadas naturalmente por los poetas surrealistas, aunque desprovistas de “su dura armazón ósea”, se convirtieron en “la gelatina necia de la escritura automática”. Pero los surrealistas, “buenos hijos de una civilización comercial, saben mirar muy de cerca sus intereses, maniobran con habilidad extrema, comprenden y practican la eficacia de la propaganda, y bien pronto el alma de Rimbaud, algo ablandada y rebajada a la estatura del vulgo, aparece en los carteles de anuncios, en los dibujos publicitarios, en los decorados escénicos, en las fabricaciones industria-

les. Las escuelas pictóricas siguen o mejor dicho acompañan en líneas paralelas ese movimiento literario; los jóvenes aceptan con entusiasmo en el ambiente corrompido que sigue a la primera guerra mundial, una prédica de inmoralismo que se embandera con el nombre del poeta de las *Vocales*; los inofensivos salones académicos, entretanto en tardía ebullición, adoptan a su vez al réprobo y en adelante hasta los más ínfimos horterías intelectuales quieren entregarse a un desarreglo consciente y razonado de todos sus sentidos” (Cf. LAMARQUE, N.: (1959) –“Imagen de Arthur Rimbaud” en RIMBAUD, A.: *Una Temporada en el Infierno*. Prol. y trad. N. LAMARQUE, Buenos Aires, Kraft, 12-13). A la censura iluminista de Lamarque se le podrían oponer las *imágenes del pensamiento* ensayadas por la fotógrafa Grete Sterne para la revista *Idilio*. Una sección de cartas de lectores en una revista femenina era el punto de partida. Un psicoanalista, Richard Rest, analizaba dichas cartas y persuadía a las lectoras de que “El psicoanálisis la ayudará”, tal el título de la columna. Sterne producía así fotomontajes, traduciendo los mundos de ensueño en imágenes complejas. Rest era el pseudónimo tras el que se ocultaba un sociólogo funcionalista, Gino Germani, y en ese diálogo tenso entre muchachas soñadoras y sus fantasmagorías primordiales se condensaba no sólo la aventura del primer peronismo, abjurado por Germani, sino las búsquedas de una futura literatura argentina de masas. El factor Puig.

⁸ Cf. BENJAMIN, W.: (2006) “Sur la situation littéraire française. Deux lettres inédites”. *Les Temps Modernes*, n° 641, nov.-dez. Paris, 81-83.

⁹ Cf. DIDI-HUBERMAN, G. (1997) - *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial, 1997; IDEM: (2002) *L’image survivante. Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris, Minuit; IDEM (2002) *Ninfa moderna. Essai sur le drapé tombé*. Paris Gallimard; IDEM (2005) *Venus rajada*, Losada, Buenos Aires, 2005; IDEM (2005) *Ante el tiempo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo; IDEM (2004) *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Ed. Barcelona, Barcelona.

Destaco, además, los ensayos de MURIEL PIC, sobre el montaje literario, y de ARNAUD RYKNER, sobre la literatura no muerta, incluidos en el volumen de homenaje editado por ZIMMERMANN, L.: (2006) *Penser par les images. Autour des travaux de Georges Didi-Huberman*, Ed. Cécile Defaut, Nantes.

¹⁰ Retomo aquí un texto previamente editado en la revista *Grumo* y que, por problemas de composición tipográfica, se vio afectado en su comprensión. En cuanto a PIZARNIK, digamos que, heredera de las preocupaciones de Aldo Pellegrini, Carlos Latorre o Enrique Molina, la poeta muestra un surrealismo menos programático que el de sus colegas. Es autora de *La tierra más ajena* (1955); *La última inocencia* (1956); *Las aventuras perdidas* (1958); *Árbol de Diana* (prefaciado por Octavio Paz, 1962); *Los trabajos y las noches* (1965); *Extracción de la piedra de la locura* (1968); *Nombres y figuras* (1969); *El infierno musical* (1971); *La condesa sangrienta* (1976); *Textos de sombra y último poemas* (1985); *Semblanza* (1992); *Correspondencia* (1998); *Poesía Completa*, a cargo de ANA BECCIU (2000), amén de algunos ensayos como “El poeta desinteresado” (sobre Yves Bonnefoy, en colaboración con IVONNE BORDELOIS, 1962); “*Salamandra* de Octavio

Paz” (1963) o “Andrés Pieyre de Mandiargues: *La motocicleta*” (1969), no incluidos por Ana Becciu en su *Prosa Completa* (2001).

¹¹ PIZARNIK, A.: (2002) *Prosa Completa*, Ed. Ana Becciu. Prólogo ANA NUÑO, Lumen, Barcelona, 125

¹² Un ejemplo contemporáneo a ése, HEBE UHART. Escribe en “Un viaje a Bahía” (1964): “El error en realidad fue ir a Bahía porque había antigüedades y pobreza. Mis propósitos no eran exactamente éstos, más bien me estaba escapando, pero con tal inercia, que el único modo de haber hecho turismo en Bahía como es necesario, hubiera sido sobre una silla de ruedas. Impulsando con diligencia mi silla de ruedas, yo hubiera recorrido las callecitas antiguas y tal vez hubiera entrado en alguna iglesia. Pero no entré en ninguna y recorrí con muy poco abandono las calles y el puerto. Cuando iba al puerto y me sentaba un rato en la costa, esperaba vagamente que viniera un Zeppelin, piloteado por dos hombres franceses de bigote, y que se incendiara en el aire o acuatzara y yo y toda la gente, todos los negros, fuéramos a recibirlos con grandes fiestas, comida, etc. Como eso no ocurría, me iba a mi pieza a leer el diario de Bahía y buscaba mucho color local en el diario. Generalmente no lo encontraba, y cuando lo encontraba, decía: ‘Esto tiene color local y lo podría guardar’. Después terminaba envolviendo con el diario toda una cantidad increíble de basura que yo dejaba en el piso y lo tiraba a un canasto de basura que era la cosa más triste y mezquina de este mundo”, cf *Sur*, N° 291, nov-dic. 1964, 69; con el título de “Turismo” el cuento fue incluido en *La gente de la casa rosa*. Fabril, Buenos Aires, 1972, 91-96.

¹³ PIZARNIK, A.: (2002) *Prosa Completa*, *op. cit.*, 204

¹⁴ “Prolongar inconmensurablemente el poema “Moradas” (...) Siempre quise vivir en el interior de un cuadro, ser un objeto a contemplar. Pero a veces quiero vivir en el ojo que mira ese cuadro en donde estoy. (...) Adentro de una nuez”. Cf PIZARNIK, A.: (2003) *Diarios*, Ed. Ana Becciu, Lumen, Barcelona, 471. Una de las *imágenes de la cultura* de masas de los 40 antes referida es un famoso trabajo de Odilon Redon: “El ojo como un balón extraño se dirige hacia el infinito”.

¹⁵ PIZARNIK, A.: (2002) *Prosa Completa*, *op. cit.*, 160.

¹⁶ PIZARNIK, A.: (2002) *Prosa Completa*, *op. cit.*, 160.

¹⁷ PIZARNIK, A.: (1985) *Textos de sombra y últimos poemas*, Ed. Olga Orozco y Ana Becciu, 2ª ed., Sudamericana, Buenos Aires, 214-215.

¹⁸ PIZARNIK, A.: (1985) *Textos de sombra y últimos poemas*, *op. cit.*, 216.

¹⁹ PIZARNIK, A.: (2003) *Diarios*, *op. cit.*, 495.

²⁰ Mientras ensaya *Hilda la polígrafa*, a mediados de 1969, Alejandra anota en su *Diario*: “Leo Barthes. La escritura es una opción a diferencia del lenguaje y del estilo. El estilo nace de la necesidad, está en la frontera de mi cuerpo y del mundo. No obstante, ¿qué pasa, *par ex.*, con los *Diarios* de Kafka, escritos por pura necesidad? No es esto, empero, lo que importa sino la conciencia de que la poesía –y la literatura– es más que mi necesidad animal (o patológica) de escribir lo que escribí”. Institución, que no instinto, la literatura mimetiza el acto y deshace la necesidad. Alejandra escribe en sus *Diarios* que Kafka escribe, en sus *Diarios*, que... cf PIZARNIK, A.: (2003) *Diarios*, *op. cit.*, 475.

²¹ PIZARNIK, A.: (2002) *Prosa Completa*, op. cit, 126. Para una exploración de este tópico ver el ensayo de CARLOS JÁUREGUI, *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropología cultural y consumo en América Latina* (La Habana, Casa de las Américas, 2006).

²² CARELLA, T.: (1965) *Roteiro recifense*, Imprensa Universitária, Recife, 17. La tapa fue ilustrada por Adão Pinheiro.

²³ BORGES, J.L.: (1995) “La cuarta dimensión” en *Borges en Revista multicolor*, Ed. Irma Zangara, Atlántida, Buenos Aires, 31.

²⁴ CARELLA, T.: (1965) *Roteiro recifense*, op. cit., 12.

²⁵ KOHAN, M.: (2005) “Más acá del bien y del mal. La novela hoy” en *Punto de vista*, N° 83, Buenos Aires, diciembre de. 2005, 7-12.

A ensaísta Tania Carvalho em O próprio e o alheio

Lúcia Sá Rebello *

Universidad Federal de Río Grande do Sul

Resumen

Na obra de Tania Carvalho, confirma-se, através de seus ensaios, uma leitura que se interessa pelas relações discursivas, tanto no que diz respeito às relações entre gêneros, autores e obras, quanto a aspectos pragmáticos envolvidos em seu estudo. Destacam-se, dentre outras questões, a leitura da obra literária numa perspectiva ampla, através da qual é posta em confronto com obras de outros sistemas literários, e a preocupação de evidenciar as diferenças que o intercâmbio de textos introduz no sistema ao qual está inserido. A abordagem comparatista colabora para a história das formas literárias, para o projeto de sua evolução, demarcando crítica e historicamente os fenômenos literários, evidenciando que toda expressão literária pode adquirir a sua autonomia por meio da apropriação crítica de textos de outras culturas.

48 49

Palavras-chaves:

· Análise literária · Comparatismo · Ensaio

Abstract

Tania Carvalho's essays and work confirm an interesting reading not only by their discourse relations among genres, authors and texts but also as a result of the pragmatic aspects involved in their study. Among other issues, a reading of her literary work stands out from a wide perspective, confronting the literary text with texts from other literary systems, showing concern towards evidential differences introduced by the text exchange into the target system. The comparative approach collaborates for the history of literary forms and evolutional project, mapping in a historical and critical way, the literary phenomena, revealing that all literary expression might gain autonomy through the critical appropriation of texts from other cultures.

Keywords:

· Literary analysis · Comparatism · Essay

* Doutora em Letras –Literatura Comparada– pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. É Professora Adjunta da UFRGS, atuando no ensino de graduação e pós-graduação. Tem direcionado (**sigue atrás**)

O bom ensaísta literário tem sempre um pouco de propagandista dos escritores que comenta. Deve despertar no leitor a curiosidade de lê-los ou o desejo de reler esses autores mais detalhadamente e com melhor proveito.

Revela-se, sem dúvida, um admirador nato dos prazeres da leitura e, através de textos nos quais explora outros textos, convida o leitor a ser conivente com as suas qualidades expressivas. Sem efeitos pessoais e sem simplificações, rastreia os cruzamentos contínuos entre culturas e épocas.

Nesta categoria de crítico, a do bom ensaísta literário, inclui-se, sem sombra de dúvida, Tania Carvalhal.

Sua intensa atividade de investigação encontrou expressão em numerosos ensaios, artigos, edições críticas e livros, nos quais se reconhece a sua seriedade intelectual e, acima de tudo, a virtude da precisão, da propriedade e da clareza, ideal para um ensaísta. É uma escrita que alia à preocupação com aquilo a ser dito uma grande atenção ao próprio dizer. Daí envolver o leitor num prazer estético que absorve, mesmo naqueles textos que, abordando temas mais gerais, pareceriam destinados a uma fria teorização.

Tomando como ponto de partida estudos comparatistas da literatura, voltados para a história da literatura comparada e de suas relações com a teoria e a crítica literária, bem como para o estudo das relações da literatura brasileira com outras literaturas e da literatura com outras artes, seus ensaios, passo a passo, conduzem o leitor interessado por essas questões à reflexão dos problemas atinentes à prática comparatista.

A imaginação e a criatividade não são atributos dos gêneros narrativos que inventam histórias e é, portanto, fora desses gêneros que a arte literária deve ser buscada. E deve-se buscar, a meu ver, no próprio ensaio como texto crítico que é e incide sobre um objeto exterior a si mesmo, um outro texto ou um tema.

O ensaio surgiu no século XVI e é um gênero literário de difícil caracterização. Representou uma reação às minuciosas exposições analíticas sobre questões filosóficas, históricas e humanas. O termo foi criado por Montaigne, escritor francês do final do século XVI. Na Inglaterra, Francis Bacon surgiu como primeiro grande ensaísta daquele país. Os ensaios de Montaigne e Bacon, os do primeiro informais, subjetivos e, os do segundo, formais, objetivos, metódicos e estruturados, originaram duas correntes distintas no gênero ensaístico: o ensaio familiar ou informal e o formal ou discursivo.

O ensaio informal adota um tom leve, impressionista, procurando exprimir uma reação pessoal e íntima diante da realidade, sem uma estrutura clara ou preestabelecida. O ensaio formal, por sua vez, surge como um texto mais longo, concludente, escrito em linguagem pontual e com intenção lógico-discursiva.

Em se tratando de Tania Carvalhal, o ensaio formal destaca-se, dentre outras questões, pela leitura da obra literária numa perspectiva ampla, através da qual é

(viene de página anterior) suas pesquisas para a relação da Literatura Comparada com os Estudos de Tradução. Publicou artigos em periódicos especializados e trabalhos em anais de eventos. Possui capítulos de livros e livros publicados. Orientou dissertações de mestrado, além de ter orientado trabalhos de conclusão de curso e trabalhos de especialização nas áreas de linguística e letras. Atua na área de Letras, com ênfase em literatura comparada.

posta em confronto com obras de outros sistemas literários, demonstrando, sempre, a preocupação de evidenciar as diferenças que tal intercâmbio de textos introduz. Confirma-se, assim, uma leitura que se interessa pelas relações discursivas, tanto no que diz respeito às relações entre gêneros, autores e obras, quanto a aspectos pragmáticos envolvidos em seu estudo.

Suas análises demonstram uma abordagem comparatista que colabora para a história das formas literárias, para o projeto de sua evolução, demarcando crítica e historicamente os fenômenos literários e evidenciando que toda expressão literária pode adquirir a sua autonomia por meio da apropriação crítica de textos de outras culturas. Ao confrontar textos de sistemas diversos, não deixa de levar em consideração o contexto histórico-social em que as obras foram produzidas, uma vez que, do seu ponto de vista, o estudo comparado leva-nos a “interpretar questões mais gerais das quais as obras ou procedimentos literários são manifestações concretas” (Carvalho, 1986: 82).

A literatura comparada, enquanto disciplina, propõe uma aproximação da literatura àqueles fenômenos especificamente literários de maneira geral, independentemente da tradição literária na qual se situam. Também é um de seus objetivos estabelecer relação entre a literatura e outras formas de expressão culturais, como a arte, a filosofia, a história, a antropologia. Pode-se afirmar que a literatura comparada possibilita, a partir de uma postura crítica, evidenciar a atividade criativa por meio da relação que os escritores estabelecem, de um lado, além de suas fronteiras e línguas e, de outro, através da diversidade das práticas artísticas e culturais. A partir dessas duas premissas básicas, ordena-se uma infinidade de possibilidades de leitura das obras literárias e, ainda, abrem-se diferentes caminhos para o questionamento crítico.

São essas questões que compõem os ensaios de *O próprio e o alheio*. No primeiro artigo, “Teorias em literatura comparada”, é feito um exame das transformações da disciplina em relação com outras formas de questionar o literário, como a crítica, as teorias e a historiografia literárias. Em “Comparatismo e interdisciplinaridade” a análise está centrada na ampliação dos campos de atuação da disciplina. No terceiro texto, é abordada a questão da globalização, da mundialização cultural e dos problemas a elas inerentes. Os textos seguintes refletem sobre intertextualidade, conceito nuclear para o comparatismo, e sobre a noção de Weltliteratur. “Periodização e regionalização literárias” aborda a historiografia literária. O texto que dá nome ao livro, “O próprio e o alheio no percurso literário brasileiro”, retoma problema substantivo para a Literatura Comparada, isto é, “o da constituição das literaturas tendo em conta os processos de apropriação do estrangeiro para a construção do que é particular”. Na continuidade, a autora reflete sobre “Fronteiras da crítica e crítica de fronteiras”. A seguir, é examinada a relação entre os estudos comparados e os estudos culturais, através de questões como multiculturalismo, pós-colonialismo, conflito de etnias, explosões de nacionalismos. Fechando o volume, no texto “Tradução e recepção na prática comparatista”, são revisitadas questões tais como recepção e disseminação literárias, ressaltando a das traduções para os processos de relações intra e interliterárias.

O crítico, ao interpretar a realidade, a modifica. Se levarmos em conta que a cultura é engendrada pela ficção, ao ser abordada pela crítica, criam-se novas formas de ficção. Assim, a crítica da cultura se converte ela própria, automaticamente, em cultura. Pensando nos diferentes gêneros literários, pode-se dizer que o ensaio

é um relato, e o relato e a poesia podem ser ensaios, por que não? Para Barthes (1993), todos os sistemas configuram-se em ficção, e o sistema da semiologia da literatura não é senão a análise de elementos imaginários.

Propor uma análise comparativa supõe, quase sempre, um encontro. Supõe aproximar posturas entre diferentes obras, entre diferentes artes e, inclusive, entre diferentes disciplinas. No entanto, esse encontro nem sempre se revela harmonioso e o conflito e as conclusões que podem ser extraídas do mesmo configuram-se como o produto mais enriquecedor da atividade comparatista.

Os elementos a serem comparados demonstram, inevitavelmente, enfrentamentos entre autores, contemporâneos ou de diferentes épocas. Isso se deve, talvez, à célebre *angústia da influência*, proclamada por Harold Bloom, pela qual um autor pretende superar outro e é capaz de retomar elementos deste último redefinindo, adaptando, enriquecendo-se com eles.

Como comparatista, Tania Carvalho reúne, em seus inúmeros ensaios críticos, muito das características acima abordadas. Todos os seus textos, incluindo aqueles que versam sobre diversos autores, se entrecruzam, se constroem e se reportam uns aos outros, tudo por meio de leituras e escrituras claras, de interpretações pontuais e de indicações precisas de novas possibilidades de leitura que proporcionam ao leitor um profícuo encontro no qual, analisando-se o que as une, pode-se chegar ao que é buscado como um todo, revelando-se, ao mesmo tempo, as diferenças que indicarão aspectos diversos de um tema nuclear.

É, seguramente, a preocupação constante pela precisão das palavras, o esforço para atingir o rigor na expressão de seu pensamento que confere a toda a sua produção uma sensação de profunda transparência.

Tania Carvalho, em sua obra ensaística, interpreta a realidade e a modifica. Escreve textos que analisam criticam outros textos, que se inserem no conjunto da tradição cultural e se convertem em objeto de reflexão de obras posteriores. Penetra na cultura em todos seus níveis porque seus métodos admitem qualquer campo ou disciplina. Seus ensaios não são só objeto de outras obras, mas se revestem de características de metaobra. Ao decretarem normas de funcionamento de outros textos, da teoria da arte e da literatura, têm-se tornado sustentáculo dos estudos comparados no Brasil.

É, pois, resultante do entrecruzamento de uma história individual, inscrita –por sua vez– na história literária, que a obra de Tania Carvalho possibilita um aprender, um conhecer, a constituição de sujeitos-leitores críticos. Pode-se falar, então, de uma relação mutuamente transformadora, dialética que conduz a diferentes espaços; a registrar o fora e o dentro; a aprender o que é o próprio e o alheio num procedimento de intercâmbios que ressalta a singularidade do próprio em confronto com a diversidade do alheio.

Referências bibliográficas

- CARVALHAL, T.F.: (1986) *Literatura Comparada*, São Paulo, Ática.
- CARVALHAL, T.F.: (2003) *O próprio e o alheio*, São Leopoldo, Edunisinos.
- BARTHES, R.: *El grado cero de la escritura*, 13. ed., México, Siglo XXI, 1993.

Plenitude literária ¹

Maria Luiza Berwanger da Silva •
Universidade Federal de Rio Grande do Sul

Resumen

El presente ensayo analiza los textos más representativos de Tania Franco Carvalho referidos a la teoría y la práctica de la Literatura Comparada en Brasil, América Latina y el Mundo Occidental, prestando especial atención a las múltiples formas y modos de abordaje posibles, lo que significa brindar al lector diversas percepciones de lo literario visto como hecho estético, artístico y cultural.

Tales estrategias de análisis garantizan, desde siempre y para siempre, la productividad crítica de la renombrada especialista brasileña.

Palabras clave:

· Franco Carvalho · Literatura comparada · Teoría literaria

52 53

Abstract

This essay analyzes the most representative texts by Tania Franco Carvalho about the theory and the praxis of Comparative Literature in Brazil, Latin America and the Western world. It pays special attention to the multiple approaches available to her, which amounts to giving the reader different perceptions of the literary as an aesthetic, artistic and cultural event. Such analyzing strategies guarantee the critical productivity of the renowned Brazilian specialist for always.

Key words:

· Franco Carvalho · Compative literature · Literary theory

** Graduada em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, possui mestrado (1985) e doutorado (1995) em Letras pela mesma Universidade (1980). Atualmente é professora colaborada convidada junto ao PPG Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Comparada, Literaturas Francesa e Francófonas, atuando principalmente nos seguintes temas: alteridade, paisagem, intertextualidade, paisagem poética e poesia modernista. Obteve dois prêmios: Açoriano, de Literatura (1996) e ANPOLL (2º lugar-2003). Possui publicações acadêmicas, participações em bancas de pós-graduação (mestrado e doutorado), participações em eventos científicos e orientações de mestrado e doutorado.*

ORGANIZAÇÃO E INTRODUÇÃO
Tania Franco Carvalhal

*Para a querida Maria Luiza,
este*

☞ OS PÊSSEGOS VERDES

*na expectativa de que Meyer
continue a inspirar seus
trabalhos.*

*Ah, o amigo de
Tania*

Bliege, maio de 2003

Rio de Janeiro 2002

Memórias afloram lembrando caminhos trilhados conjuntamente, percursos desdobram-se em tantos outros que, certamente, virão traduzidos pela voz suave com que Tania acena, demarcando, novos ângulos e revisões de caminhos teórico-críticos já canonizados.

Sob o traçado desta dedicatória de *Pêssegos verdes*, reencontro a mesma dicção, aquela “evidência mascarada” a mesclar, harmoniosamente, a pontualidade do estímulo à reflexão compartilhada; como se, surpreendido em pleno processo de emergência, o ato crítico captasse revitalização deste olhar cujo movimento sugere itinerários, resgates e aproximações, gestos, em uma palavra, produzidos pelo retorno constante de Tania ao texto de Augusto Meyer. Com a lucidez que a identifica, percebe que neste autor o discurso crítico assentado sobre a subjetividade não retrai a modulação da neutralidade. (Neutralidade que configura não apenas distanciamento crítico, mas que registra o balbuciamiento seminal, o canto ou a fresta por onde transita o grão da amizade intelectual inapagável em contínua expansão (Blanchot, 1971: 328) e que concede ao crítico a certeza da plenitude literária (Barthes, 2002: 261-262)).

Lugar matricial da voz múltipla, o contato com Meyer faz-se modelar para a arquitetura de pensamento da Mestre: vislumbra, em Augusto Meyer –comparatista–, o fio nuclear da textualidade ampla a qual antecipa o diálogo do literário com campos do saber artístico e não-artístico, perspectiva que privilegia desde seus livros iniciais. (Refiro-me ao *Crítico à sombra da estante* (1976) e à *Evidência mascarada* (1984)). Considerados como um desafio de leitura lançado a todo leitor, nacional e estrangeiro, os versos do poeta sul-rio-grandense, quando diz em *Sanga funda*: “Vem ver esta sanga funda / com remansos de água clara: / lá embaixo o céu se aprofunda, a nuvem passa e não pára. / ... Aprendi a ser bem cedo / segredo de algum segredo / Imagem, sombra de imagem” (Meyer, 1955: 14), encontram irradiação e diversidade teóricas na dicção de Tania ao longo de sua produção. Portanto, a freqüentação constante de Meyer favorece a revisitação de lugares teórico-críticos que tanto fixam eixos teórico-críticos essenciais para a abordagem da Literatura Comparada, quanto permitem reconfigurá-la, hoje, pela Literatura Mundial. Dito de outro modo: a presença meyeriana permite à estudiosa sistematizar dois procedimentos que distinguem seu trabalho infatigável na constelação comparatista (nacional e internacional). Representa-os a teorização da intertextualidade como reinvenção textual e o reexame da produtividade das fontes e influências para as relações textuais de natureza intertextual, interdiscursiva e interdisciplinar. Assim, pois, o crítico que motiva a composição/recomposição da “sombra da estante”, gerando entrelaçamentos e reescrituras entre autores, territórios, temas e mitos e que incide no espaço da transformação textual e transtextual é o mesmo que sugere ‘a Tania isentar a influência da relação de dívida e de angústia, pontos do olhar insinuados por Meyer e verificados por Tania em sua prática acadêmica.

Seu livro *Os pêssegos verdes* (2002) sublinha, na introdução, este espaço teórico duplo e de sustentação para a Literatura Comparada, hoje, para a qual o texto articula-se na transparência da “grande boca” de François Rabelais. Contudo, se Meyer fornece-lhe a imagem do “devir” condensando, de certo modo, a poética da constante passagem, é Tania quem relocaliza o trânsito textual em amostragens recortadas de literaturas diversas, mas confluentes, no confronto com a européia e, principalmente, com a francesa, campo de sua formação e predileção. A interme-

dição buscada em Meyer brinda-a Tania com janelas (textuais) abrindo-se para o mundo, paradoxais, por vezes, sustentadas, contudo, pela coerência dos contrários e da negatividade. Emerge sua palavra banhada do eco meyeriano de que a “evidência mata a revelação”, como ela o refere em *A evidência mascarada* (1984: 17), o que corresponde a encontrar, na duplicidade de fios textuais, a inesgotável vitalidade das margens inconciliáveis: entrecruza, mas sem apagar completamente, os traços primeiros, não sobrepondo um molde ou modelo a outros já existentes. Transita-se, pois, na reflexão de Tania, da relação da literatura e pintura, estampada pelo texto de Meyer, “*A melancolia*” de Dürer (2002: 9-14) a um estudo da periodística do sul-rio-grandense já referido pela crítica em *O crítico à sombra da estante* (1976) e que se intitula *Apologia do Centauro*. Neste ensaio, a hesitação (produtivíssima e lúcida) entre as margens e a absorção do simbolismo do Centauro retrata, de certo modo, a fisionomia singular de Meyer captada por Tania:

O problema da arte na América se reduz, por enquanto, a um panorama de encruzilhadas. O artista é um centauro que não consegue estadar a sua forma definitiva. De um lado, a herança européia, com tradições seculares, sedutoras pela harmonia e pelo hábito, obrigando a volver-se, ainda e sempre, a sua curiosidade para os movimentos idealistas além-oceano. Do outro a sensibilidade romântica de homem bárbaro que o meio lhe impõe como dívida e como um sinal de aclimação. (...) (“Paulicéia Desvairada”, prefácio). Aqui descubro a nossa higiene – a expansão arlequina, a cultura de todas as possibilidades. (...) Procure-se a integração, abrindo picada para todas as influências, européias ou nativistas, – os fortes saberão conciliar o tumulto numa obra representativa justamente por essa variedade que é a numerosa alma do momento americano. (...) A própria cultura, mesmo como disciplina, necessita do elemento rebelde para viver, o que eu poderia revelar com o século XVII na França e com a Grécia da poesia dramática. Onde outros verão motivo para desânimo, eu só vejo um proteísmo cheio de vigor, pela curiosa interpenetração de épocas e maneiras literárias. A minha fome não sabe rejeitar nenhuma forma da literatura americana, de Walt Whitman ao “Martin Fierro” e de “Zogoibi” ao Mario de Andrade. Quisera mais dissidências para integrar e mais arestas onde afinar o meu amor das antinomias. Eu abrirei a minha porta a qualquer influência para não desaprender a admiração. (Meyer: 1976: 332-334)

Diz este comparatista “*avant la lettre*”, antecipando-se à configuração da Literatura Geral ou Mundial.

Vista por este ângulo revitalizador, a presença do autor gaúcho na crítica ressurge filtrada pela pontualidade no livro de Tania, o mais recente, *O próprio e o alheio* (2003).

Prazer singular este de reencontrar a voz firme e serena da Mestra nesta obra em que textos de natureza teórico-crítica recobrem parcialmente o conjunto de sua produção, bem mais volumosa para quem a acompanha e compartilha de sua trajetória acadêmica. Busco homenageá-la reproduzindo fragmentos da resenha crítica que escrevi sobre *O próprio e o alheio* e que será publicada, em francês, na revista *Literary Research - Recherche Littéraire* (Association Internationale de Littérature Comparée); como se a língua do Outro intermediasse, propagando, caminhos que demarcam a história da Literatura Comparada á crescente comunidade dos leitores comparatistas.

Le livre intitulé *O Próprio e o Alheio* (Ensaio de Literatura Comparada) de Mme. Tania Franco Carvalhal accomplit un parcours singulier: tout en signalant le bilan définitif de questions articulatrices de la théorie de la Littérature Comparée, l’auteur esquisse le projet d’un livre dans un livre. Autrement dit: détaillée et ponctuelle, l’introduction traduit, d’elle-

même, le filtrage d'une approche comparatiste où la pratique ininterrompue et infatigable des axes théorique-critiques récurrents surprend par la lucidité du discours rendu au lecteur national et étranger. Tout a été prévu pour le mener à la réflexion qui met côte à côte, sans superposition, théorie littéraire et théorie littéraire du faire comparatiste. Cela correspond à dire que le regard qui synthétise, irradiant, les champs confrontés issus de territoires autres du savoir non artistique est le même que celui qui restitue, ravitaillant, la spécificité de ces champs mis en intersection. Dans ce sens, si l'une des perspectives nucléaires de cet ensemble harmonieux se fait représenter par la conscience claire de la textualité littéraire, reconfigurée par le dialogue avec la diversité des culturelles artistiques et non artistiques, c'est parce que, voix implicite mais effective, la relocalisation du littéraire, dans l'espace vaste de la Littérature Mondiale, constitue le mot d'ordre présidant l'harmonie du tout, anticipée par l'introduction (le petit livre) et légitimée par les onze études présentées (le grand livre). *Teorias em Literatura Comparada* (Théories en Littérature Comparée), *Comparatismo e Interdisciplinariedade* (Comparatisme et Interdisciplinarité), *Literatura Comparada e Globalização* (Littérature Comparée et Mondialisation), *Intertextualidade: Migração de um Conceito* (Intertextualité: Migration d'un Concept), *A Weltliteratur em Questão* (La Weltliteratur en Question), *Periodização e Regionalização Literárias* (Périodes et Régionalisme Littéraires), *O Próprio e o Alheio no Percorso Literário Brasileiro* (Le Propre et l'Autre dans le Parcours Littéraire Brésilien), *Fronteiras da Crítica e Crítica de Fronteiras* (Frontières de la Critique et Critique de Frontières), *Memória e Discurso de Intermediação* (Mémoire et Discours des Intermédiaires), *Literatura Comparada e Estudos Culturais* (Littérature Comparée et Études Culturelles) et *Tradução e Recepção na Prática Comparatista* (Traduction et Réception dans la Pratique Comparatiste), cette liste met à la disposition de l'investigateur en Littérature Comparée l'échantillon réussi des zones où la théorie s'entrecroise à la pratique et vice-versa, zones exposant la matrice primordiale de toute quête comparatiste de nos jours, figurée exemplairement par la transgression des frontières. Par contre (et c'est là la vitalité et, en même temps, la richesse de cette documentation), Mme. Carvalho ne module pas seulement ce trait de la transgression par la gratuité du passage. Conçues sous forme d'un groupement complémentaire et progressif, les études présentées mettent l'accent sur la lecture symbolique de la productivité textuelle en continuel refaire, suggérant à tout lecteur-critique, apprenti ou initié, national ou étranger, qu'au-delà de l'effet poétique de l'errance capté de l'activité critique, il peut repérer aussi celui de la légitimation d'un corpus dans la Littérature Mondiale. À ce propos, l'élucidation du titre, lorsque l'auteur dit: "Le texte qui donne le titre à ce volume, *Le Propre et l'Autre* concernant le parcours littéraire brésilien, s'occupe d'un problème central pour la recherche comparatiste, c'est-à-dire, celui de la constitution des littératures, considérant les processus d'appropriation de l'étranger pour la construction de ce qui est particulier.", cette observation ajoute à la réflexion comparatiste, celle sur l'Alterité, déjà en cours, la dimension de la textualité, celle qui est capable de redessiner l'histoire d'une ou des plusieurs littératures par les traces de l'étranger calquées dans l'intimité du texte du Même. D'autres géographies sont alors insinuées qui nous mènent au recyclage et à des systèmes artistiques et culturels captés par la subjectivité du sujet-lecteur. Ainsi donc, ce livre, bilan et projet à la fois, retient du format du manuel l'ensemble ordonné des plusieurs chapitres, mais suggérant des itinéraires ouverts et toujours disponibles à des incorporations textuelles diverses. Au fond, la conscience de l'approche comparatiste comme produit de la lecture des séries intertextuelles, interdisciplinaires et culturelles parallèlement assure, en même temps qu'elle diffracte, l'hégémonie du littéraire partagée avec d'autres espaces-synthèse. Ce volume *O Próprio e o Alheio* (Ensaio de Literatura Comparada) (2003) s'avère, avant tout, un espace de conciliation, (conciliation entre le proche brésilien et latino-américain et le lointain universel, entre l'ensemble des oeuvres publiées

avant par Mme Carvalho intermédiante la théorie de la Littérature Comparée et ce livre-ci comme ajout pertinent aux chemins déjà institués, au sein de la réception critique au Brésil et en Amérique Latine). Cela quand “concilier” veut signifier “réécrire” et “ressymboliser”. En effet, ce livre imprime, dans la cartographie comparatiste, les traces d’une réflexion en état d’éveil continu; comme si, en un mot, l’auteur, Mme Carvalho, traduisait la mouvance du ciel comparatiste par la propre présence qui participe activement à tous les lieux d’émergence et de consolidation de la discussion sur la Littérature Comparée. Dire que ce volume enrichit la bibliographie brésilienne et latino-américaine sur ce domaine n’accapare pas l’intégralité du projet, dire que *O Próprio e o Alheio* (2003) contribue à retracer les contours toujours en expansion de la Littérature Mondiale, voilà, en synthèse, le don de ce volume aux nouveaux paradigmes de la Littérature Comparée, aujourd’hui.

Com a imagem da “plenitude literária”, busco traduzir a exemplaridade do percurso acadêmico consolidado pela certeza da amizade que nos aproxima desde 1965. Meyer veio mais tarde. Precederam-no as aulas de Tania sobre autores franceses, Baudelaire e Valéry, a título de amostragem, e que constituem, coincidentemente, o fundo textual do processo criador deste modernista gaúcho, “sombras de estante”, talvez, com que fui introduzida à paisagem deste autor. Um bordado textual inesgotável e de fino tramado sempre a identificou, figurando seu projeto íntimo de fazer perceber os caminhos de sua reflexão, (parodiando Mário de Andrade, ela os intitula freqüentemente de “aproximações e distanciamentos”). Assim, mesmo a “plenitude literária” faz-se redesenhar pelo eco, em Tania, dos versos meyerianos que a ela se entrelaçam: “Serei o sulco onde germinam sementeiras / ... / Que pura música atravessa o mundo?” (Meyer, 1955: 255)

Decifração que a consciência da infinitude do pleno e do literário concedidos a Tania.

Nota

¹ Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Bibliografia

BLANCHOT, M.: (1971) *L'amitié*, Gallimard, Paris.

BARTHES, R.: (2002) *Le neutre*, Seuil, Paris.

CARVALHAL, T.: (1976) *O crítico à sombra da estante*, Globo, Porto Alegre.

(1984) *Evidência mascarada*, LPM, Porto Alegre.

(2002) *Os pêssegos verdes*, Academia Brasileira de Letras, Rio de Janeiro.

(2003) *O próprio e o alheio*, Unisinos, Porto Alegre.

MEYER, A.: (1957) *Poesias*, São José, Rio de Janeiro.

MEYER, A.: (1976) *Apologia do Centauro*. APUD SILVA, MARIA LUIZA

BERWANGER DA: (1999) *Paisagens reinventadas (Traços franceses no Simbolismo Sul-rio-grandense)*. Ed. da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

Dos,

paseos por los bosques narrativos

(un lugar para la ficción)

Elena Garro y Juan Rulfo frente a la Revolución mexicana: dos éxitos diferentes

Cinzia Samà *
Universidad de Sevilla

Resumen

En este trabajo se comparan dos novelas del siglo XX mexicano: *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro y *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, ambas sobre la “Revolución mexicana”, para entender el diferente éxito que tuvieron. El autor es considerado uno de los más significativos del siglo XX, mientras la autora nunca ha sido estudiada y hoy está casi olvidada. La tesis de quien escribe es que el “fracaso” se debe al hecho de ser una mujer, y esposa de uno de los más reconocidos intelectuales mexicanos: Octavio Paz. Se empieza definiendo el género de las novelas, entre “realismo mágico” y “novela de la revolución”. Luego se comparan las vidas de los autores y las dos novelas desde diferentes puntos de vista (título, estructura, narración, personajes, etc.). Se trata también de ver si podemos hablar de una escritura típicamente femenina en Garro.

62 63

Palabras clave:

· México · Mujer artista · Discriminación sexual

Abstract

In this work two Mexican novels of the twentieth century are compared: *Los recuerdos del porvenir* by Elena Garro and *Pedro Páramo* by Juan Rulfo, both on the “Mexican Revolution”, in order to understand the different success they achieved. Juan Rulfo is considered to be one of the most significant writers of the Mexican twentieth century whereas Garro (**sigue atrás**)

* Doctoranda en “Mujer, escrituras y comunicación” (Universidad de Sevilla) con la tesis “Ficción y realidad en los personajes teatrales de Dacia Maraini”. Desde el 2002 es profesora di italiano (lengua y literatura del siglo XX en la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM). Sus áreas de interés son: la literatura contemporánea mundial escrita por mujeres (ya ha publicado artículos sobre Jasmina Tesanovic, Elena Garro, Ángeles Mastretta, Dacia Maraini, etc.) y la relación entre cine y literatura (también ha publicado trabajos sobre la situación italiana).

(viene de página anterior) has never been studied and nowadays is almost forgotten. The thesis is that her “failure” is due to the fact that she is a woman and she has been the wife of one of Mexico’s most renowned intellectuals: Octavio Paz. I begin by defining the gender of the novels, between “magic realism” and “novel of the revolution”. Then I compare the authors’ lives and the two novels from different points of view (title, writing, narration, characters, etc.). The purpose is also to analyse whether we can talk of a typically feminine writing in Garro.

Key words:

· Mexique · Women artists · Gender discrimination

En este trabajo se trata de entender por qué la obra de Elena Garro por muchos años no ha tenido éxito y no ha sido estudiada, sobre todo en el extranjero. ¿Quizá porque es una mujer? Esta es la respuesta más probable, además del hecho de haber sido por más de 30 años la esposa del hombre que ha dominado el pensamiento literario mexicano en el siglo pasado: Octavio Paz. Desde siempre Garro ha interesado más por su vida atormentada que por su obra.

Para sustentar la primera respuesta se ha pensado comparar *Los recuerdos del porvenir*¹ con otra novela, a ésta casi contemporánea que trata temas comunes, pero que está escrita por un hombre y sí es considerada una de las más significativa del siglo XX en México: *Pedro Páramo*² de Juan Rulfo. En efecto, desde una primera lectura de la de Garro, como ya muchos críticos han subrayado (entre otros María Caballero, Ute Seydel, Jorge Ayala Blanco, Margarita Peña y el mismo Octavio Paz) es muy natural pensar en la narrativa de Rulfo, sobre todo por la presencia en ambas del tema de la revolución mexicana y de la guerra cristera. Cabe recordar que antes de la Garro sólo una escritora, Nelly Campobello, había hablado de la Revolución, con el intento de contar la verdad, en *Cartucho y Las manos de mamá*.

En este mismo trabajo se tratará también de ver si realmente podemos hablar de una escritura típicamente femenina en Garro, como muchísimos ensayos tratan de demostrar, entre ellos el de Adriana Méndez Rodenas, “Tiempo femenino, tiempo ficticio: *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro” (*Revista Iberoamericana*, N°s 132-133, jul. dic. 1985, 843-851), que sostiene que el manejo del tiempo y del espacio de Garro crean la imagen de la sexualidad femenina.

El verdadero intento de este trabajo es demostrar que las diferencias entre *Los recuerdos del porvenir* y *Pedro Páramo* se deben más a la manera de ser de los dos escritores, en cuanto personas, que a cuestiones de sexo; pero el diferente éxito sí depende del sexo de quien escribe.

Antes de empezar un análisis detallado de las analogías y diferencias entre las dos novelas que se han encontrado, hay que ver si las podemos considerar de la

Revolución en el sentido clásico o si más bien pertenecen al *realismo mágico*, como otros críticos plantean.

Escribe Marta Portal sobre la literatura de la Revolución: “La literatura mexicana más inmediata a los hechos revolucionarios, la del realismo externo, parte de un concepto práctico de la existencia humana y da una visión social precisa y objetiva de lo inmediato. No se oculta a esta narrativa la brutalidad ni en ella se exagera el heroísmo. (...) Nada disimulan estos novelistas cuyo primer compromiso parece ser con el *reflejo fiel de la realidad*. Son parciales, indudablemente, porque fueron testigos y parte en la contienda, y porque su visión del acontecimiento fue, digamos, local. (...) Realismo experimental y escepticismo son las actitudes esenciales que se destacan en los intelectuales mexicanos de las primeras décadas de la Revolución” (Portal, 1980: 32-33).

Entre los autores de esta primera etapa se encuentran: Azuela, Martín Luis Guzmán y Gregorio López y Fuentes. “(...) A partir de Yáñez (*Al filo del agua*, 1947) la novela mexicana es ya *la otra novela de la Revolución Mexicana*. Ya no se da en ella la descripción minuciosa de acontecimientos y la superficial de caracteres: se toman los hechos y las situaciones en su totalidad y se los proyecta hacia un superior desarrollo. Ya no se trata de crítica personal, sino de crítica de clase y es general.” (Portal, 1980: 39). De este realismo crítico se accede al nivel simbólico de la narrativa, en que el formalismo y la renovación estética sirven a la autocrítica que se propone trascender la realidad simbolizada. Las dos novelas podrían entonces pertenecer a esta segunda etapa. Escribe María Caballero: “*Los recuerdos del porvenir* no es estricta y prioritariamente ‘una novela de la revolución mexicana’ aunque la revolución cristera recorra sus páginas. Pero sólo se entiende dentro de ese marco” (Caballero, 1998: 64). El mismo Rulfo en una entrevista ha revelado que hay que ser mentirosos para hacer literatura.

En ninguna de las dos novelas existen fechas o datos reales, sino los acontecimientos históricos son apenas mencionados, sobre todo en Garro donde hay claras referencias a personajes. Ella a diferencia de Rulfo, admitió en varias ocasiones que algunos de los personajes de Iguala, pueblo de Guerrero donde transcurrió su infancia, se reconocieron en los personajes de su novela. Por ejemplo, Rosas era en la realidad el general anticristero Amaro. En Rulfo todo resulta ser aún más casual y las referencias a los cristeros aparecen sólo al final de la novela. Al contrario, en Garro, la segunda parte empieza con el estallar de la guerra cristera y sigue presente hasta el final. Aunque los hechos en los pueblos ficticios no correspondan a sucesos verificables, ambos narradores logran transmitir una idea de cómo los diferentes grupos sociales experimentaron las secuelas de la historia nacional.

En Rulfo la visión sobre los revolucionarios en general es negativa; en Garro hay personajes que se expresan en favor y otros en contra. A través de ellos Garro critica sobre todo a Carranza, Obregón y Calles, revolucionarios consagrados por la historiografía oficial, demostrando más bien cierta simpatía hacia los villistas y zapatistas. En Rulfo no hay una fuerte convicción de base: en la novela, Pedro Páramo dice al Tilcuete de unirse a los villistas porque “hay que estar con el que vaya ganando”. (Rulfo, 2000: 78).

La obra de Garro que más se puede considerar de la Revolución es la pieza de teatro *Felipe Ángeles*, personaje que ella conoció a través de sus padres, que le hablaron de él como un personaje rico e interesante pero ignorado por la historia oficial. A diferencia de *Los recuerdos*, donde es la memoria personal de la escritora

quien redescubre y transforma la materia narrativa, para escribir este texto teatral tuvo que hacer un meticuloso trabajo de reconstrucción histórica.

A diferencia de Rulfo, que fue más bien una víctima de la historia de su tiempo, Garro declara que fue partidaria de los cristeros y nos cuenta que cuando Calles visitó el pueblo de Iguala la mayoría de los habitantes cerró su casa, pero ella y su hermana corrían detrás del carro presidencial gritando: “¡Viva Cristo Rey!” (Umanzui, 1996: 20).

Por todo lo anteriormente dicho parece que las dos novelas se ubiquen más dentro del *realismo mágico* que en la novela de la Revolución. “La Garro nunca aspira a reproducir la ‘historia’, sino más bien a imaginarla.” (Caballero, 1998: 66). Giovanni Bellini, en su *Historia de la literatura Hispanoamericana* escribe sobre la Garro: “La magia del paisaje, la adjetivación novedosa, el entramado de realidad-irrealidad hacen de esta novela una singular anticipación de *Diez años de soledad*”. (Bellini, 1985: 466). Parece que para encuadrar las dos novelas es muy útil la definición que el mismo Bellini da del *realismo mágico*: “la búsqueda de la realidad propia a través de la naturaleza, el mito y la historia, para afirmar el sello de la originalidad y de la unicidad americana en el mundo.” (Bellini, 1985: 469). De hecho todos estos elementos, como se verá más adelante, están presentes en ambas novelas.

Pero a Garro no le gustaba para nada que los críticos la insertaran dentro del *realismo mágico* y por eso explica que la escena final de su novela, (cuando Isabel se vuelve piedra), no tiene ninguna magia, sino, como le confiesa a Miguel Ángel Quemain, (en la entrevista “La magia del espacio” por la revista *Quimera*): “En el estado de Guerrero así les dicen a las muchachas que andan en “malos pasos”, una especie de condena a quienes consideran mujeres promiscuas” (Quemain, 1994: 26). Esto no sorprende si se recuerda que Garro estuvo en París donde conoció a todos los exponentes del surrealismo que influyeron en su obra.

Nuria Amat nos da una innovadora interpretación de la corriente literaria a la que perteneció Rulfo (Amat, 2003: 242-244). Según ella ya no podemos hablar ni de *realismo mágico* (término inventado por Alejo Carpentier para diferenciar la buena literatura latinoamericana de la mala), ni de *novela urbana*, como se llamará toda novela de los cincuenta (que quería crear una narrativa nacional e internacional), porque se desmarca de las preocupaciones urbanas. Rulfo hace algo más que alterar el curso de la narración y dar un sentido diferente al tiempo y al espacio, saca la novela del campo del realismo. No se trata de una novela fantástica, sino de fantasmas, pero su única violación de las leyes naturales es situarse fuera del tiempo y el espacio real en el mundo infernal de las almas en pena. Rulfo rompe todas las reglas, su obra está fuera de cualquier etiqueta.

Para seguir en la comparación, es útil dar unos datos biográficos de los autores, tomados de la obra de Ute Seydel, (Seydel, 2004: 43-80) para demostrar que las diferencias que hay entre ellos, no son sólo de sexo, sino y sobre todo de carácter social.

Ambos autores nacieron hacia finales de la Revolución: Garro el 11 de diciembre de 1916 (aunque solía cambiar su fecha de nacimiento a 1920) en Puebla, Puebla y Rulfo el 16 de mayo de 1918 en Sayula, Jalisco. Cuando en 1924 estalló la guerra cristera los autores tenían respectivamente 8 y 9 años. Este conflicto armado duró tres años y dejó devastadas las zonas rurales de México y obligó a gran parte de la población a abandonar sus respectivas comunidades. Los padres de Garro frecuentaban los círculos de la burguesía local de Iguala, Guerrero, donde se mudó la familia en 1924; la familia de Rulfo, siendo hacendados, había vivido en

diferentes comunidades rurales de Jalisco. La infancia de Garro se caracterizó por una situación de estabilidad emocional y fueron los años en que experimentó la felicidad. La familia de clase media liberal tenía una amplia cultura y convicciones políticas maderistas. La infancia de Rulfo fue marcada por muchos lutos (el padre fue asesinado en 1923 y la madre falleció en 1930) y cuando nació Juan, la economía de la familia se había ya arruinado a causa de la Revolución. Además Garro estudió letras españolas, se dedicó a la danza y trabajó como coreógrafa; Rulfo empezó la carrera de derecho pero nunca la terminó. Ambos autores compartieron el apoyo a la lucha de los campesinos en defensa de sus derechos.

Rulfo empezó a escribir a mediados de los años treinta una novela urbana de la cual queda sólo el fragmento *Un pedazo de noche*. Ha escrito cuentos, novelas, poesía y textos para el cine. Cuando él deja de escribir, Elena Garro inicia sus primeras aportaciones a las letras mexicanas. Este retraso, confirma una vez más que aunque fuera una mujer de cultura, tenía menos posibilidades de expresarse y aún menos de publicar. Según nos cuenta Seydel (Seydel, 2004: 77), Garro escribió *Los recuerdos* en 1953 en Berna, en el lapso de un mes. Guardó el texto en un baúl por muchos años, y lo publicó sólo en 1963, cuando tuvo muchos problemas en conseguir una editorial, que al final fue Joaquín Mortiz. Melgar nos dice que la novela recibió el premio Villaurutia en 1963 pero no recibió “el aplauso unánime ni la misma promoción que otras novelas de la época”. Todo eso confirma una vez más las limitaciones que tenían las mujeres a introducirse en el mundo de las letras.

Como se acaba de mencionar, una diferencia entre las dos novelas es la fecha de publicación. Garro tuvo que esperar diez años para verla publicada. Es su hija que nos dice que la madre trató de quemarla, porque no le gustaba a su esposo, y que ella y su primo lograron rescatarla de las llamas. En el caso de Rulfo es gracias a los informes y fragmentos de la novela que él iba escribiendo como becario del Centro Mexicano de Escritores, entre el 15 de agosto y el 15 de septiembre 1954, que nos enteramos de la elaboración de la misma. La génesis de *Pedro Páramo* fue larga aunque el hecho material de escribirla se llevó a cabo en pocos meses. Según estos fragmentos Rulfo nos cuenta que llegó a escribir más de trescientas páginas, muy caóticas y desordenadas que quiso volver a escribir.

Otra diferencia entre las novelas es el título. La de Garro tuvo sólo uno y retoma una frase de Alejo Carpentier: “Los recuerdos del porvenir” es el nombre de la taberna de *Los pasos perdidos* de 1953, que marca el cruce hacia la selva, el fin de la civilización. Intenta dar una explicación de esta elección Méndez Rodenas: “Como la ‘guerra del tiempo’ de los textos de Carpentier, la novela de Elena Garro viola la secuencia temporal que permite la escritura, la linealidad entre principios y fines, para sustituirla por el orden simultáneo de la repetición y el monumento.” (Rodenas, 1985: 850). En cambio *Pedro Páramo* tuvo por lo menos tres títulos: *Los desiertos de la tierra*, *Una estrella junto a la luna* y *Los murmullos*. Escribe Alberto Vital, el biógrafo oficial de Rulfo³: “[El segundo] proviene de algunas menciones en ciertos fragmentos, en las que Juan Preciado recapitula las causas de su muerte: *Después salió la estrella de la tarde, y más tarde la luna*. (...) El tercero, *Los murmullos*, es una expresión utilizada de manera reiterada en la novela que también pone en primer plano las razones de la tragedia del protagonista, pues son las voces de las ánimas en pena las que acaban llevándolo a la tumba.” (Vital, 2000: XII). Vital sigue explicando el título actual: “Unidos a tal punto los destinos del poderoso (Pedro

Páramo) y del pueblo, el título alude a la suerte final de ambos: la dura piedra y el desierto asfixiante” (Vital, 2000: XIII). Nuria Amat dice que seguramente la novela se hubiera terminado titulando *Los murmullos* de no haberle avisado alguien de que García Cantú estaba escribiendo un libro con el mismo título.

También la extensión de las dos novelas es muy diferente. Aunque la versión inicial de *Pedro Páramo* era, como ya se ha comentado, de trescientas páginas, la definitiva llega apenas a 100. *Los recuerdos del porvenir* son 300 hojas, dato que confirmaría que las mujeres siempre escriben más, quizás porque se han callado por demasiado tiempo.

Hasta la estructura de las novelas es muy diferente: en Rulfo no hay división en partes y capítulos, sino está constituida por 70 fragmentos. En Garro existe una división muy clara en dos partes, casi especulares. En la primera parte, que corresponde exactamente a la mitad de las páginas, domina el triángulo amoroso: Rosas-Julia-Felipe Hurtado; en la segunda la pareja Rosas-Isabel. La historia de Isabel Moncada es el reverso del destino de Julia.

Otra diferencia importante es la narración. En Garro, es un narrador colectivo, el mismo pueblo de Ixtepec que cuenta la historia; en Rulfo hay diferentes narradores. El narrador colectivo de Garro parece ser para la crítica una novedad que rompe con la tradición: pero Méndez Rodenas recuerda que hay un antecedente en *Al filo del agua* de Agustín Yáñez, cuyo largo “Acto preparatorio” describe el latido de un pueblo. En *Pedro Páramo* se alternan las narraciones de Juan Preciado, en primera persona, y de los otros personajes a través de un narrador omnisciente. Juan Rulfo utiliza otro recurso: las letras cursivas cuando Preciado recuerda las palabras de su mamá.

En Rulfo domina la “oralidad”, confirmada por los murmullos, en Garro existe el epígrafe de la piedra que confiere la autoridad de un texto escrito, aunque los acontecimientos narrados no coinciden con la historia narrada. Nos referimos a la frase: “Causé la desdicha de mis padres y la muerte de mis hermanos”, (Garro, 2003: 292) ya que ella trató de rescatar por lo menos a Nicolás. En este caso subraya Seydel (Seydel, 2004: 66), que “contrastando la inscripción con la memoria colectiva, se pone en tela de juicio la autoridad que generalmente emana de la palabra escrita frente a los testimonios puramente orales”. En Rulfo, todos los sucesos que atañen a los habitantes de Comala se reconstruyen a partir de los diálogos y a veces monólogos de los difuntos, hecho que permite contraponer diferentes versiones sobre los acontecimientos del pasado. Todo eso refuerza el efecto de que se trata de discursos orales directos.

En Garro hay mucho más mujeres a través de las cuales nos da una visión completa de la afirmada tipología femenina: madre, hija, puta, presa, etc. En *Pedro Páramo* su presencia es muy limitada, a parte la madre de Juan Preciado, presente sólo a través de los recuerdos del hijo, y fundamental para el viaje del protagonista. Todos los personajes femeninos de Rulfo son muy negativos, y eso es aún más evidente en los cuentos, quizá por la negativa experiencia vivida durante su niñez con las abuelas muy fuertes y estrictas que tuvo; por la pérdida de la madre muy joven; por su encierro en el orfanatorio, etc. Además de la madre, otro personaje positivo en la novela de Rulfo parece ser Susana, que según Nuria Amat es la “mujer independiente, la loca de la casa, la inteligente, la única con personalidad propia cautivadora” (Amat, 2003: 241-242), y que según ella nos remite a los personajes de la escritora chilena María Luisa Bombal, una de las posibles fuentes rulfianas. Garro nos da una visión más psicológica de todos sus personajes.

En Rulfo el protagonista es un cacique, en Garro es un caudillo militar. En él hay una doble denuncia: hacia el poder político y hacia la iglesia, que critica a través del padre Rentería, por los valores que promueve y las imágenes que difunde sobre el infierno. Al contrario, Garro se limita a los altos representantes de la jerarquía eclesiástica y no la extiende a los creyentes y sacerdotes de los pueblos. El padre Beltrán de *Los recuerdos*, a diferencia del padre Rentería, tiene una conducta intachable. En Garro la crítica es sobre todo militar y política.

La analogía más importante entre las dos novelas es la existencia de un triángulo amoroso (aún más complejo en Garro): en Rulfo, Pedro Páramo-Susana-Florencio; en Garro, Rosas-Julia-Felipe. Los dos jefes están enamorados de una mujer que no los ama y ambos se desquitan por ese rechazo en contra del pueblo que gobiernan. Cada vez que Julia rechaza a Rosas, él mata a gente del pueblo. Pedro Páramo, cuando muere Susana maldice a Comala: “Me cruzaré de brazos y Comala se morirá de hambre. Y así lo hizo” (Rulfo, 2000: 89). Ambos representantes del poder se convierten en víctimas de las estructuras de opresión que representan, porque dentro de ellas el verdadero amor no es posible, y la amada se convierte en objeto de deseo. La pérdida de poder que sufren el cacique y el caudillo se simboliza mediante el proceso de su propio deterioro corporal. En *Pedro Páramo* leemos: “Quedaba él, solo, como un tronco duro comenzando a desgajarse por dentro. (...) Se apoyó en los brazos de Damiana Cisneros e hizo intento de caminar. Después de unos cuantos pasos cayó, suplicando por dentro; pero sin decir una sola palabra. Dio un golpe seco contra la tierra y se fue desmoronando como si fuera un montón de piedra” (Rulfo, 2000: 89-90). Rosas aparece más cruel que Páramo, quizá porque filtrado a través de una mirada femenina. En dos ocasiones Garro nos describe que golpea a Julia, sobre todo después de la llegada de Hurtado. Al contrario, Pedro nunca es violento con Susana. El personaje de Susana es más parecido al de Isabel porque ambas terminan mal: una enloquece y la otra se entrega al enemigo. Sólo Julia sale bien de la novela. Siempre ha sido objeto de deseo y admiración, cuando se va, el pueblo la extraña (Garro, 2003: 151). Como ya se ha dicho Garro define más psicológicamente a sus personajes, sobre todo a Rosas. En Rulfo, lo que sabemos de Pedro Páramo nos lo cuentan los personajes, nunca interviene directamente, y no nos enteramos de su psicología. Los habitantes de Ixtepec son mucho más solidarios entre ellos sobre todo en la defensa del padre Beltrán; los de Rulfo apenas se reconocen entre ellos, quizás por que no son más que espíritus.

La estructura de *Los recuerdos* es circular porque termina como empieza, con la imagen de la piedra; en Rulfo hay un descenso al infierno, sin posibilidad de ganarse el paraíso, porque ya no existe. “Juan Preciado, se ha dicho, es un Telémaco jalisciense que inicia una contra-odisea en busca de su padre perdido. El Ulises perdido es todo menos un héroe ejemplar. Juan Preciado termina su viaje en un pueblo de muertos: el paraíso destruido. El pueblo jalisciense, es, por ser un *mondo offeso*, un pueblo de fantasmas, o, según el narrador, de espíritus” (Rodríguez-Alcalá, 1976: 311-12).

En la Garro hay más espacio dedicado a los indígenas, que en Rulfo, casi no existen. Garro es mujer y como tal más sensible hacia los débiles que en México son por antonomasia los indios y las mujeres. En Garro es una india, Inés, la que traiciona a todo el pueblo confiando al militar el plan de huida del padre Beltrán. (Garro, 2003: 258 y 288). En ambas novelas está presente un mito: en Garro lo de la Malinche, en Rulfo la ya citada pérdida del paraíso.

Después de este análisis es lícito concluir que ambas novelas son muy valiosas, pero al tratar el mismo argumento, a la de Garro no se le ha reconocido el justo valor y las únicas dos explicaciones parecen ser el hecho de ser mujer y la esposa de un gran intelectual mexicano, que tampoco la valorizaba a nivel literario.

En cuanto a la segunda cuestión, si hay algo típicamente “femenino” en Garro, comparada con Juan Rulfo, nos podemos atrever a afirmar que sí existen unos elementos, pero sin llegar a hablar de escritura “feminista”, y son:

- la mayor presencia de personajes femeninos y mejor definidos psicológicamente;

- el hombre es muy cruel y violento;

- la presencia del indígena (y en este sentido Garro continúa con la tradición empezada en México por Rosario Castellanos).

Notas

¹ Para las siguientes citas se hace referencia a: RULFO, J.: (1955), *Pedro Páramo*, Joaquín Mortiz, México, 2003.

² Para las siguientes citas se hace referencia a: RULFO, J.: (1955), *Pedro Páramo*, Planeta, México, 2000.

³ “Prólogo” a RULFO, J.: (1955), *Pedro Páramo*, Biblioteca Escolar Plaza Janés, México, 2000.

Bibliografía

AMAT, N.: (2003) *Juan Rulfo*, Vidas Literarias Omega, Barcelona.

BELLINI, G.: (1985) *Historia de la literatura Hispanoamericana*, Castalia, Madrid.

CABALLERO, M.: (1998) *Femenino plural. La mujer en la literatura*, EUNSA, Pamplona.

CAMPOBELLO, N.: (1931) *Cartucho. Relatos de la lucha en el norte de México*, Aguilar, México, 1985.

(1937) *Las manos de mamá*, Grijalbo, México, 1991.

GARRO, E.: (1963) *Los recuerdos del porvenir*, Joaquín Mortiz, México, 2003.

(1979) *Felipe Ángeles*, UNAM, México.

MÉNDEZ RODENAS, A.: (1985) “Tiempo femenino, tiempo ficticio: *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro”, en *Revista Iberoamericana*, N^os. 132-133, jul. dic.

PORTAL, M.: (1980) “Elena Garro”, en *Proceso narrativo de la revolución mexicana*, Espasa Calpe, Madrid.

QUEMAIN, M.A.: (1994) “La magia del espacio: Elena Garro”, en *Qui-mera 23*.

RODRIGUEZ-ALCALÁ, H.: (1976) “Sobre Elio Vittorini y Juan Rulfo: dos viajes en la cuarta dimensión”, en *Homenaje a Andres Iduarte, ofrecido por sus amigos y discípulos*, The American Hispanist, Indiana.

RULFO, J.: (1955) *Pedro Páramo*, Planeta, México, 2000.

(1955) *Pedro Páramo*, Biblioteca Escolar Plaza Janés, México, 2000.

(1978) “Un pedazo de noche”, en *Toda la obra*, CNCA; México, 1992.

SEYDEL, U.: (2004) “Desmitificación de la historiografía oficial y del discurso nacionalista: Elena Garro y Juan Rulfo”, en *Escrituras en contraste. Femenino/masculino en la literatura mexicana del siglo XX*, Aldus, México.

UMANZUL, M.A.: (1996) *La visión de la mujer en la obra de Elena Garro: el árbol, los perros, los recuerdos del porvenir...*, Edición Universal, Miami.

YÁÑEZ, A.: (1947) *Al filo del agua*, Porrúa, México, 1996.

Zona inexplorada: acerca de algunos textos tempranos de Juan José Saer

Rafael Arce •
Universidad Nacional del Litoral -
CONICET

Resumen

El artículo propone un análisis cruzado entre ciertos textos de la primera etapa de la obra de Saer y las novelas paradigmáticas del existencialismo francés, a través de la lectura que el mismo Saer hace de la novelística de Antonio Di Benedetto. Las hipótesis del trabajo comparativo apuntan a dos objetivos fundamentales: iluminar una etapa de la obra de Saer relativamente poco explorada (su etapa primera, considerada como preparatoria, de búsqueda y exploración) y explicar cómo las particularidades de esta etapa permiten, no obstante, relacionarla con la obra completa del autor, de manera tal de sostener la consabida coherencia que, según la crítica, caracteriza fuertemente esta obra. La lectura cruzada pretende, además, discutir ciertas premisas de un debate que recientemente ha contrapuesto corpus crítico a corpus de autor, tratando de pensar, en las conclusiones, cómo interviene esta problemática en la lectura comparativa.

72 73

Palabras clave:

· Novela · Existencialismo · Corpus

Abstract

The article propose an crossed analysis between the first stage of the work of Saer and the paradigmatic novels of French Existentialisms, through reading about Antonio Di Benedetto's novels that Saer does by himself. Hypothesis of comparative work point to two fundamental objectives: enlighten the early stage of Saer, generally considered immature and being slightly explored; and explain how the details of this stage allow to relation to the whole (*sigue atrás*)

* Profesor y Licenciado en Letras recibido en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la UNL. Realiza su doctorado en la UNR, dirigido por los doctores Alberto Giordano y Analía Gerbaudo, mediante una beca del CONICET y con un plan de tesis sobre la obra de Juan José Saer.

(viene de página anterior) work of this author, so we have the coherence that, according to criticism, strongly characterize the work. The crossed reading search for, besides, to test some of the premises of a debate that recently has opposed criticism's corpus to author's corpus; trying to thinking, in conclusions, how does this problematic take part in the comparative reading.

Key words:

· Novel · Existentialism · Corpus

1.

Este trabajo posee una doble articulación. Por un lado, forma parte de mis investigaciones en torno a la obra del escritor argentino Juan José Saer, esto es, constituye un momento específico que posteriormente habrá de integrarse a un todo más abarcador. Por otro lado, intento aquí retomar un debate crítico, no para intervenir directamente en él, sino para ensayar, de algún modo, algunas de sus premisas en la lectura del corpus recortado. Habré, entonces, de especificar, antes que nada, esta doble articulación.

En relación con la primera articulación, este trabajo constituye una lectura comparativa entre ciertas narraciones de Saer, dos novelas de Antonio Di Benedetto y dos novelas que representan, por antonomasia, lo más destacado de la narrativa existencialista francesa. El carácter ampliamente representativo de estas últimas dos obras me permitirá, en algunos pasajes, hablar del existencialismo sin más, en tanto corriente literario-filosófica europea. La aparente heterogeneidad de textos *a ser comparados* necesita, de entrada, una justificación, es decir, una explicitación de los criterios que subyacen a la construcción del corpus. Es en este punto donde se juega la segunda articulación.

El debate al que me he referido se ha dado precisamente en torno al problema del *corpus*: se trata, esquemáticamente, de una dicotomía crítica que opone “corpus crítico” a “corpus de autor”. Excede ampliamente el marco de este artículo un desarrollo de los problemas que críticos notables han venido discutiendo en los últimos años. Por lo tanto, debo remitirme sintéticamente a la bibliografía correspondiente¹ y retener, del debate, algunos elementos para mi propio fin: el corpus que aquí va a ser abordado.

¿Qué tiene que ver, entonces, Saer con Di Benedetto y con el existencialismo? Esta pregunta esconde una duplicidad. Por un lado, quiere funcionar como pregunta problema introductora a la lectura propiamente dicha y, en este sentido, vuelve a plantear el objetivo comparativo. Pero, al mismo tiempo, funciona, en otro sentido, como pregunta impugnadora: es, retomando el debate, la misma pregunta que se hace Contreras a propósito de ciertos trabajos que comparan narraciones de Saer y de Aira.² La respuesta a este segundo sentido habrá de desprenderse de todo el recorrido. Para empezar a contestarla, no obstante, hay que enfatizar que lo que

a mí me interesa es solamente la obra de Saer y, en este caso en particular, cierta zona de esta obra que debe ser, en principio, *historizada*.³ Tal historización tendría algunos antecedentes críticos que suelen *dividir* la obra de Saer en etapas.⁴ Es más o menos consensuado entre los críticos saereanos (sobre todo a partir del libro de Julio Premat⁵) que la obra *madura* de Saer comienza en 1969 con la publicación de su sexto texto y tercera novela, *Cicatrices*.⁶ Mi interés, entonces, será esta suerte de *laguna crítica*, esto es, *su obra inmadura*, más específicamente dos obras: *Palo y hueso* (1965) y *La vuelta completa* (1966).

Esta lectura cruzada de las obras de un autor que responden a cierta etapa con las obras de otro autor argentino y con un movimiento literario foráneo, mezcla entonces los dos criterios de construcción de corpus: por un lado, se trata del corpus de autor, del “todo Saer”⁷, aunque en este caso la consideración del todo se suspenda a favor de la observación de una etapa (observación que intentará, en última instancia, explicar la distinción que hace la crítica saereana entre “obra inmadura” y “obra madura” y, por lo tanto, volver a la consideración sobre el todo). Por el otro, se trata de un “corpus crítico” que podría denominarse *narración existencialista* y que permite la comparación entre textos disímiles que pertenecen a autores y literaturas muy diferentes (pero a una misma época, 1942-1966). En este cruce de dos corpus distintos, en la región donde ambas zonas se intersecan, recaerá mi lectura de Saer.

2.

Las relaciones de Saer con Di Benedetto son, en principio, múltiples. Saer fue amigo personal del escritor mendocino; fue, también, uno de los principales admiradores y difusores de su obra; Saer, sobre todo, *escribió* acerca de Di Benedetto. Hay en esta relación, relación que no establece el crítico sino que estableció activamente el mismo Saer, un gesto de cierto matiz borgeano; leyendo a Di Benedetto, hace muchas cosas: construye su propia tradición pero, también, reconstruye la tradición de la literatura argentina y, al mismo tiempo, prosigue su arremetida contra la tradición latinoamericana.⁸ Por fin, al mismo tiempo que rescata a Di Benedetto del olvido, *lo inventa*, en el sentido en que se puede decir que Borges inventó a Conrad o a Stevenson.

Ahora bien, estas relaciones son más bien exteriores, tienen que ver menos con la obra que con el posicionamiento teórico del escritor. No se debe, sin embargo, soslayarlas. Pero lo que resulta aún más interesante es una relación que se da entre las obras de estos dos escritores y que no estuvo, al parecer, prevista por Saer.

Si se parte de la distinción ya señalada, que suele marcar el comienzo de la obra madura de Saer, uno puede preguntarse qué significa exactamente que haya una etapa (la primera) que sea inmadura. Puede significar, quizás, que en esa etapa el escritor no dominaba todavía la técnica narrativa y por eso sus primeros textos no son de muy buena calidad. Este criterio estético, válido, necesita apuntalarse, en mi opinión, con un criterio poético. Podemos decir entonces que la primera etapa de la narrativa saereana es inmadura porque aún no está consolidado su *programa*

*narrativo*⁹. Esto es: Saer, al principio, no coincide con ese “todo Saer” que madura en la obra completa. Dicho de otro modo: Saer no es todavía Saer, no coincide consigo mismo. Por este resquicio, por esta grieta o falla, se nos cuele la relación con el existencialismo y, por propiedad transitiva, con el escritor mendocino.

Esta relación de transitividad nos la proporciona el mismo Saer escribiendo sobre Di Benedetto. Es Saer quien afirma la filiación existencialista de *Zama*,¹⁰ filiación que uno podría extender a otra novela, *El silenciero*. Ahora bien, lo que Saer no explicita es su propia filiación con Di Benedetto y, también, con el existencialismo. Podría hipotetizarse que la relativa escasez de trabajos críticos sobre la obra *inmadura* de Saer se debe precisamente a este *no coincidir de Saer consigo mismo*, esto es, a la dificultad de asimilar esta etapa al corpus de autor, a la que sin embargo pertenece de hecho.¹¹

La comparación de *Zama* con *La náusea* de Sartre y con *El extranjero* de Camus es hecha por Saer, aunque su justificación sólo es esbozada. Sin embargo, una lectura atenta de estas tres novelas la justifica en parte. Hay, además, en Saer, otra justificación que no es ajena a las historización de estos textos: el año de publicación de *Zama* (1956), es decir, un momento de la literatura y el pensamiento argentinos atravesado por la influencia del existencialismo francés.

Ahora bien, la clave de lo que Saer dice sobre Di Benedetto y el existencialismo está precisamente en su operación de impugnación de la tradición literaria latinoamericana. Esta operación también merece calificarse de borgeana, pues continúa la tesis de que la tradición argentina es toda la cultura occidental, tesis que Saer hace suya para arremeter contra el boom y contra el realismo mágico latinoamericanos. Saer nos dice: *Zama* (transitivamente: la obra de Di Benedetto, lo mejor de la novela argentina, lo mejor de la novela latinoamericana, etc.) hunde sus raíces no en una supuesta y folklórica tradición latinoamericana (la del realismo mágico), sino en lo más refinado de la novela francesa de mediados de siglo, Sartre y Camus, es decir, en la tradición de la novela sin más (la de Balzac y Flaubert). Al mismo tiempo, *Zama*, sin embargo, *habla de América*. Y este hablar de América hace de *Zama* una novela latinoamericana, lo cual es como decir: el realismo mágico, en realidad, no habla de América, sino de la imagen que los europeos tiene de América. *Zama*, ganando ese lugar que la posteridad le tiene asignado, discute con la tradición, propone otro tipo de *novela americana*.

¿Pero cómo? ¿Con qué poética se opone *Zama* al realismo mágico y, sin embargo, logra hablar de América de una manera que los escritores *más latinoamericanos* no pueden hablar? Precisamente, *por su filiación existencialista*:

Yo quiero hacer notar, sin embargo, que si aceptamos por un momento la hueca categoría de novela de América, abstracta y chauvinista, y adoptamos el punto de vista de quienes la manejan, entre todas las novelas que pretenden ese título en los últimos treinta años *Zama* sería la primera en merecerlo, a pesar del folklore, del anecdotario pasatista y del academicismo artero que pululan en la actualidad y que se pretende hacer pasar por una nueva novela. *Zama* no se rebaja ni a la demagogia de lo maravilloso ni a la ilustración de tesis sociológicas; no se obstina en repetirnos viejas crónicas familiares que marchitan la novela burguesa desde finales del siglo XIX; no divide la realidad, que es problemática, en naciones; no pretende ser la summa de ningún grupo o lugar; no da al lector lo que el lector espera de antemano, porque los prejuicios de la época hayan condicionado a su autor induciéndolo a escribir lo que su público le impone; no honra revoluciones ni héroes de extracción dudosa, y sin embargo, a pesar de su austeridad, de su laconismo, por ser la novela de la espera y de la soledad,

no hace sino representar a su modo, oblicuamente, la condición profunda de América, que titila, frágil, en cada uno de nosotros. Nada que ver con *Zama* la exaltación patrioterica, la falsa historicidad, el color local. La agonía oscura de Zama es solidaria de la del continente en el que esa agonía tiene lugar. (Saer, 1997: 53)

Austeridad, laconismo: modos de la narración existencialista. La espera, la soledad: temas del existencialismo. Saer da un paso más: justifica la primacía de *Zama* por sobre las dos mayores novelas del existencialismo alegando que su falta de filosofía previa la hace superior como ficción. *La náusea* y (aunque en menor medida) *El extranjero*, afirma Saer, son posteriores a sus filosofías, de las cuales suministran el ejemplo o la ilustración. Son, digamos, *novelas-ensayo*.¹² Por el contrario, *Zama* da con los motivos del existencialismo, pero no por la vía de la reflexión, sino de la ficción.

Cuando Saer escribe todo esto sobre Di Benedetto ya se habían publicado su segunda y tercera novelas, además de estar el *boom latinoamericano* en pleno apogeo. No hay que perder de vista esto, que a principios de los años 70 Saer tiene presente estas dos configuraciones: en Europa, la literatura de posguerra, es decir, el existencialismo y el teatro del absurdo y, en América Latina, el apogeo del boom. De manera simplificada, no serían dos configuraciones contemporáneas, sino que más bien una vendría detrás de la otra. Las novelas de Di Benedetto se sitúan en el medio, se hacen eco de la experiencia de posguerra y de la literatura y filosofía que son su correlato, por completo refractarias a lo que en América Latina sucede, en ese momento, con el realismo mágico.

Llegado este punto, uno puede preguntarse cómo entra el propio Saer en su asignación de Di Benedetto a una tradición que lo tiene olvidado. No hay, si recorremos los ensayos de Saer, una filiación explícita con su propia obra, salvo la insistencia en un programa narrativo que rechaza los condicionamientos del mercado y su poética correspondiente (el *boom* y el realismo mágico). Es entonces que hay que pasar, precisamente, *de la reflexión a la ficción*, de lo que Saer dice sobre Di Benedetto y el existencialismo a lo que estos textos operan sobre la narratividad saeriana.

3.

Volvamos a esa grieta o fisura que constituye la obra inmadura de Saer. Esta inmadurez, ya lo he anticipado, conjuga motivos de índole práctico (el *saber escribir*) y teórico (la definición del programa narrativo). En su libro, Premat se encarga de aclararlo en la introducción:

La elección de *Cicatrices* se justifica por una certeza difícilmente demostrable aquí, y que presupone que esa novela implicó una fractura en la escritura, fijando definitivamente las coordenadas del proyecto narrativo pero también la coherencia temática y fantasmática de la obra; coherencia y coordenadas que habían sido esbozadas, por supuesto, desde el primer libro (significativamente titulado *En la zona*, 1960) pero que desembocaron recién en una forma “madura” en *Cicatrices*. (Premat, 2002: 33)

La “fractura” da cuenta de lo que he llamado la grieta o fisura, la laguna abierta por los trazos de un silencio crítico que va de *Palo y hueso* a *La vuelta completa*.¹³ Porque, y esto lo enfatiza Premat (“por supuesto” dice convencido), esa laguna

implica una discontinuidad respecto de la *claridad* con la que se *proyecta* (Premat habla de “proyecto”) la poética de Saer en ese primer libro de cuentos. Este énfasis no es solamente producto de una seguridad en Premat, sino también el tácito reconocimiento a una crítica que no ha dejado de señalarlo: la sorprendente lucidez con que ese primer volumen de cuentos (en especial, el último de la serie, “Algo se aproxima”) expone ya las “coordenadas” del proyecto narrativo.

La cuestión sería, en todo caso, y Premat renuncia a ello raudamente (“difícilmente demostrable”), *justificar* esta expulsión de la obra madura. Uno puede legítimamente preguntarse por qué hay un claro proyecto narrativo en el primer libro que tarda hasta el sexto en madurar o, mejor, preguntarse qué pasó en esa etapa de maduración, si es que hay una etapa de maduración y no simplemente, como se desprende de la falta de análisis de estos textos, una laguna, una elipsis que deja inexplorada esta zona de la obra de Saer.

La vuelta completa, publicada en 1966 y escrita a la sombra de *Zama*, es la segunda novela más extensa de Saer después de *La grande*. El lector de *La vuelta...* puede comprobar que, en efecto, se trata de una obra de inferior calidad, con algunos defectos que en la lectura completa de la obra uno puede achacar a la falta de definición de su programa. También, el lector de *La vuelta...* puede encontrar ya un germen del “Saer maduro” en el magistral manejo del tiempo, en el trabajo con los puntos de vista, en el boceto impresionista de los personajes, algunos de los cuales ya son los que se volverán clásicos (Tomatis, Barco y Leto). *La vuelta...* no posee, de hecho, defectos de composición o una utilización vacilante de los procedimientos narrativos. Podemos estar seguros de una cosa: el joven Saer ya sabía escribir novelas.

¿Cuáles son entonces esos defectos? Los defectos, claro está, tienen que ver con este no coincidir de Saer consigo mismo en esta etapa de su obra. Sin embargo, los personajes, lugares, situaciones, temas, son los mismos. La novela tiene dos partes, con dos protagonistas diferentes, con dos historias que se cruzan hábilmente. En la primera parte, César Rey tiene la intención de suicidarse para no tener que traicionar a su mejor amigo, Marcos Rosemberg, yéndose con su mujer, Clara (estos tres personajes ya aparecen en un cuento de *En la zona*, “El asesino”). Como telón de fondo, deambulan Tomatis, Barco y Leto, personajes de toda la saga, y emerge la ciudad de Santa Fe, que otorga la ya consabida *unidad de lugar* a la obra. En la segunda parte, Pancho Expósito lucha contra su psicosis, deambulando también por la ciudad con la circunstancial compañía de alguno de los personajes mencionados.

Yo diría que *La vuelta...* hace que Saer no coincida consigo mismo en dos aspectos: en el tono y en la visión del mundo. Por “tono” hay que entender un cierto matiz que acerca el texto a algún casillero genérico. Me gustaría entender tono en el sentido en que Saer llama a *Glosa*, por ejemplo, una “comedia”, contraponiéndola con su continuación, *Lo imborrable*, que sería una no-comedia o poseería visos de drama. Este tono de *La vuelta...* no estará, después, ausente del resto de las narraciones de Saer, pero será bastante más atenuado y, por decirlo de algún modo, dislocado, descolocado. Acá el tono de *drama*, en el que se tematiza con énfasis el pesimismo, la angustia, la falta de sentido de la vida, la fealdad del mundo, el desgarramiento de la condición humana, etc., es palpable. En una palabra, el *drama de la existencia*, esto es: lo que subyace a la narrativa existencialista.

Todo esto configura cierta visión del mundo que coincide aproximadamente con

la de *La náusea*: el carácter fugaz del tiempo, la presencia siniestra de los objetos, el extrañamiento del propio cuerpo, la viscosidad de ciertas situaciones. Tono y visión del mundo no se pueden separar con tanta facilidad: son dos cosas que van de la mano, que se alimentan mutuamente.

Ahora bien, al contrario de las novelas de Sartre y de Camus, y del mismo Di Benedetto, *La vuelta...* no está narrada en primera persona. Entonces, este tono y esta visión del mundo no parecen ser propios del narrador, sino de sus personajes. La novela es extensa, entre otras cosas, porque abusa del diálogo y de la narración enmarcada, es decir, de la exposición de ideas, la exhibición de argumentos e incluso la alegoría. Acá es donde Saer, si se puede decir así, tropieza consigo mismo: porque su novela adolece de los mismos defectos por los cuales, según él, *La náusea* y *El extranjero* son inferiores a *Zama*.¹⁴ El lector de *La vuelta...* tiene la impresión de que asiste más bien a la ilustración de una tesis existencialista sobre el sinsentido de la vida.

78 79

Esta exposición de ideas por parte de los personajes emerge en coincidencias un tanto sorprendentes entre *La vuelta...* y *La náusea*. En el comienzo de la primera, César Rey y Marcos Rosemberg discuten largamente sobre el sentido de la existencia desde posiciones inconciliables: por un lado, un pesimista, desencantado y escéptico y, por el otro, un comprometido, socialista y humanista. Esta discusión repite la que se entabla casi al final de la novela de Sartre, no sólo por su contenido sino sobre todo por el antagonismo de sus interlocutores, que es exactamente el mismo: Roquentin, el pesimista, y el Autodidacto, el humanista.

Entre las ideas que subyacen a la visión del mundo existencialista, hay otra coincidencia entre *La vuelta...* y *La náusea*: la posibilidad de encontrar un sentido a la vida a través de la trascendencia en el arte. Lo deja entrever Roquentin al final de *La náusea*. Lo exhibe César Rey como única tabla de salvación de una vida naufragada en su arremetida antihumanista contra Rosemberg. Hay en esto también algunas ideas de los propios autores, cierta misión encomendada al arte, o por lo menos una interrogación que une sentido de la vida con sentido del arte (y, más específicamente, de la literatura). Después de todo, tanto Rey como Roquentin encarnan el arquetipo del escritor que no escribe, arquetipo que estará siempre presente en la saga saereana a través de Carlos Tomatis.¹⁵

Estas dos cosas, el tono y la visión del mundo, se filtran en las narraciones de *Palo y hueso*, sobre todo en “Por la vuelta”, el primero de la serie, que no es otra cosa que un anticipo de *La vuelta completa*, y encuentran una insistencia reiterada en el relato “El taximetrista”. *Palo y hueso* retiene de *En la zona* la exploración de personajes de extracción social más bien baja y de clase media intelectual, y une, en este sentido, una cierta problemática existencialista a la cuestión de los seres marginales. Puede haber, en este punto también, un eco de algunas obras dramáticas de Sartre, donde se vincula lo social con lo existencial. En cierto sentido, se podría afirmar que la marginalidad es un denominador común a los personajes saereanos, aunque ésta evolucione a lo largo de su obra mostrando diversos aspectos y, por lo tanto, diferentes “representantes”: delincuentes, adúlteros, drogadictos, prostitutas, taximetristas, jugadores, isleños, pescadores, intelectuales, escritores, pintores, anarquistas, comunistas, socialistas. Todo esto está como enfatizado en esta etapa, la “inmadura”, precisamente por esta filiación con un cierto existencialismo que está virando, como Saer lo va a lamentar después, hacia su versión sociológica, pero cuyos matices se manifestaron siempre en toda su gama en las obras de ficción.¹⁶

Este tono, entonces, que por momentos roza el melodrama y que al lector saereano puede llegar a irritar un poco, es el resultado de una influencia quizás no querida, un *lapsus linguae* intertextual digamos. En sus ensayos y entrevistas, Saer afirma que un escritor debe tratar, en lo posible, de sustraerse a las influencias de los autores que más admira. Podemos pensar que, en su intento por sustraerse a la influencia de Di Benedetto, Saer terminó por caer en las garras de un existencialismo *for export* y, de alguna manera, dio una “vuelta completa” que terminó llevándolo de nuevo a Di Benedetto. En esto radica, quizás, su inmadurez, porque del existencialismo social *for export* termina resultando una inmadurez novelística y Saer lo vio bien: ilustrar, ejemplificar, describir una idea previa, no es lo propio de la ficción. En esta inmadurez, que es menos una característica de la obra que un tema de la narración, no sólo se trata de las adolescentes búsquedas del artista (como muy bien señala Gramuglio), sino que también trae como lastre todas las otras búsquedas fracasadas y adolescentes: la política, la social, la religiosa. En este exceso Saer llega incluso a salirse del ateísmo sartreano o del feroz pesimismo dibenedettiano, y cae en una religiosidad dostoiéwskiana o sabatiana¹⁷: César Rey es salvado, *redimido*, de su intención de suicidarse gracias a la intervención de un *ángel*, Leto.¹⁸ Contradicción o riqueza interna de la obra: César Rey es redimido, mientras Pancho Expósito (uno supone, porque su final no queda claro) termina como un digno personaje de Di Benedetto, como Pablo de Zama o el silenciero: loco, internado y, seguramente, muerto. A Saer debió molestarle mucho este matiz religioso-cristiano del destino de Rey (que hasta su nombre y apellido pueden leerse en clave bíblica), porque a la siguiente novela nomás lo mandó a morir bajo un subte de Buenos Aires¹⁹, corrigiendo su acto fallido, y se encargó de enfatizar ese trágico destino en su última novela, volviendo a evocar el episodio.²⁰

No es que las novelas de Saer después varíen demasiado en cuanto a la visión del mundo, pero sí varían en cuanto al tono y esto desliza una pátina irónica y a veces paródica sobre una visión propiamente negativa. La novela quizás más oscura de Saer, *Lo imborrable*, la que más habla de la dictadura argentina, posee sin embargo largos momentos de humor (aunque negro), una ironía constante (su narrador es Tomatis) y momentos paródicos inigualables (la irrisión del best-seller, por ejemplo). Y *Glosa*, que Saer llama una “comedia”, tiene pasajes francamente deprimentes, como esa prolepsis donde se narra la muerte de tantos personajes. El humor, la ironía, la parodia: todos estos elementos, presentes en la obra de Saer, sobre todo a partir de *El entenado*, están por completo ausentes en la mayoría de sus primeros textos. Entonces, esta visión pesimista del mundo, emerge todo el tiempo, por decirlo de algún modo, *en serio*, y es esta seriedad la que da a estas narraciones un cierto tinte melodramático que no las favorece demasiado.

4.

Los escritores suelen renegar de sus primeros textos. La exigencia del “corpus de autor”, me parece, hace que los críticos también terminen por renegar de ellos. Entiendo, también, como dice Contreras, que el abuso del corpus crítico termina por borrar las diferencias entre los textos, por igualarlos, anulando sus individualidades. Pero lo que yo no quise olvi-

dar aquí, además, es que esa singularidad de la escritura está siempre escapándose de sí misma, fugando hacia adelante, de manera tal que nunca se detiene en algo parecido a una esencia. Ahora bien, el corpus de autor puede, del mismo modo, causar un efecto de igualación *dentro* mismo de la obra de un autor. Tengo, entonces, el problema inverso: si *La liebre* y el *El entenado* no tienen nada que ver, ¿para qué analizar la obra completa de un autor cuando, digamos, todos sus textos *tienen que ver* con todos, siempre? Lo dice muy bien Premat en su introducción: para llegar a las mismas conclusiones, él hubiera necesitado menos de la mitad de los textos trabajados:

Melancólicamente, al leer el resultado final, pienso que resultados parecidos podrían haberse conseguido trabajando con menos textos (y, por qué no, sólo con cuatro: *Cicatrices*, “A medio borrar”, *El entenado*, *La pesquisa*). (Premat, 2002: 34)

¿Por qué, entonces, recorrer todo el corpus?

A mi parecer, es provechoso para el análisis que el corpus crítico (en este caso, la *novela existencialista*, propiamente dicha o for export, escrita entre 1942 y 1966) *rasgue* el corpus de autor (la obra de Saer), de la misma forma que el texto rasga la obra (Barthes). En una obra tan pensada y estructurada como la de Saer, el análisis de sus perplejidades es tanto o más fructífero que el de su coherencia. Uno puede, a la luz de los textos posteriores, explicar los anteriores, no sólo como prefiguraciones, sino también como pasos en falso. Se hace necesario, por lo tanto, explorar cada rincón de la obra de un autor, de manera tal que hasta en sus inconsistencias pueda existir una explicación que emane del todo. Y son precisamente estos puntos ciegos (donde, recordemos, “el autor no coincide consigo mismo”) los que permiten leer *el todo* sin, sin embargo, *clausurar* la lectura, encontrando entonces la *verdad* del texto. El “todo Saer”, de este modo, no sería clausurador, pero diría algo de la singularidad de su saga narrativa.

Habiendo esbozado este análisis (pues se lo puede profundizar mucho más todavía), me permito arriesgar una hipótesis sobre por qué esta *etapa* queda fuera del corpus de autor que elabora Premat. La lectura que se hace de Saer en *La dicha de Saturno* depende, en gran parte, del poder explicativo de su marco teórico, el psicoanálisis de Freud. Este marco constituye, a la vez, la potencialidad y el límite de esta lectura. Dentro de esta mirada, Premat recorta un motivo freudiano, la *melancolía*, a través del cual va articulando la interpretación de la obra. Esta melancolía es sobre todo una *visión del mundo*, una *posición*:

La puesta de relieve de las circunstancias de esos relatos, junto con un conjunto de otros indicios, permitirían afirmar que la posición de Saer ante la realidad y ante la creación es una posición melancólica. (Premat, 2002: 28)

A mi juicio, es evidente que el análisis esbozado en estas páginas muestra que la posición existencialista no es exactamente una posición melancólica. Es más, si pensamos que existe un concepto freudiano que tiene un origen común con su par existencialista (y este origen sería Kierkegaard), podemos afirmar que la posición de la etapa inmadura de Saer es una posición *de angustia*. Esta angustia, sea neurótica o metafísica, freudiana o heideggeriana, es una sola, y subyace a lo que hemos llamado una visión del mundo existencialista. La etapa de la angustia saeriana entra en conflicto con su posterior visión melancólica.

La zona inmadura de la obra de Saer, resumiendo, exhibe quizás las mismas

preguntas que van a estar presentes en toda su narrativa, sólo que la forma de resolverlas es todavía vacilante, porque pugnan en la maduración de su programa varias fuerzas entre las cuales “el otro texto” constituye una de los principales problemas a resolver. Gramuglio dice, en el estudio que ya cité, que la cuestión de la escritura, tematizada en esta etapa, deja de ser tema en la segunda y pasa a ser parte de la experimentación narrativa, pasa a incorporarse al trabajo con la forma. Me gustaría agregar otro elemento, siempre sosteniendo en paralelo mi lectura con la de ella: lo que en esa próxima etapa (de *Unidad de lugar* hasta *Nadie nada nunca*) será lucha *formal* contra el acontecimiento, ha sido precisamente tema de la primera etapa: la sospecha existencialista, angustiante de por sí, común a Roquentin, a Mersault, a Pancho Expósito y al taximetrista, de que, a pesar de las apariencias, las cosas en realidad *no suceden*, que, a pesar de nuestra experiencia vivida, lo que uno nombra *acontecimiento* no pertenece a la existencia, sino al relato. *La vuelta completa* y *Palo y hueso* son, comparados con los textos de la siguiente etapa de Saer, *demasiado narrativos* y, sin embargo, los personajes tienen la sensación de que nada ocurre, de que, en el fondo de todo y detrás de las apariencias, no sucede, en sentido estricto, *nada que pueda ser llamado un acontecimiento*.

Notas

¹ KOHAN, Martín: “Dos recientes lecturas modernas” y CONTRERAS, Sandra: “Intervención”, en *Boletín 11 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, Facultad de Humanidades y Artes, U.N.R., Rosario, 2003. DALMARONI, Miguel: “Historia literaria y corpus crítico” y PANESI, Jorge: “Discusión con varias voces: el cuerpo de la crítica”, en *Boletín 12 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, Facultad de Humanidades y Artes, U.N.R., Rosario, 2005.

Mi interés en este debate no es meramente *metodológico*. El motivo por el que Kohan, en el primer artículo, habla de un “retorno al corpus de autor” (cuando, según su opinión, lo hegemónico en los últimos años viene siendo el trabajo en torno al llamado “corpus crítico”), es la más o menos reciente aparición de dos libros que precisamente trabajan con dicho corpus: *La dicha de Saturno* de Julio PREMAT (que aborda la obra de Saer) y *Las vueltas de César Aira* de Sandra CONTRERAS. La “amable polémica” (en palabras de Panesi) se inicia cuando Contreras le responde a Kohan. Este *disparador*, por llamarlo de algún modo, no es meramente la suma de dos ejemplos al azar. Se trata, quizás, de las dos obras más importantes de la literatura argentina actual (la de Saer y la de Aira). Siendo éste un trabajo que aborda el corpus “obra de Saer”, mi intervención modesta y más bien ejemplificadora en el debate no es meramente teórica, sino que hace intervenir, aunque sea de un modo indirecto, los textos *disparadores* de la discusión (es decir, los libros *sobre Aira* y *sobre Saer*).

² “Para decirlo gráficamente y dar un ejemplo para mí paradigmático: ¿qué tiene que ver *La liebre* con *El entenado*?” CONTRERAS, Sandra, *op.*

cit., 86. Contreras plantea la pregunta de manera polémica interrogando los libros de Nancy FERNÁNDEZ (*Narraciones viajeras*) y de Florencia GARRAMUÑO (*Genealogías culturales*).

³ DALMARONI, Miguel, *op. cit.*

⁴ GRAMUGLIO, María Teresa (1986): “El lugar de Saer”, en *Juan José Saer por Juan José Saer*, Buenos Aires, 1-9. DALMARONI, Miguel y MERBILHÁA, Margarita (2000) “‘Un azar convertido en don’. Juan José Saer y el relato de la percepción”, en Noé JITRIK: *Historia crítica de la literatura argentina*, Tomo 11 (dirigido por Elsa DRUCAROFF) “La narración gana la partida”, Emecé, Buenos Aires, 321-343.

⁵ PREMAT, Julio (2002) *La dicha de Saturno. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario.

⁶ Esta datación es simplificadora, aunque bastante exacta si hemos de utilizar como criterio la categoría de *obra*. Digo esto porque algunos cuentos de *Unidad de lugar* (1967), paradigmáticamente “Sombras sobre vidrio esmerilado”, han sido objeto de un interés crítico innegable (incluido el trabajo de Premat) y, en este sentido, ya se podría hablar aquí de “obra madura”. Pero, precisamente, por no tratarse de *Unidad de lugar* como *obra*, y considerando que lo más importante de la obra de Saer son sus novelas, *Cicatrices* sigue siendo el mejor criterio divisor, la *bisagra* entre los dos momentos digamos. Cf. DALMARONI, Miguel y MERBILHÁA, Margarita, *op. cit.*

⁷ KOHAN, Martín, *op. cit.*

⁸ “Si los críticos de habla española hablaran de los buenos libros y no de los libros más vendidos y publicitados, de los libros que trabajan deliberadamente contra su tiempo y no de los que tratan de halagar a toda costa el gusto contemporáneo, *Zama* hubiese ocupado en las letras de habla española, desde su aparición, el lugar que merece y que ya empieza, de un modo silencioso, lento y férreo, a ocupar: uno de los primeros. *Zama* es superior a la mayor parte de las novelas que se han escrito en lengua española en los últimos treinta años, pero ninguna buena novela latinoamericana es superior a *Zama*.” SAER, Juan José: (1973) “*Zama*”, en *El concepto de ficción*, Ariel, Buenos Aires, 1997, 47. El año entre paréntesis hace referencia al momento de escritura del artículo, no de su publicación. Este libro (junto con *La narración-objeto*) reúne sus ensayos escritos desde 1965 y cada uno tiene su fecha al final del texto. Es importante este año y no el de su publicación, de ahí que se enfatice esto. Por ejemplo, cuando Saer dice *los últimos treinta años* hay que entender el período 1943-1973. Este lapso resultará significativo en el análisis.

⁹ DELEUZE, Gilles y PARNET, Claire (1980) *Diálogos*, Ed. Pre-Textos, Valencia.

¹⁰ *Ibid.* 50.

¹¹ Sería otro interesante costado de la polémica a la que hemos hecho referencia. En efecto, tanto Contreras como Premat dejan afuera algunos textos de Aira y de Saer. ¿Qué pasa con estos textos que forman, también, parte de la obra, pero no de su *corpus*? ¿Su no inclusión es posterior o anterior al análisis? Dicho de otro modo: ¿se excluyen por simplificación

o para que no entren en conflicto con las principales hipótesis? Ambos autores son conscientes del problema y se ocupan de mencionarlo. Para el caso, habré de volver sobre este punto: la no inclusión de la *obra inmadura* en el análisis de la obra total de Saer.

¹² Saer llama de este modo (“novela-ensayo”) a *Respiración artificial* de Ricardo PIGLIA (“Historia y novela, política y policía”, en *Trabajos*, Seix Barral, Buenos Aires, 2006), a la que, sin embargo, parece tener en gran estima. El argumento de Saer sobre la novela existencialista recuerda al que esgrime Aira para defenestrar a la novela de Piglia: la saturación de ideas y opiniones, esparcidas por la novela, ahoga a la ficción (AIRA, César: “Novela argentina: nada más que una idea”, en *Vigencia*, N° 51, agosto, 1981). Llama la atención la coincidencia y, también, la aparente contradicción de Saer para subestimar el aporte novelístico del existencialismo con el mismo argumento con el que elogia la novela de Piglia. Suponiendo, claro, que tal elogio no esconda otra cosa.

¹³ Las generalizaciones suelen encontrar excepciones que el crítico, generalizador por antonomasia, pasa por alto. El único análisis que toma algunos de los textos de esta etapa en conjunto (al menos, el único que yo conozco) es la nota preliminar que hace María Teresa Gramuglio para la antología *Juan José Saer por Juan José Saer*, “El lugar de Saer”. Como todo texto introductorio, no puede ser profundo, y como todos los (lamentablemente) breves textos de Gramuglio sobre Saer, es un análisis brillante. Para Gramuglio, esta etapa también es de maduración o, mejor dicho, *de aprendizaje del escritor*, lo cual está, de alguna manera, representado en las novelas mismas. O sea que Gramuglio no se limita a señalar el carácter preparatorio de esta etapa sino que la lee, *alegóricamente*, trabajada en la ficción misma.

¹⁴ Aunque del artículo “*Zama*” se desprende la superioridad de la novela de Di Benedetto, un lector atento puede señalar que, sin embargo, en ningún momento se subestiman las novelas de Sartre y de Camus, ni se dice que sean defectuosas. En realidad, soy yo quien deduce la subestimación de Saer, apoyado por otro elemento, que quizás no parezca tan importante, pero que si se conoce bien el pensamiento de Saer resulta fundamental: el *silencio* en torno a la novela existencialista cuando se habla, una y otra vez, en ensayos y entrevistas, de los grandes renovadores de la novela del siglo XX: Joyce, Faulkner, Kafka, Musil, Proust, Woolf, Mann, Dos Passos, Robbe-Grillet. Precisamente, éste último, así como otros representantes del *nouveau roman* (vanguardia tan importante para la obra de Saer), dan, en sus ensayos, aproximadamente los mismos nombres que Saer a la hora de hablar de la renovación novelística, con una diferencia: ellos sí nombran explícitamente a Sartre y a Camus. Saer, podríamos decir, reemplaza estos dos nombres con los de Di Benedetto y Onetti.

¹⁵ En este punto se cruzaría mi análisis con el de Gramuglio. Si en la obra de Saer abundan los escritores y artistas, en su primera etapa se tematiza un pasado reciente donde los jóvenes personajes están sumergidos en los comienzos de esa búsqueda.

¹⁶ Es evidente que las etapas que la crítica señala poseen límites poco definidos, lo que lleva a mostrar los cruces y divergencias como puntos

de tensión muy productivos en cuanto a la problemática del programa narrativo se refiere. Nótese que esto que se señala respecto del énfasis puesto en la marginalidad de los personajes (algo que va a desaparecer después, o a atenuarse, o a dislocarse) sigue operando en *Cicatrices*, sumando a la lista de marginales la de los ex peronistas en tiempos de la proscripción.

¹⁷ Sé que no está de moda entre los críticos hablar de Sábato y creo también que los saereanos admiran tanto a Saer que prefieren evitar señalar algunos de sus *lapsus*. Por el contrario, yo creo que esos lapsus, que muestran precisamente esta no coincidencia de Saer consigo mismo, son muy fructíferos para el análisis de su obra.

Debo señalar, entonces, que también veo algo de Sábato (ese otro novelista existencialista for export) en esta etapa de Saer, en especial en relación con *Sobre héroes y tumbas*, que se publicó en 1961. A falta de antecedentes críticos, cedo a la tentación de una anécdota que me proporcionó Roberto Maurer, un íntimo amigo de Saer. Según Maurer, a principios de los sesenta todo el mundo esperaba la gran novela argentina, y cuando se publicó *Sobre héroes y tumbas* Saer creyó, por algún tiempo, que la espera había llegado a su fin. Por supuesto, después se arrepintió, y terminaría a la larga por no valorar demasiado la obra del colega y compatriota.

¹⁸ ¿Acaso no se salva Martín del suicidio, en *Sobre héroes y tumbas*, gracias a otro ángel terrenal, la joven madre que lo ayuda?

¹⁹ “Habrás leído los diarios, la semana pasada, supongo, dijo, vacilando ante cada palabra. / Le dije que hacía años que no leía un diario. / César Rey, dijo Marcos. Se mató. En Buenos Aires. / ¿El Chiche?, dije yo. No podía esperarse otra cosa de él. / No, dijo Marcos. Fue un accidente. Resbaló en el andén del subterráneo y lo pisó un tren. / Estaría borracho, supongo, dije yo.” SAER, Juan José (1969): *Cicatrices*, Seix Barral, Buenos Aires, 2006, 146.

²⁰ “César Rey, el mejor amigo de Marcos, durante el tiempo que fue su amante (el único que Clara tuvo en su vida), la llamaba Flaca. Los dos se fueron unos meses a vivir juntos en Buenos Aires, pero un día, borracho, el Chiche se cayó o se tiró al paso del subte, y ella se volvió a la ciudad con Marcos.” SAER, Juan José (2005) *La grande*, Seix Barral, Buenos Aires, 2005, 382.

Bibliografía

- CAMUS, A.: (1942) *L'étrange*, Gallimard, Paris, 1988.
- CONTRERAS, S.: (2003) “Intervención”, en *Boletín 11 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, Facultad de Humanidades y Artes, U.N.R., Rosario, 2003.
- DALMARONI, M.: (2003) “Historia literaria y corpus crítico”, en *Boletín 12 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, Facultad de Humanidades y Artes, U.N.R., Rosario, 2005.
- DALMARONI, M. y MERBILHÁA, M.: (2000) “Un azar convertido en don”.

- Juan José Saer y el relato de la percepción”, en JITRIK, N.: *Historia crítica de la literatura argentina*, Tomo 11 (dirigido por Elsa Drucaroff) “La narración gana la partida”, Emecé, Buenos Aires, 2000.
- DELEUZE, GILLES y PARNET, CLAIRE: (1980) *Diálogos*, Ed. Pre-Textos, Valencia.
- DI BENEDETTO, A.: (1956) *Zama*, Clarín, Barcelona, 2000.
- (1964) *El silenciero*, Troquel, Buenos Aires, 1964.
- GRAMUGLIO, M.T.: (1986) “El lugar de Saer”, en *Juan José Saer por Juan José Saer*, Celtia, Buenos Aires.
- KOHAN, M.: “Dos recientes lecturas modernas”, en *Boletín 12 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, Facultad de Humanidades y Artes, U.N.R., Rosario, 2005.
- PANESI, J.: “Discusión con varias voces: el cuerpo de la crítica”, en *Boletín 12 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, Facultad de Humanidades y Artes, U.N.R., Rosario, 2005.
- PREMAT, J.: (2002) *La dicha de Saturno. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 2002.
- SAER, J.J.: (1965) *Palo y hueso*, en *Cuentos Completos*, Seix Barral, Buenos Aires, 2006.
- (1966) *La vuelta completa*, Seix Barral, Buenos Aires, 2001.
- (1973) “*Zama*”, (1973) “Narrathon” y (1995) “Antonio Di Benedetto”, en *El concepto de ficción*, Ariel, Buenos Aires, 1997. “El silenciero”, en (1999) *La narración-objeto*, Seix Barral, Buenos Aires, 1999.
- SARTRE, J.P.: (1946) *La nausée*, Gallimard, Paris, 1962.

Los progresos del símbolo. De Shakespeare a Dante Gabriel Rossetti

David Fiel •
Universidad Nacional de la Patagonia
San Juan Bosco

Resumen

De Shakespeare a D.G. Rossetti, y con algunas relevantes estaciones intermedias, se leerán las transformaciones experimentadas por el lenguaje literario desde el punto de vista de los sentidos políticos que implica, para dicho lenguaje, su prescindencia programática de símbolos (y Shakespeare podría ilustrar esta posición) o bien –ya al final del proceso que aquí se pretende establecer– el recurso sistemático a él (como lo mostraría el caso de Rossetti).

86 87

Palabras clave:

· Shakespeare, William · Rossetti, Dante Gabriel · Simbolismo

Abstract

I propose a reading of the many transformations in literature, from Shakespeare to D.G. Rossetti, under the light of the different political functions its expressions have variously accomplished in the more or less systematic appeal to symbols. I emphasize the political meanings that whether justify the reluctance of literature to symbol (as the example of Shakespeare would show perhaps) or explain the essential appealing to it (as it would be the case with Rossetti).

Key words:

· Shakespeare, William · Rossetti, Dante Gabriel · Symbolism

* Licenciado en letras. Docente investigador. Trabaja en el área de las literaturas europeas, desde la temprana modernidad hasta el s. XX. Doctorando de la Universidad Nacional de La Plata bajo la dirección de Miguel Ángel Montezanti, con una tesis sobre aspectos de la obra de Shakespeare. Ha trabajado anteriormente sobre Baudelaire y Yeats, y ahora lo hace sobre D.G. Rossetti.

En este argumento teórico experimental voy a considerar la función política del símbolo en literatura (consideración restringida aquí a una literatura particular, por cierto),¹ por qué Shakespeare parece haber sido renuente a él (y con qué sentido político concreto pudo esto ocurrir), y por qué, a medida que transcurre el tiempo y hacia el siglo diecinueve, el símbolo parece condensarse, refugiarse en cierta poesía lírica hasta hacer de ella el depósito casi natural y pretendidamente despolitizado (pero medularmente político) de esas condensaciones semánticas. En otras palabras, me interesará la función política discernible en una literatura (en apariencia) escasamente simbólica como la de Shakespeare (puesta en relación con la realidad que éste habitaba), respecto de una literatura altamente simbólica como la de Dante Gabriel Rossetti (puesta también en relación con la realidad que éste habitó). En este progreso del símbolo, la pregunta por la razón política que alternativamente obligó o disuadió su empleo, será parte crucial del argumento.

Un contexto de realidad liberal, definido, para el presente uso, como aquel en el que el proyecto del individuo puede ser todavía el proyecto del estado, suele hacer, como inmediatamente se verá, que la literatura concebida dentro de sus límites esté prácticamente libre de necesitar símbolos. Éstos se imponen cuando el contexto de realidad, por el contrario, es presentado como inamovible, como un aparato político cuyas condiciones de funcionamiento están afectadas por una suerte de duración indefinida. Parece oportuno aquí, entonces, y antes de analizar lo que acontece con la relación entre las producciones shakespearianas y su ocasional, muy esporádico recurso al símbolo, mencionar la figura de Edmund Spenser, hombre de letras que pareció pertenecer a una realidad no tanto liberal, movable, como conservadora, es decir sedicente eterna. Shakespeare, quien por fechas y por historia pertenecía al mismo contexto que Spenser, pareció, a su lado, habitar una realidad siempre abierta y cambiante, y esto es así aun cuando la sombra de la monarquía buscara proyectarse sobre sus escenas.

El proyecto poético-teológico-político de Edmund Spenser se asentaba, a juzgar por la constitución semántica misma de su *The Faerie Queene*, en el recurso sistemático al símbolo.² Ello no ocurría, sin embargo, por orden de la estructura de alusiones que integra dicho poema, sino, más bien, por el tipo de realidad política que este autor experimentaba, realidad gobernada absolutamente por un monarca. Todavía, en tiempos de Spenser, el mejor cumplido que un literato podía hacerle a un príncipe era convertir su texto en una suntuosa genuflexión en la que se viera a la completa realidad inclinarse ante la imagen del poderoso. Inmerso en una visión de la historia cuyos movimientos políticos más riesgosos no eran sino cimbronazos dentro de la eternidad —realidad que buscaba reproducir las

condiciones de su propia permanencia—, el símbolo (spenseriano en particular) parecía ser la respuesta más adecuada a la experiencia política y estética posible dentro de los límites de tal construcción. De hecho, si el presente es, según esta configuración absolutista de la historia y de la realidad, algo inmutable, ¿para qué correr peligrosos albures con la evocación aventurera de particulares, siempre inmanejables o imprevisibles en sus interpretaciones?³ La glorificación del poder, por lo demás, exigía explícitamente otra cosa: era necesario, para ensalzarlo adecuadamente, suprimir las narraciones que pudieran valer por la exploración riesgosa de una realidad abierta y relativa (sólo rendida adecuadamente por la proliferación de particulares estéticos), y suplantarlas por narraciones que expusieran una imagen unívoca y eterna de la realidad, imagen en la que las aventuras posibles fuesen sólo de orden alegórico (y que sólo los símbolos, esas síntesis, logran transmitir).

El símbolo sería, de acuerdo con esto, función estética directa de la necesidad política de presentar una realidad inmutable, el correspondiente estético de la postulación de un orbe imaginario cerrado en sí mismo, y también el efecto de la obliteración sistemática del poder dispersivo de los particulares. La función del proyecto de Spenser parece ser, en consecuencia, convertir la mencionada opción política en programa estético. La otra exploración, la de una realidad construida según principios relativistas, construcción que podía poner en duda la inmutabilidad del poder, quedaba borrada tras la sublimación narrativa de orden simbólico que anulaba toda posibilidad de relativizar aquello que se debía glorificar. En este sentido, la política del símbolo podría ser caracterizada, según lo dicho, como la posibilidad estética de un discurso literario que evade las narraciones construidas con la materia presente del devenir histórico concreto, proponiendo en su lugar narraciones condensadoras en las que todo rasgo histórico-político concreto quede borrado en favor de presentaciones sistemáticamente exaltadas del sujeto y de la realidad. El símbolo fue, en este sentido, el gran difuminador estético de las narraciones políticas.

Shakespeare

Se desprende de esto que la realidad en Inglaterra, hacia fines de la era Tudor e inicios de la era Estuardo, no era ni absolutista ni liberal, sino que estos dos modos alternativos de construirla constituían la doble opción narrativa disponible para las políticas del discurso estético: o bien el relato simbólico, condensador, que se sirve de la alegoría —ese símbolo sostenido o continuo—, para canonizar políticamente las instituciones, sublimándolas; o bien el relato exploratorio de una realidad que decide admitir los riesgos a los que la materia presente y concreta de su histología discursiva lo expone. Shakespeare habitó sobre todo esta segunda modalidad, de acuerdo con los principios ya descritos que definen las realidades liberales.

En su ensayo *Poets on Fortune's Hill*, John Danby sostuvo a propósito de la institución monárquica que ella era: "...the centre of the state organization, its consciousness of acting by choice rather than chance".⁴ Este papel de ser la conciencia y epítome del estado, no hacía de la institución del Príncipe, sin embargo, algo automáticamente absoluto, un acontecimiento irrefutable.⁵ Para otras construcciones del pasado o de la historia en general —construcciones de las que la obra de Shakespeare podría ser ejemplo—, el poder podía ser visto como un acontecimiento masivamente relativizado. Buena parte de la producción dramática de este autor versa justamente sobre la refutabilidad histórica de los príncipes. Estos eran, en el mejor de los casos, un absoluto transitorio. La doctrina implícita en el "choice rather than chance" implicaba, por esto, un punto de vista tanto sobre el estado político como sobre los actos humanos, y este punto de vista consistía en admitir que los actos humanos no están jamás prescritos sino que se inscriben, y que el soporte de esa inscripción es la masa previa de actos, el pasado visto como huella dejada por la acción colectiva misma de la inscripción. Por el otro lado, la doctrina opuesta de la fatalidad suponía que los actos humanos, prescritos de antemano por la Providencia, eran convertidos en realidad concreta sólo bajo la guía de esos mediadores terrenos de la divinidad que eran los monarcas absolutos. Necesariamente, a dos construcciones diferentes de la historia y de la política, habrán de corresponderles dos estéticas también diferentes.

A diferencia de las opiniones ya tradicionales de George Wilson Knight y Derek Traversi, campeones de la crítica simbólica en Shakespeare, y más en sintonía con William Empson, el primero en oponerseles, creo que no es el recurso al símbolo aquello que caracteriza y trae hasta nuestro presente la obra de Shakespeare, sino precisamente su renuencia a él, o bien la astuta política discursiva de haber sabido adoptar alternativamente uno u otro modo de presentar la realidad.⁶ Cuando afirmo, no obstante, la general renuencia de Shakespeare al empleo del símbolo, digo que su discurso dramático prefería las construcciones mayormente relativizadoras de las instituciones de su tiempo, en lugar de las que partieran del principio de imaginar una condición eterna para dichas instituciones. Y enfatizo esta política discursiva en Shakespeare sólo para dirigir la atención hacia el hecho de que la estética del discurso dramático shakespeariano, y justamente a causa de la elección política relativizadora de las instituciones que Shakespeare prefirió, necesariamente estaría reñida con el recurso sistemático al símbolo, y que el empleo de éste ha sido en él sólo ocasional. Insisto: sólo a una realidad que se quisiera a sí misma clausurada en términos políticos, sólo a unos actos humanos que se considerasen fruto inevitable de la fatalidad, les correspondería una lengua propensa a saturarse de símbolos, de percepciones esquemáticas de dicha realidad, y Shakespeare apenas recurrió en su obra dramática a este modo de presentación. Más bien, el hecho es que las dos presentaciones opuestas de la realidad, tanto la simbólica, condensadora, fatalista y mitologizante, como la relativizadora, basada en el recurso a los particulares históricos más concretos, eran posibles y estaban disponibles. El arte de Shakespeare podría medirse por la alianza sutil entre ambas disponibilidades, o por el modo astuto en el que el dramaturgo habitó oportunamente una u otra de ambas políticas del discurso, y la simbólica sólo hacia el final y cuando lo necesitó.

Sin ser en absoluto ese "mouldy tale", como Ben Jonson lo recibió, *Pericles* es ciertamente propenso al símbolo, y los numerosos esquematismos que ostensiblemente la constituyen como drama, son quizá la razón fundamental de su en-

tusiasta recepción en tiempos jacobinos, tan permeables a los empaquetamientos simbólicos, y sobre todo de su posterior apreciación tras la tormenta puritana, en tiempos de la Restauración. Pero, por otro lado, en Shakespeare en general y en *Pericles* en particular las tendencias hacia el esquematismo no ponían jamás en riesgo la vitalidad de su arte, con esa característica vibración suya aportada por las irrupciones particulares, a menudo imprevistas. Por lo tanto, aún en una obra propensa al símbolo como esta, Shakespeare parece construir siempre con el recurso a las dos prácticas en cuestión, la de la orfebrería detallista que Ben Jonson tanto apreciaba (y cuya pérdida aparente lamentó en *Pericles*)⁷, y la que decidía ceder aunque fuese parcialmente al empleo del símbolo. Sin embargo, el arte con el que Shakespeare evita los riesgos estéticos latentes en el esquematismo simbólico no son menos evidentes: cuando en esta obra una cierta rigidez amenaza con aniquilar su fuerza dramática bajo la dureza mecánica propia, en general, del discurso simbólico, el autor recurre al realismo crudo, como puede verse si se contrastan por un lado los desplazamientos casi facetados del héroe, con la escena del burdel, rayana en el más impiadoso naturalismo.

Milton. Dryden. Pope

Tal vez la obra capital del esquematismo haya sido la epopeya miltónica. Si en Milton los símbolos no se notan, sin embargo, es porque en su discurso ellos lo constituyen todo, porque casi no hay otra cosa allí. Todo allí es parte de un gigantesco orbe simbólico, y es este solo hecho, tal vez, el que hace del análisis simbólico de *Paradise Lost* un ejercicio crítico no muy promisorio. Lo interesante en Milton, pienso, no será tanto establecer la evidente constitución simbólica de su literatura, cosa harto evidente, sino inquirir las políticas estéticas que condujeron a Milton a decidirse por un orbe en lugar de otro. Vale decir, no que haya símbolo, sino qué símbolo hay y por qué.

Por lo demás, los particulares de Milton, allí donde reclaman el rol principal, son particulares siempre imposibles. No hay “prosa del mundo” en sus poemas (épicos o incluso en los líricos); nada hay que condensar, nada que esquematizar, porque ellos son a la vez el relato y la historia, la narración y el esquema; son el despliegue de los particulares y la única síntesis posible de ellos. Si son símbolos, lo son de un mundo que es también símbolo a su vez.

Tal vez la provisoria neutralización del símbolo haya sido emprendida involuntariamente por John Dryden, en quien los esquematismos, gestos y refinamientos algo esclerotizados, hablan, con su proliferación, de un mundo demasiado cerrado ya, demasiado dispuesto a colapsar en la decrepitud de su propia cosmética. Agobiado a fuerza de cerrarse en sí mismo, el símbolo, que protegió la supervivencia de la literatura en tiempos de Milton, debía morir ahora para que la literatura, aún a su precario, también restringido modo, viviera. La literatura, y el arte en general, generan diferencias allí donde alguna tendencia intrínseca los constriñe a una enervante igualación. Por ello, cuando tras el símbolo –naturalizado en el lenguaje literario– de Milton, y tras la fase –de símbolos neutralizados en su confinamiento esquemático– de Dryden, se llega al siglo de Pope, se ve con claridad

hasta qué punto el arte —dirigido siempre, en última instancia, a recordar la vida posible contra toda tendencia política a endurecer las percepciones del mundo—, no podía morir bajo el peso de tal agobio, e iba a generar una diferencia a partir de ese nuevo contexto de refinamiento legado por la Restauración. Objeto de una sublimación ideológica sin precedentes, de un refinamiento cada vez mayor, el arte literario en manos de Pope emprendió también una retirada aparente del símbolo, pero ahora según un procedimiento simple y arduo a la vez. Por un lado, había que habitar una realidad excluyente, alta, hipercultivada, en la que el acceso a las mejores ideas resultara tan costoso, que la diferencia entre lo que en esas cumbres fuera símbolo y lo que no lo fuera, apenas se notara. Tomar la precaución de vivir en el Olimpo intelectual fue el mejor modo de conciliar la condición social media con la fundación de la inteligencia como nuevo elitismo. Sólo que la lengua del Olimpo será siempre simbólica aún cuando sirva a propósitos triviales; allí lo vulgar será siempre sagrado, al ser también inaccesible. Pope hizo de los momentos simbólicos refinados de la Restauración, que heredó, una nueva lengua vulgar en el sentido olímpico recién mencionado. Por eso Pope parece hablar con naturalidad casi vulgar una lengua constantemente refinada, mientras que el predecesor Dryden, puesto junto a su sucesor, es como una de esas piedras preciosas en bruto que, no pulidas, sorprenden con sus fulgores sólo si la posición del ojo y de la luz propician el reflejo. Pope había hecho de los momentos brillantes del dudoso cristal drydeniano, una norma; pero, paradójicamente, en él decrece el efecto general de brillo, tal como ocurre con todo lo que es continuo. Pope habituó el ojo a la intensidad hasta que ésta ya no se percibía como intensidad. En la rutina de la delicia, los versos de Pope fatigan cada tanto, aunque sólo como fatigan a veces algunos cielos. La política del símbolo, en este siglo, es la misma que la del completo lenguaje; y no porque el lenguaje sea simbólico, sino porque ahora el lenguaje, aupado todo él a la condición de símbolo, comienza a significar sólo a partir de esas alturas en las que, en otros tiempos, solamente el símbolo significaba respecto de un lenguaje que le servía sólo como base de apoyo. Símbolo y lenguaje, en el Olimpo de Pope, marchan juntos. Allí abajo, la lengua vulgar, sin gusto, era sólo un despojo terrestre.

Wordsworth

Cuando llegan los Románticos el símbolo experimenta una nueva fase. La diferencia que la poesía genera es, según Wordsworth mismo, la de propender a un modelo de habla vulgar, pero concebido ahora en las antípodas del símbolo heredado.⁸ Wordsworth pretendió que esa habla correspondía a la de cierta gente rural. Sin embargo, a fin de que la simpleza de esa elocución fuese provista de un trasfondo trascendente, metafísico, que justificara su empleo poético, es decir su inopinada irrupción en los dominios de la estética, era necesario que algún artículo ideológico compensara semejante requerimiento: dotar de un contenido místico a la simpleza del habla. ¿Cómo resolvió esto Wordsworth? Para éste, el sujeto mismo del enunciado poético pasaba ahora a constituir lo simbólico, lo

trascendente, y por ello su lenguaje podía descender sin riesgos hasta la elocución vulgar. Ese sujeto protegería con su aura la ontología vulgar de la nueva dicción poética. Un diccionario rebajado, que implicaba la disolución completa de la memoria de Pope —cosa que Byron, como se sabe, tantas veces deploró—⁹, se compensaba en Wordsworth con la canonización metafísica del poeta. En consecuencia, por un lado el diccionario común y abigarrado que la poesía ahora se permitía, y por otro la práctica elevada del discurso poético, demarcaron profundamente sus límites de aquí en más. Si el símbolo se desplazó de la *práctica elevada* del discurso estético —como había ocurrido en tiempos de Dryden, Pope y Johnson— al *productor elevado* de ese discurso —ese sujeto canonizado por su misión trascendente—, esto fue posible porque la realidad que ahora envolvía al poeta había sido hecha aséptica ex profeso para él, sin otra historia que la que permitían la mineralogía y la botánica.¹⁰ La liberalidad de la realidad, propia de los tiempos de Shakespeare, realidad que había pasado a ser elevada liberalidad discursiva en tiempos de Pope, es ahora liberalidad plena pero sólo para este nuevo sujeto sublime que el Poeta había llegado a ser. La libertad absoluta, así, sólo se le confería a quien, defendido de toda erosión política por su sedicente a-historicidad esencial y metafísica, jamás tendría necesidad de usarla.

Tennyson. Rossetti

Da eficiente cuenta del espíritu de la poesía tennysonianiana la versión que éste hizo de aquel atrevido y directo Odiseo homérico, reducido por el victoriano a un especulador metafísico. Este Ulises es como un héroe judeocristiano perdido en un universo griego, un sujeto política y estéticamente clausurado arrojado a una realidad abierta y liberal.¹¹ El punto de vista tennysonianiano parece recluirse en un sujeto presentado como una mónada sin ventanas; la realidad, afuera, se mueve y se transforma amenazadoramente, más sin alterar la bioquímica moral de aquél. La fuerza metamórfica de la realidad es el nuevo riesgo para este sujeto que se quiere a sí mismo inamovible en su voluntad. La operación tennysonianiana se comprende mejor si se imagina al anterior sujeto wordsworthiano, pero ahora desprovisto del seguro de una realidad prefabricada para él, y arrojado bruscamente, en cambio, a una realidad demonizada. Sin embargo, siendo para Tennyson el sujeto y la realidad términos quirúrgicamente divididos en su contenido político y estético, ambos debieron repartirse la responsabilidad simbólica; ninguno podía asumirla completamente por separado. El símbolo, por tanto, estaría para Tennyson en una *relación*, y esta relación tendría lugar en el discurso poético mismo. Ya que

ni el poeta ni la realidad sabían en esta poesía, aisladamente, lo que era la verdad, Tennyson, a fin de suplir esta disyunción irresoluble, inventó una sublimidad discursiva exenta de materialidad: la poesía, ahora, se vaciaba de cuerpo y era solamente memoria que hablaba, la voz de una Proserpina que manara deseos desde la oscuridad.¹² Como en contra de Wordsworth, era ahora *la relación poesía-memoria*, y no el poeta, el símbolo instaurado por Tennyson.

Las diferencias que el arte de Rossetti genera, a partir de las coerciones ideológicas de la doble herencia keatsiana y tennysonianiana, ocurren según una toma de riesgo sin precedentes a mi entender. Esta toma de riesgo está, creo, en la metástasis simbólica más masiva sufrida jamás por el lenguaje literario. Todo pasa a ser símbolo en Rossetti, o todo propende a él. Como en Milton, en Rossetti todo es también símbolo, pero no a causa de que sólo haya símbolo en su discurso, sino como desplante a una prosa del mundo que, residente exterior a su discurso, será el sitio donde sólo habría pérdida (política y estética) de vida. Rossetti simbolizó, de este modo, no sólo el contenido de su discurso, más el evento u ocasión de su discurso mismo, sino incluso lo silenciado por ese discurso, ese resto hipotético expulsado de él, esa “prosa del mundo” que representaría tal vez la liquidación estética del sujeto.¹³ Semejante exclusión política de toda realidad construida con vulgar materia discursiva consuetudinaria, tuvo como resultado tal imantación ideológica sufrida por su discurso poético, que todo allí, como en un agujero negro, tendía a condensarse hasta el extremo. Y luego, efecto final y fundamental, esta condensación acababa dotando de compacidad a ese mundo espectral presentado por su poesía, suerte de quintaesencia constante de lo estético puro. Rossetti sería, por esto mismo, la ilusión de una estética sin política, o de una política reabsorbida completamente en su estética (sólo que, a pesar de Rossetti mismo, la política aparecería justamente en los intersticios de esta descomunal voluntad, en los desequilibrios de semejante balanza).¹⁴

Esta simbolización masiva del lenguaje poético que Rossetti llevó a cabo, parece estar, una vez más, en proporción directa con la configuración de realidad pensable y posible en su época. El imperio, ahora en su fase individualista,¹⁵ había cerrado definitivamente las puertas a toda simbiosis política y se presentaba como una propuesta cerrada de realidad, casi como un mundo dentro del mundo. La poesía de Rossetti, esa sublimación aristocrática de la tristeza, es la mejor prueba de una realidad cerrada en sí misma, que había eyectado de su interior político al propio sujeto sensible (que había borrado la presencia aurática en el mundo de aquel suave poeta-cristo wordsworthiano). Si el símbolo era, en el arte, la ocasión discursiva que posibilitaba la construcción de un mundo estético cerrado, ello ocurría porque la respuesta del discurso simbólico era el modo de compensar las tensas relaciones que esta época estableció entre estética y política.

¿Cómo construir un mundo paralelo, entonces, si continuaba tomándose como lengua natural de la poesía aquel lenguaje común de los hombres comunes? Era necesaria la creación de una lengua tan incomprensible como la vicisitud, como la circunstancia única de aquella eyección política. Cuanto mayor fuese la distancia política puesta por la realidad a los deseos estéticos, mayor debía ser la distancia estética puesta por la poesía a la lengua. La vía para esto era, en consecuencia, el levantamiento de una acrópolis lingüística inconfundible con los momentos vul-

gares de la dicción. Con una diferencia fundamental respecto de Pope: en Rossetti quedaba ahora simbolizada también la lengua común, que en tiempos de Pope no integraba el índice ontológico del lenguaje poético. Mas esta lengua común, que no será ignorada, será presentada como el lugar donde la intensidad estética del sujeto podría perderse en vacuidades inesenciales si éste no se elige a sí mismo, antes, como un refugiado político del símbolo poético.

Por otro lado, la compacidad simbólica de Rossetti es fruto de la proposición de una poesía permeable sólo a las selectivas, acuciantes exigencias del instante, y porque el “monumento al instante”, como él llamó al poema, le permitía a él, paradójicamente, eludir los compromisos del tiempo, que son vulgares pero que son también políticos. Si el instante es, además, el símbolo simbólico de Rossetti mismo, es porque el instante, naufragio del tiempo, es también ese fragmento de existencia en el que Rossetti proponía se debía operar la sustitución de la miserable vitalidad política que vulgarmente nos compone (y que se da en el tiempo), por una memoria estética ideal, que habitará la fugacidad.

La experiencia de Rossetti es quizá la de un poeta que no fue redimido por su obra sino aniquilado por ella; una vida estrangulada por la palabra cerrada del símbolo, sobre todo si esta palabra se volvía, para quien la creaba, la única realidad, la traslación de una política agobiante a términos estéticos. Si puede decirse que el símbolo fue fatalidad en Rossetti, es porque la realidad había llegado a ser para su voz una prisión; una, en particular, en la que el poeta dejaba ex profeso agonizar sus ansiedades políticas. Y si el opio, o la poesía, le permitieron por algún tiempo comprar instantes en la farmacia de la vida, ¿no es esta situación la más opuesta a la de Shakespeare?, ¿no es la de Rossetti la coyuntura de un Romeo retornando febrilmente a una Verona ideal para matarse, porque la estética a duras penas podía ser salvada del tiempo civil y político por el trabajo simbólico de la poesía; un Romeo, en suma, que compró a tal fin los exquisitos, instantáneos venenos de su disolución?

Notas

¹ Respecto del símbolo en el período isabelino, y en Shakespeare en particular, hay estudios como el de DEREK TRAVERSI, *Shakespeare: The Last Phase*, o el de GEORGE WILSON KNIGHT, *The Wheel of Fire* (ver la bibliografía suministrada tras las notas para las precisiones editoriales, de estas y otras obras aquí citadas), que han cimentado, en el s. XX, los acercamientos de este tipo a la obra del dramaturgo. Parece impensable un estudio análogo consagrado a las obras de Dryden, Pope o Samuel Johnson. En este otro momento, en que la realidad misma se le presentaba al sujeto como un fenómeno hartamente restringido, no había lugar para la simbolización estética de la realidad política; la realidad era, a su modo, una totalidad, y el lenguaje no tenía más remedio que operar en el límite mismo de sus significaciones más cultivadas; y da ahora la sensación, respecto de lo que ocurría antes de Dryden y de Pope —e incluso después—, que la lengua literaria se manifestaba en una suerte de preciosa literalidad; como si ejercer la lengua literaria común fuese ya una forma de elegancia (hasta obras obscenas como las de Cleland era ejecutadas en un lenguaje pulcro). Fue

necesario que la lengua literaria tocara el fondo del habla común, generando un amplio espacio entre ese uso rampante y los más altos recursos legados por la tradición, para que el retorno al símbolo, tal como aquí lo entiendo, fuese posible. Se puede ver cómo el símbolo sería, según esto, la posibilidad de una resonancia ocurrida entre el suelo de un lenguaje rampante y el techo de un lenguaje exquisito, ideal. El símbolo sería ese sutil servicio de mensajería o contacto posible entre ambos niveles, niveles que la alusión permitía conectar. Sólo si, como decía André Martinet, en el contexto de una cultura “se comparten las connotaciones”, será posible entonces realizar esa conexión y experimentar el fenómeno del símbolo. Al haber permitido el descenso de la lengua hasta el nivel del habla popular rural, generando ese *plafond* que posibilitó la remisión simbólica hasta los niveles más elevados de la cultura, los románticos (Wordsworth en particular, pero Shelley también) dieron lugar a numerosas interpretaciones de este tipo, interpretaciones que se continúan en el s. XX. Mencionaré, de las modernas, aquella que tal vez siga constituyendo aún el acercamiento fundamental: el trabajo de MEYER ABRAMS, *Natural Supernaturalism*, que ha pasado a ser la obra de referencia en este punto. En cuanto al período posterior, el victoriano, la interpretación simbólica se tornó todavía más acuciente que para los románticos. La remisión simbólica, para estos últimos, implicaba dirigir las resonancias hacia el reino de los universales del pensamiento filosófico y religioso nacido del cristianismo (y por esta razón el lenguaje buscaba ser directo, de efectividad inmediata). Para los victorianos, más sutiles tal vez, esa resonancia simbólica apuntaba hacia los valores del clasicismo grecorromano y, sobre todo, hacia la política. Es más difícil citar un libro primario como el de Abrams, para este otro período; sin embargo, el extenso ensayo de ISOBEL ARMSTRONG, *Victorian Poetry. Poetry, Poetics, and Politics*, cumple según entiendo con los requisitos de un gran trabajo totalizador.

² Los problemas de la poesía de Spenser, y su contenido simbólico como específica política de significación, fue objeto de numerosísimas aproximaciones. Mencionaré el trabajo de DAVID NORBROOK, *Poetry and Politics in the English Renaissance*, donde se ponen de manifiesto, entre otras cosas, las relaciones políticas concretas de Edmund Spenser con el círculo de Sir Philip Sidney, y el modo en que la alegoría poética sirve propósitos casi eucológicos en aquél. Anteriormente, el estudio de FRANCES YATES, *La filosofía oculta en la época isabelina*, había establecido ya la relación directa entre la voluntad simbolista del “neopitagorismo cabalístico” de Spenser y su propio proyecto político, en el cual el rol de la reina era no menos que el de ser la depositaria de las esperanzas político-teológicas de redención que el poeta alentaba (¿redención para Inglaterra, para Europa occidental, para todo el Occidente conocido, para todo el mundo explorado? Qué unidad de totalidad geopolítica tenía en mente Spenser, en cuanto a su proyecto, no parece estar demasiado claro).

³ Sostener que los particulares, a diferencia de los símbolos —esos universales de la cultura—, ofrecen el riesgo de la interpretación abierta, es consistente con las prácticas discursivas de tanto filósofo, poeta y, en general, pensador. Aristóteles, Santo Tomás, Descartes, Kant, por mencionar los

más conocidos, pensaron con universales, con generalizaciones, con las máximas abstracciones de que sus respectivos lenguajes fueron capaces. Para ellos, evadir un pensamiento construido sobre particulares (como el de Platón o el de Montaigne) había sido tal vez el modo de evadir las exhortaciones de una realidad política concreta en la que no deseaban inmiscuirse, a fin de no acabar enfadando a los poderosos que los sustentaban. Es curioso además que estos pensadores no ocultaron partir de un interés manifiesto por “objetividades”; y, no obstante esto, la política de sus filosofías respectivas terminó siendo idealista en el propósito ostensiblemente categorizador que las definió como tales. Comenzando con un interés materialista, objetivo, orientado a las “cosas”, la epistemología simbolizante de sus gnoseologías les permitió (¿deliberadamente?) evadir las reclamaciones políticas del momento, de las que se salvaron por el camino ascensional de las jerarquías conceptuales, que son, qué duda cabe, simbólicas por antonomasia.

⁴ JOHN DANBY, *Poets on Fortune's Hill*, 26.

⁵ Para el mismo Maquiavelo el príncipe no era una institución eterna; éste debía hacerse con el poder, y luego mantenerlo “por fuerza o con astucia”.

⁶ Tanto Derek Traversi como George Wilson Knight, en sus respectivos libros mencionados antes, se acercaron al símbolo shakespeariano desde el punto de vista de la “interpretación” (que en el segundo de estos autores es presentada como la actitud opuesta a la “crítica”); sin embargo, sus interpretaciones no son otras que la que estos dos críticos llevaron a cabo con el evidente propósito único de unir la obra shakespeariana con el resto de las grandes obras que constituyen la tradición cultural europea (dicho de otro modo, con el fin de “edipizar” a Shakespeare, como quizá dirían Deleuze y Guattari). Una mirada menos proselitista, más fría, vería tal vez que el texto shakespeariano, en su avance palabra por palabra, no ofrece tantas oportunidades para un examen simbólico como aquellos autores creyeron. William Empson, por ejemplo, quien se opuso tenazmente a Traversi y a Wilson Knight ya en su mismo tiempo, estaba predispuesto a ver en Shakespeare más bien un “assortment of particulars” que una grave doctrina humanista dramáticamente revestida.

⁷ Y que Ben Jonson mismo no siempre practicó en sus propias obras. Es contribución del mismo Norbrook (op. cit. en nota 2, 155 ss.) remarcar el hecho de que Ben Jonson estaba en las antípodas de Edmund Spenser: Jonson era católico y partidario de James VI; Spenser protestante y partidario de Elizabeth I. Ambos pusieron sus musas respectivas “in the service of the state” (158). Norbrook propone numerosas variables políticas a atender a fin de notar las diferencias poéticas entre ambos. El matiz que quiero introducir en las reflexiones eruditas y precisas de Norbrook, consiste en afirmar que por encima de las diferencias poéticas registrables para ambos, hay una actitud discursiva análoga en los dos autores: tanto Spenser como Ben Jonson cuajaron estéticamente el panegírico político en discursos poéticos propensos al símbolo. El símbolo spenseriano estaba en su recurso a la tradición alegórica; el de Ben Jonson fue tal vez más sutil, pero correspondiente ya con los inmediatos tiempos cartesianos: el símbolo de la reducción del sujeto a tipos caracterológicos fijos.

⁸ Sostiene esto WORDSWORTH en su famoso prefacio de 1800 a la segunda edición de las *Lyrical Ballads*.

⁹ La resistencia de Byron a las operaciones lingüísticas de Wordsworth hace tiempo ha pasado a las actas del debate de los primeros decenios del s. XIX en materia de política estética en poesía. JEROME MCGANN, entre otros, hace la recensión parcial de ese debate en *The Romantic Ideology* (sobre todo en el cap. 7, *Phases of English Romanticism*).

¹⁰ El ideal de una historia natural para la poesía, disputándole el derecho a la historia política y social como su territorio específico, es lo que se desprende del prefacio de Wordsworth mencionado en nota 8. Por lo demás, tal operación es consistente con el completo proyecto wordsworthiano: hacer que la poesía se desligue de toda servidumbre —a la que estaría sujeta en tanto reducida a mero *capítulo relativo* dentro del torbellino de los *acontecimientos variables de la sociedad*—, para pasar a ser un *capítulo absoluto* en el *mundo políticamente intacto de las piedras, los árboles y las nubes*. Así consideraba Wordsworth al sujeto mismo, por otra parte, como la parte final del poema *Lucy*, entre otros de este autor, podría testimoniar.

¹¹ OWEN SCHUR hace en *Victorian Pastoral. Tennyson, Hardy, and the Subversion of Forms* (entre 66-78) un análisis más tradicional de este poema; no obstante, Schur corrige la declaración de Walter Pater, a propósito del lenguaje “au pied de la lettre” que Tennyson habría usado y puesto en boca del héroe. Ese lenguaje hecho de particulares (“Ulysses... speaks at the level of any man”, dice Schur) no engaña al crítico: “The literalness of Tennyson’s representation of the Ulysses myth is the symbolic embodiment of the myth’s failing power” (71). En este punto mi coincidencia aparente respecto de la función del símbolo aquí, es más bien una diferencia: si hay símbolo en Tennyson no es sólo en el nivel ideológico, sino, fundamentalmente, en el nivel epistemológico de la construcción del discurso. En la medida en que el símbolo reconduce, en todo Tennyson, a los recesos de la memoria para generar allí una realidad supletoria, el símbolo es no sólo una “encarnación del poder debilitado del mito”, sino, sobre todo, recurso discursivo necesario en un sujeto expelido de la realidad política que, a su pesar, también habita.

¹² Tal vez recuerde el lector que la presentación de la poesía como una “Proserpina siniestra” había sido también de VICTOR HUGO (*Les contemplations*, V, xxv).

¹³ JEROME MCGANN, en *Towards a Literature of Knowledge*, presenta ya la secuencia de sonetos *The House of Life* —producción central en la obra literaria de D.G. ROSSETTI— como “a case history of personality dismemberment” (85). Mi diferencia crítica específica (con McGann ahora, antes con Schur) consiste en que todo simbolismo opera para mí, fundamentalmente, en el nivel de la agencia política (deliberada o no) del sujeto del caso. Para McGann, por ejemplo, toda “dissolution/disillusion” (90) es un evento solamente subjetivo. Yo soy propenso a ver en el sujeto una función (política) de la realidad, y en la realidad una función (estética) del sujeto. En todo caso, la perspectiva de Isobel Armstrong —en su libro mencionado en nota 1— cae más cerca de mis preocupaciones teóricas.

¹⁴ ANTONY HARRISON, en *Victorian Poets and Romantic Poems*, emplea

concientemente y enfáticamente numerosas palabras precedidas de “self-...” en relación con la poesía de Rossetti (“self-protective”, “self-deceptive”, “self-reflexive”, y otras más). La función auto referida de la obra rossettiana parece algo no discutible ya. Mi participación en este consenso (que no hay crítico que no abone) consiste en añadir que tal auto referencialidad estética no es sino el modo simbólico que Rossetti halló para referirse lo más condensadamente posible a la realidad política. Como si la más directa alusión a la realidad (política) pasara por la condensación (estética) del sujeto, respecto de sí mismo.

¹⁵ Sobre el imperio en esta fase, y sobre ciertas tendencias literarias vivas, se da cuenta de un modo elegante, sutil, en el estudio de Robert SAWYER, *Victorian Appropriations of Shakespeare*. Desde un punto de vista fijo, Sawyer hace una descripción de las diferentes posiciones estético-políticas en la Inglaterra victoriana, con Shakespeare y sus diversas “apropiaciones” como pretexto. Cuando llega al Shakespeare de Robert Browning, Sawyer nota una tendencia capital en estos tiempos: el problema del poeta subjetivo y del poeta objetivo, “símbolo” de una fractura característica en tiempos en que el imperio, totalidad ineludible de realidad, parece fabricar individualismo a cada paso.

Bibliografía

- ABRAMS, M.H.: (1973) *Natural Supernaturalism. Tradition and Revolution in Romantic Literature*, W.W. Norton & Company, Inc.
- ARMSTRONG, I.: (1996) *Victorian Poetry. Poetry, Poetics and Politics*, Routledge.
- DANBY, J.: (1952) *Poets on Fortune's Hill*, Faber & Faber.
- EMPSON, W.: (1994), *Essays on Shakespeare*, Cambridge University Press.
- HARRISON, A.H.: (1992) *Victorian Poets and Romantic Poems. Inertextuality and Ideology*, The University Press of Virginia.
- MCGANN, J.J.: (1983) *The Romantic Ideology*, The University of Chicago Press.
- MCGANN, J.J.: (1989) *Towards a Literature of Knowledge*, The University of Chicago Press.
- NORBROOK, D.: (2002) *Poetry and Politics in the English Renaissance*, Oxford University Press.
- SAWYER, R.: (2003) *Victorian Appropriations of Shakespeare*, Rosemont Publishig & Printing Corp..
- SCHUR, O.: (1989) *Victorian Pastoral. Tennyson, Hardy and the Subversion of Forms*, Ohio State University Press.
- TRAVERSI, D.: (1979) *Shakespeare: The Last Phase*, Hollis & Carter.
- WILSON KNIGHT, G. (2002) *The Wheel of Fire*, Routledge.
- YATES, F.A.: (2004) *La filosofía oculta en la época isabelina*, Fondo de Cultura Económica.

Lectores y lecturas en las primeras novelas de Nicolás Olivari: *La carne humillada* (1922) e *Historia de una muchachita loca* (1923)

Sara Bosoer *

Universidad Nacional de La Plata

Resumen

Algunos años antes de publicar su conocido libro de poesías *La musa de la mala pata*, Nicolás Olivari (1900-1966) escribe una serie de novelas breves, entre ellas: *La carne humillada* (1922) e *Historia de una muchachita loca* (1923). Estos relatos de tono erótico fueron divulgados en colecciones de novelas semanales vinculadas con los escritores de izquierda de la década de 1920.

En las dos novelas se registran escenas de uso, préstamo e intercambio de libros, revistas y otros materiales de lectura. El narrador o los personajes citan textos y autores, recitan versos o los aprenden de memoria para luego, poder recitarlos. También se explicitan juicios estéticos, afinidades y rechazos literarios. Este trabajo se propone indagar de qué modos son representados los lectores y la lectura en las mencionadas novelas, considerando que, a su vez, componen un relato de comienzos literarios y se sitúan en un contexto histórico marcado por la emergencia de un nuevo público lector.

Palabras clave:

Nicolás Olivari · Literatura argentina · Literatura latinoamericana ·
Literatura popular · Novelas semanales · Lectura · Público lector

Abstract

Some years before publishing his well-known poetry book *La musa de la mala pata*, Nicolás Olivari (1900-1966) writes a series of short novels such as *La carne humillada* (1922) and *Historia de una muchachita loca* (1923). These stories of erotic overtone were published in weekly novel ([sigue atrás](#))

* Profesora en Letras egresada de la UNLP (Universidad Nacional de La Plata). Doctoranda en el Doctorado en Letras de la Facultad de Humanidades (UNLP) con una beca de perfeccionamiento en la investigación de la SeCyT (UNLP). Desde hace unos años investiga la obra de Nicolás Olivari y el campo literario argentino durante la década de 1920. Ha desarrollado labor docente, especializándose en la capacitación de maestros.

(viene de página anterior) collections which were linked to the leftist writers of 1920.

In the two books there appear scenes of use, borrowing and exchange of books, magazines and other printed matter. The narrator or the characters quote texts and authors, recite verses or learn verses by heart so that they are able to recite them later. Aesthetic judgements, affinities and literary rejection are specified in the books as well. The purpose of this paper is to investigate the ways in which the readers and the reading matter are represented in the novels mentioned above, considering, at the same time, that they constitute a story of literary beginning and that they are situated in a historical context characterised by the appearance of a new readership.

Key words:

Nicolás Olivari · Argentine literature · Latin American literature
· Popular literature · Novels · Reading

1.

La ciudad crece, ensancha su cintura, entuba su vientre, echa para atrás toda su riñonada.

Nicolás Olivari, *El almacén*, 1959: 80

Algunos años antes de publicar su conocido libro de poesías *La musa de la mala pata*, Nicolás Olivari (1900-1966) escribe una serie de novelas breves que permanecen ignoradas. Entre ellas se encuentran *La carne humillada* (1922) e *Historia de una muchachita loca* (1923). Se trata de publicaciones de la llamada “literatura barata” en auge durante la década de 1920.

Recordemos que aproximadamente a partir de 1880, en Argentina se desarrolla un proceso de transformaciones marcado por cambios demográficos, sociales y económicos que tienen como epicentro a la región de Buenos Aires y del litoral. Gracias al intenso flujo migratorio, se produce un crecimiento vertiginoso que, en un breve arco temporal, modifica las características físicas, étnicas, lingüísticas y culturales de la ciudad de Buenos Aires.

A comienzos del siglo XX, la ciudad ya empieza a percibirse como una metrópoli cosmopolita y moderna. Fenómenos como la expansión del alumbrado eléctrico, de los medios de transporte y de comunicación, la difusión del cine, la modernización edilicia, la incorporación de nuevas tecnologías a la vida cotidiana, producen una rápida transformación material de la urbe.

Junto con este proceso de urbanización, desarrollo comercial y administrativo, la expansión del sistema escolar promueve las condiciones sociales necesarias para la formación de un nuevo público lector que se expande a las capas medias y populares de la sociedad (Sarlo, 2000: 37). Esta situación puede dimensionarse

al considerar algunos datos como, por ejemplo, la duplicación de la cantidad de alumnos que asiste a la educación secundaria entre 1920 y 1932. Al mismo tiempo, aumenta la tirada de diarios y revistas y surgen novedosos emprendimientos editoriales. Se generan, a su vez, modificaciones en las formas de hacer y difundir la cultura escrita, en los comportamientos, en las modalidades de consagración y en el funcionamiento de las instituciones. Respecto al conjunto de estos fenómenos, Beatriz Sarlo sostiene que se constituye un inédito y ampliado circuito de distribución y consumo de bienes culturales. La revista es uno de los soportes textuales que integran este circuito. Sarlo explica las ventajas de estos recientes modos de circulación: el nuevo lector tenía la posibilidad de adquirir, a un precio accesible, sus lecturas junto con la compra del diario en el kiosco o a un vendedor domiciliario. La literatura y el periodismo fueron, en este contexto, centrales en la constitución de la representación cultural de la ciudad y del moderno imaginario urbano. Así “por el número de páginas y la variedad de oferta, significaba una opción tan atractiva que el *magazine*, de *Caras y Caretas* a *Leoplán*, diseña uno de los perfiles literario-periodísticos de la primera mitad del siglo XX.” (Sarlo, 2000: 36). Las colecciones de literatura semanal vinculadas con el corpus que aquí se estudia, constituyen otro de los soportes de este desarrollo editorial. Usualmente llamada “literatura barata”, entre 1915 y 1930, gracias a la difusión de numerosas colecciones de relatos breves, producen un acontecimiento hasta entonces desconocido en la Argentina. Se trataba de publicaciones semanales dedicadas al consumo popular, con formato de folleto. Vendidas a muy bajo precio participaban de este circuito, inédito hasta el momento¹. Se consolida de esta forma una literatura “diferenciada de las textualidades y del público ‘altos’”, según los parámetros vigentes durante las primeras décadas del siglo XX (Sarlo, 2000: 37).

Entre estas colecciones se publicaron algunas destinadas a un público mayoritariamente masculino que, al parecer, leía estos libros a escondidas por tratarse de relatos vergonzantes ya que contenían referencias explícitas a la iniciación sexual, la conquista amorosa o la prostitución, escenas eróticas o descripciones de cuerpos desnudos. Estas publicaciones eran englobadas bajo la denominación de “literatura pornográfica”, y provenían, en su mayoría, de traducciones o de escritores españoles. Aunque, según una encuesta realizada por el periódico *La Razón*, eran pocos los autores argentinos que se dedicaban a escribir este tipo de literatura²; algunos materiales localizados³ muestran que también circulaban numerosos títulos de autores locales e informan sobre la constitución de una zona del campo literario distinguible por su diversidad. Además de hacer evidente que no se trata sólo de una ampliación del público lector, sino que también comienza a verse en la escritura una profesión posible.

Entre las numerosas publicaciones por entregas que se divulgaban en el período, ocupa un lugar singular el conjunto de colecciones producido por escritores vinculados a la izquierda política, algunos de ellos asociados al grupo de Boedo.

En 1966, Nicolás Olivari –que participa en la fundación del grupo– cuenta que en la imprenta de Lorenzo Rañó, junto con publicaciones como *Los Pensadores*, se publicaban “Pequeños y sustanciosos tomitos de versos y una serie tremenda de novelas realistas, a veces pornográficas, para acentuar la diferencia con la prosa amerengada de *La Novela Semanal*”.⁴

Estos ejemplares coinciden en el formato; son folletos sin ilustraciones, con tapas en colores, que se vendían a 20 centavos.⁵ También incluyen prólogos, o alguna

introducción, firmados por el autor, notas de los editores y publicidades dedicadas, en su mayoría, a promocionar otros libros o revistas de la editorial.

Olivari escribe para estas publicaciones la serie de novelas breves que mencionamos. De *La carne humillada* (1922) y de *Historia de una muchachita loca* (1923) nos ocuparemos en este trabajo.

En consonancia con la “retórica de izquierda”,⁶ tanto desde los prólogos como desde las ficciones, los relatos de Olivari proponen explícitamente desenmascarar, mediante la literatura, los parámetros morales de la burguesía y sus instituciones.⁷ Sin embargo, en esas ficciones, el acento está puesto en polemizar con el modelo literario de amor romántico y el tipo de lectura ingenua que esta literatura genera. Es este modo de leer lo que origina el conflicto que moviliza las acciones del relato en *La carne humillada* y en *Historia de una muchachita loca* y que marca la frustración amorosa de sus protagonistas.

En el recorrido por las representaciones de la lectura que trazaron Nora Catelli (2001) y Susana Zanetti (2002) —centralmente en la narrativa europea la primera, y focalizada en la narrativa hispanoamericana la segunda—, registraron la presencia de una conexión entre la alfabetización masiva y la *satianización* de los efectos de la lectura. Puntualmente, Zanetti señala:

... la admonición al descuido del control de la lectura, especialmente a medida que nos acercamos a fines del siglo XIX y a las primeras décadas del XX, es decir, en una etapa en que se multiplican las demandas de un público ampliado, abastecidas poco a poco con mayor eficacia. (Zanetti, 2002: 417)

Como hemos expuesto, las novelas de Olivari se inscriben en un contexto, para decirlo con las palabras de Zanetti, de “crecimiento efectivo de distintos lectorados con competencias y posibilidades variadas de llegar al libro” (418). Los relatos de Olivari dan cuenta de esta ampliación y de su complejidad a través de abundantes referencias a las lecturas que realizan los personajes pertenecientes a sectores urbanos emergentes y a la vez, exponen una teoría de la lectura basada en el supuesto de que la literatura propone a sus lectores modelos de conducta y les enseña cómo se debe vivir. Frente a esta concepción de aprendizaje libresco, la *satianización* recae entonces sobre la selección de los materiales de lectura. Al tiempo que los relatos informan sobre la existencia de un lectorado diverso y sobre la circulación de variados materiales impresos; señalan los peligros de una lectura inadvertida de textos encuadrados en lo que Olivari, en uno de sus prólogos, describe como el “acaramelado romanticismo de los novelistas cotizados”⁸.

Puede leerse en los anteriores reparos, una crítica al proyecto modernizador o, en el mismo sentido, la puesta en duda de la certeza que señalaba a la lectura como garantía del progreso individual y social. A la confianza en la concepción progresista basada en la seguridad del rol civilizador de la escuela pública, las novelas oponen unos personajes que leen de todo pero, según el sistema de valores del relato, permanecen en la ignorancia porque sus lecturas son equivocadas, o no pueden ser felices porque leen “mal”. La valoración negativa del sistema educativo puede registrarse, por ejemplo, en la representación de las mujeres que en los relatos trabajan de maestras o estudian para serlo. Tienen todas ellas un escaso interés por la lectura; son lectoras ocasionales de novelas semanales y revistas de entretenimiento. Leemos estas observaciones sobre los efectos negativos que la lectura puede originar en sujetos que pertenecen a sectores populares, en las ficciones de un escritor que proviene de esas mismas zonas emergentes, desprovisto

de una larga tradición dentro del campo de la cultura nacional; y también carente de las credenciales académicas que, en ese momento, se consideraban necesarias para participar con algún grado de autoridad en la discusión sobre cuáles lecturas eran adecuadas y convenientes. Esto sugiere otra línea de análisis vinculada a los temores que genera la masificación de la lectura (Catelli, 2001).

Las revistas, los folletos, las novelas de éxito editorial, los diarios, las poesías sentimentales, románticas y modernistas, los libros escolares y de filosofía, las publicidades, los carteles, en fin, todos aquellos materiales impresos que circulan en una sociedad moderna invaden los relatos de Olivari. En este contexto, leer y escribir ya no son habilidades suficientes para distinguirse en la vida pública; tal vez haya en estas figuras y representaciones, algo del temor a perderse en la masa indiferenciada de la cultura masiva.

2.

¿Qué sabían del amor, del verdadero amor, puro, noble, sublime amor, esos eunucos mentales?

Nicolás Olivari, *La carne humillada*, 1922: 9

En *La carne humillada* (1922) Nicolás, el narrador-protagonista, es un lector romántico que tiene como modelo al “hombre de letras”: sus actividades preferidas son leer, escribir, declamar y contemplar la naturaleza. Pedro es el protagonista de *Historia de una muchachita loca* (1923), un lector adolescente que así como lee, escribe o se complace “con su elocuencia al viento, entre un rocío copioso de metáforas y deslumbrantes imágenes” (18). Los protagonistas de estos relatos describen un tipo de lector adolescente y romántico que une lectura, escritura y vida. Son lectores que se definen como poetas y representan, de este modo, una figura de artista convertida en narrador y en personaje.

Los “eunucos mentales” del epígrafe refieren al otro gran grupo de lectores representado en estos relatos: los que leen para entretenerse. Lectores de revistas, folletines y novelas de éxito comercial, definidas como “pasatistas”.

El joven narrador de *La carne humillada*, rememora las visitas que realizaba, cuando todavía era un adolescente, al hogar de la familia Serrano. Concurría asiduamente a la casa con el pretexto de visitar a su amigo Federico, para poder ver a “la Chola”, una de las cuatro hermanas de su compañero. Pero, mientras que para estas muchachas, la central preocupación de sus vidas oscilaba entre lograr un casamiento provechoso —es decir, con un hombre de próspera posición económica— y satisfacer sus propios deseos sexuales (en estos relatos de Olivari las mujeres son representadas como insaciables vampiresas de barrio); Nicolás, por su parte, buscaba el amor romántico, la mujer de sus fantasías es la *donna angelicata*, el ángel del hogar lleno de virtudes. Explícitamente, el narrador confiesa que en la época en que visitaba a la familia Serrano, aún adhería a las concepciones románticas de la vida. Esto se evidencia, además, en las comparaciones constantes que realiza entre las mujeres que conoce y las situaciones que lo rodean con las mujeres y situaciones narradas

en la literatura que ha leído. En este horizonte literario reside el malentendido que produce los conflictos del relato: Nicolás evalúa su entorno a partir de lo que aprendió leyendo. Es el mismo desajuste que tiene Pedro en *Historia de una muchachita loca*. El joven se enamora de Nilda, una vecina de la casa-conventillo en que vive, quien no cesa de engañarlo. Ambos personajes crean su ideal amoroso a partir del ideal literario aprendido en las novelas o poesías leídas. La lectura construye de esta forma, una trama que funciona como molde de la experiencia y define la relación con los objetos de deseo. Ambos relatos desarrollan una variante de lo que Nora Catelli llama “enfermedades propias de la lectura profana”, en estos casos se muestra como “el vínculo entre lectura y aprendizaje erótico” (Catelli, 2001: 21) conduce a la frustración amorosa de los protagonistas. En las dos historias, frecuentar ciertos textos incide en la cristalización de un ideal del amor que, al no tener un asidero real, está destinado irremediabilmente al fracaso.

La relación de Nicolás con su enamorada está entonces atravesada por las lecturas. Cuando el narrador imagina una escena de acercamiento a la Chola, su fantasía es un estereotipo literario. Una escena muchas veces leída —que, con el tiempo, los lectores verán también en el cine—: la chica tocando el piano y el muchacho junto a ella, pasando las hojas; el suyo, explica en términos que también dan cuenta de la disputa literaria, es:

...un amor folletinesco, de novelas por entregas, pero que se hacía realista cuando la verdad triunfaba del espeso y falso lirismo que ocultaba mi sana, honesta hambre de esa carne joven. (Olivari, 1922: 12)

Sin embargo, la que luego será invadida de deseo es la mujer. Pero como este deseo contradice la conducta esperada para un personaje femenino, provocará el alejamiento del joven que preferirá refugiarse en sus fantasías románticas.

Historia de una muchachita loca comienza con una presentación del protagonista que enfatiza el carácter libresco de sus aprendizajes:

Amaba por fin, después de tanto saborear en las novelas, leídas a escondidas, ese sentimiento, cuyo solo nombre: ¡Amor! Lo turbaba de visiones suaves. (Olivari, 1923: 5)

Aquí también, las ficciones proveen al joven lector de las imágenes que alimentan sus fantasías amorosas. Pero a diferencia de *La carne humillada*, que exhibe de igual modo todo lo que lee Nicolás, este relato clasifica los libros de Pedro. Por un lado, las lecturas a escondidas; por otra parte —pero mezclados todos en la misma mesa de trabajo— los títulos permitidos, los que pueden, y hasta *deben*, mostrarse, libros edificantes, vinculados a los textos de estudio:

¿Estudiar? Poco o más bien, nada. Sobre su mesa se abrían, descabalados por ojeo pertinaz, Bécquer, Rubén, mientras un álgebra, eternamente abierta en el binomio de Newton, parecía bostezar, aburrída del polvo que invasor lo iba cubriendo. (Olivari, 1923: 6)

En las anteriores citas podemos señalar varias cuestiones. La descripción de un modo de leer: a escondidas e intensivamente. La lectura intensa de la biblioteca romántica y modernista, contrastada con las lecturas consideradas por la sociedad como “serias”, es decir, provechosas para un joven. Más aún, la oposición entre texto poético y texto científico; leer literatura y leer para estudiar. La literatura entretiene y por eso, Pedro —que, además, es hombre— debe disimular esta *distracción*. Al mismo tiempo, la voz del narrador también desvaloriza las lecturas de Pedro, pero por la forma en que modelan su sensibilidad. Durante el relato insiste en los efectos negativos de este modo de leer, una *lectura profana* basada, aunque parezca anacrónico, en el modelo de lectura del Quijote:

En cambio, en abundantes lecturas buscaba Pedro la sanción de sus desdichas, porque en los libros aprendía a soñar y la vida se le presentaba cual no era; en vez de mostrarse como es: egoísta, cruel, falsa, se encubría entre líneas, surgidas del calor de la fantasía de poetas y novelistas, líneas que él aceptaba como pintura acabada de la vida y en cambio cual falaz prisma cubrían sus ojos, *barajándole su cerebro de quimeras y de espejismos*. (Olivari, 1923: 28) ⁹

Más adelante, Pedro cambia su biblioteca y lee escritores naturalistas, pero la letra impresa continúa siendo la fuente válida del aprendizaje. No podemos olvidar, en este punto, que por ese entonces Olivari estaba fuertemente vinculado a los jóvenes escritores de izquierda que atribuían una finalidad pedagógica al arte y proponían, en este sentido, una literatura realista capaz de generar transformaciones sociales. Los relatos de Olivari no cuestionan estos presupuestos. En estas nuevas lecturas Pedro aprende que leyó “mal”:

Años más tarde, ojeando un libro desolante y cruel como la vida misma: *Jack* de Alfonso Daudet, leyó una frase que arrojó luz sobre la misericordiosa mentira (...) Un personaje del libro dice “La vida no es una novela”; y Pedro creyó que lo fuese, más aún, creyó que era un poema hecho de amor, de verdad y de belleza... (Olivari, 1923: 28) ¹⁰

La impugnación recae, entonces, sobre ciertos textos y los modos de leer que proponen. La cita, además, muestra que la asimilación entre literatura y vida está en permanente tensión, es un presupuesto que no llega a derribarse.¹¹

Para los dos personajes, Nicolás y Pedro, el amor se erige como un sentimiento casto. Como se niega a satisfacer sexualmente a sus novias, ambos son engañados. Entonces, Nicolás, como ya señalamos, se aísla en ensoñaciones románticas y Pedro cae enfermo del mal de amor.

3.

Pero nosotros creímos en el honor, en la castidad y leímos a Hugo y a Lamartien y huimos de ellas [dulces amiguitas] para encerrarnos a preparar la lección de Matemáticas, de Instrucción Cívica... Ahora leemos a Anatole France, pero es tarde ya... las dulces amiguitas ya no nos llaman a contemplar el milagro florecido en el rosal...

“Introducción” de *Historia de una muchachita loca*, 1923: 5

El primer encuentro físico entre Nicolás y su enamorada se produce junto con la única escena de lectura que ficcionaliza la novela. Los dos jóvenes están leyendo, cada uno una revista, sentados alrededor de la mesa del comedor. Se trata de una lectura desatenta que no produce un intercambio de opiniones, pero facilita el encuentro físico. Nicolás, mientras lee, espía entre las páginas los senos de la muchacha: “Yo turbado leía una revista. Encendí un cigarrillo y al moverme un poco para tomar los fósforos, mi pié, rozó el suyo que no retiró” (Olivari, 1922: 23).

Cuando la entrada inesperada de la hermana menor en el comedor interrumpe el juego sexual entre Nicolás y Chola, cada uno vuelve a esconderse tras sus lecturas: “Nos quedamos serios. Inmóviles. Yo leyendo una revista al revés” (Olivari, 1922: 24).¹²

Este encuentro, que no tiene nada de romántico, es el único que el personaje masculino admite y posibilita. Aquí la lectura distraída de revistas se asocia al juego sexual, a una relación más carnal y menos glamorosa. Pero cuando luego, el joven intenta producir un acercamiento acorde a sus ideales —esto es leyendo, prestándole novelas o recitándole poesías— sólo consigue aburrir a la muchacha.

Los personajes femeninos son egoístas y superfluos. Sus lecturas y acercamientos a los materiales impresos tienen siempre fines prácticos: leer una receta de cocina, aprender a hacer un peinado, leer para corregir un cuaderno de clases.

En *Historia de una muchachita loca*, la descripción presenta un contraste estereotipado entre los personajes: Nélide es “cruelmente femenina”, no se interesa por los placeres espirituales que tanto conmueven a Pedro, al contrario “la inquietud sexual, despuntando prematura en la chiquilla, viciosa” (Olivari, 1923: 18) marca la discordancia entre ambos. A diferencia del tópico literario según el cual la lectura facilita el acercamiento entre los personajes, aquí genera distancia; la proximidad física será posible luego, en la oscuridad de la sala cinematográfica, que favorece nuevos y modernos modos del encuentro amoroso. Una escena condensa estas diferencias en la relación que los personajes tienen con los libros: describe de un modo extremo la ceguera del enamorado frente a la frivolidad femenina, vinculada al *cliché* de la *coqueta*: “Pedro le prestaba libros. Libros que hablaban de tristezas de amor, de penas de amor” (Olivari, 1923: 13) pero Nélide no estaba interesada en leerlos:

Un día ella rizó su cabellera bruna y para ello, deshojó impiamente las “Cartas a la novia” de Víctor Hugo, volumen emotivo, con que Pedro le obsequiara. Este supo el sacrilegio y echó de menos la Inquisición, pero un beso de ella aplacó su enojo y deseó entonces deshojar toda la literatura para peinar la cabecita loca. (Olivari, 1923: 13)¹³

En sus lecturas, Nicolás y Pedro aprendieron que libros y poesías podían servir para declarar el amor a una mujer y asegurarse una conquista, pero —al revés de lo que sucede en la literatura romántica— para estos personajes femeninos, los jóvenes protagonistas hablan “raro”; Chola se defiende acusando al narrador poeta de hacerse “el interesante” (33) y Nélide “no lo quería ver más, aburrida de sus versos” (30).

4.

Tengo, (yo) poco más o menos veinte años, un par de zapatos ingleses de esos de cuádruple suela, “pour epater les burgeois” y una regular biblioteca.

“El inevitable prólogo”, *Carne al sol*, 1922

En *La carne humillada* (1922), lo que cada personaje lee señala un atributo de su personalidad. Cada vez que el narrador presenta a un personaje incluye en su descripción, aún en las más breves, alguna referencia a los materiales de lectura. Por ejemplo, Chita, la menor de las hermanas Serrano, es una adolescente que “le revolvía la biblioteca a su hermano, en procura de los amenos libros de Barbadillo y sus amigos” (Olivari, 1922: 7) Seguramente, se trata de la serie de literatura erótica que, en España, publicaba Joaquín López Barbadillo entre

1914 y 1924, llamada Biblioteca de López Barbadillo y sus amigos.¹⁴ Estas lecturas, inconvenientes para mujeres, llegaban a los hogares de la mano de los hombres de la familia. Chita no accede a estos materiales porque su hermano los pone a su disposición. Ella los busca. El énfasis recae en la curiosidad sexual de la muchacha quien, además, acosa al protagonista y espía a sus hermanas mayores.

Los novios de las hermanas se describen en oposición al personaje del narrador-poeta: “No trabajan, no estudian, no sueñan, ni siquiera hacen versos” (8). El novio de Marga: “Era estudiante de Medicina, pero se ocupaba más de leerse el pedigré de los burros del Hipódromo antes que aprender algo de Testut.” (9).

Unas líneas más adelante, el contraste entre los personajes deja de focalizar lo que los diferencia como lectores (qué leen, cómo leen y para qué), para incluir la nacionalidad como término de la oposición: “Como todos los muchachos criollos, eran orgullosos y petulantes, y, con seguridad, que ninguno en cuestión de lecturas, había pasado de la novela semanal.” (11) La polémica criollos-inmigrantes vuelve a repetirse cuando, para decir que la conducta femenina se caracteriza por su doble moral, se señala que estas mujeres poseen la “Habilidad de chica criolla, alumna del Liceo, que lee a Martínez Zuvurúa y va a misa de once, pero que para pescar marido, tiene una ingénita truhanería de golfa” (17).

La única escena de lectura que los lectores presenciamos se relata al comienzo del capítulo “La torpe lujuria”. En el comedor de la casa de la familia Serrano, con una gran mesa en la que estudiaban, dibujaban o hacían sus labores:

La Rosa planchaba unas enaguas. Chita estudiaba la geografía de Boero. La Chola leía el Caras y Caretas. Y Federico tenía, entre las páginas de una lógica severa y formal, una novelita de esas que llenan de bobería medio Buenos Aires. La leía ansioso, rápidamente, para llegar pronto al final y saber por fin, cuántas veces se acostó la eterna costurerita con el eterno Don Juan criollo de la calle Florida, chez Harrods, etc., etc. (Olivari, 1922: 19)

No se trata de la lectura solitaria, ni de la lectura compartida en el salón o en la tertulia; aquí se representa la lectura incorporada a la vida cotidiana de una familia de la clase media urbana. Sobre una única mesa encuentran su lugar distintos materiales de lectura: manuales escolares, revistas y novelas, probablemente, por como se las describe, novelas semanales. También se identifican distintos modos de leer con propósitos diferenciados: se lee detenidamente para estudiar; se lee rápido, salteado, para entretenerse. Se lee abiertamente y también se oculta lo que se lee. En la cita, el narrador se distancia de un lector que saltea partes del texto y que permanece atento sólo a los avatares de la historia. Una historia que, además, es menospreciada por ser un estereotipo.

Como era previsible, a Pedro –protagonista de *Historia de una muchachita loca*– lo abandona su novia. Enfermo de tristeza, su familia lo emplea en un barco para que el viaje que lo cure. Cuando regresa el muchacho es otro y, por lo tanto, sus lecturas también cambiaron: “Ya no leía a Darío ni a Bécquer, ni a Ibsen. La pornografía más suculenta del kiosco era todo su manjar intelectual.” (Olivari, 1923: 36). Una vez más, lo que un personaje lee informa acerca de su personalidad, de sus valores, de su carácter. La enumeración de autores y textos informa un recorrido lector posible. Además, esta mención despectiva de la literatura pornográfica, en boca del narrador de un relato perteneciente a colecciones también consideradas pornográficas en su momento –y así calificadas por Olivari

tiempo después— intenta marcar una diferencia entre publicaciones que disputan una misma franja del público lector. Al mismo tiempo, esta alusión le permite a Olivari enfatizar la singularidad de su propuesta estética cuando quiere construir un lugar propio para su escritura.

Las abundantes referencias a la lectura y a la cultura escrita —muchas más de las que aquí citamos— se acumulan en, apenas, las cuarenta páginas estipuladas por las colecciones para este tipo de relatos.

En ambas novelas se registran escenas de uso, préstamo y regalo de libros, revistas y otros impresos. Los relatos, en diversas oportunidades, refieren que el dinero es necesario para acceder a la lectura, los libros pueden ser comprados o vendidos, y también destruidos o usados para otros fines. El narrador o los personajes citan textos y autores, recitan versos o los aprenden de memoria para poder recitarlos luego.

En ambas novelas se explicitan los juicios estéticos, afinidades y rechazos en relación con la lectura. En este sentido, informan sobre un sistema de lecturas y valoraciones —reales o imaginarias— y materiales impresos que circulaban durante los primeros años de 1920 y que, además, se vinculan fuertemente con la construcción de una figura de artista durante los comienzos literarios del escritor.

Notas

¹ Cfr. PIERINI, M.: *La novela semanal. Buenos Aires 1917-1927: Un proyecto editorial para la ciudad moderna*, CSIC, Madrid, 2004.

² Un análisis de la encuesta y fragmentos de la misma pueden consultarse en: PIERINI, M.: “Alcaloides de papel. Una encuesta argentina de 1923” en *Revistas de literaturas populares*, Año II, N° 2, México, julio- diciembre de 2002.

³ En 1923 La Editorial Zola publicaba quincenalmente la colección *La novela humana* de la que encontramos un único título: *Historia de una muchachita loca* de NICOLÁS OLIVARI. El resto de los ejemplares localizados pertenecen a la colección *La Novela de Bolsillo*. Gracias a las listas que ofrecen la suscripción de las novelas publicadas, sabemos que se editaron, entre los años 1921 y 1923, cincuenta y tres números de los cuales tuvimos acceso a cuatro: *Los lobos de la noche. Escenas de la vida cruel, inspiradas en episodios de la trata de blancas en Buenos Aires*, (1921) escrita por ISAAC MORALES; *La sensualidad Redimida (Novela realista de la ciudad porteña)* escrita por LEÓNIDAS BARLETTA y publicada en 1922; y de NICOLÁS OLIVARI *La carne humillada*, (1922) y *Bésame en la boca Mariluisa! Ave Venus física*, (1923).

⁴ Transcribimos la cita completa: “El grupo Boedo se reunía en la calle Boedo, casi esquina San Ignacio, una cortada de parrafadas electorales, en una humilde librería, propiedad de Francisco Munner, un catalán pintoresco y bondadoso. A los fondos crujían las viejas linotipos de Lorenzo Rañó, impresor de toda la literatura social de la época. Se editaban Los Pensadores, una colección de defectuosas traducciones de escritores rusos y otros autores de izquierda.” (OLIVARI, 1966).

⁵ Veinte centavos era el equivalente de dos boletos de tranvía (ZANETTI, 2002: 294) o “un completo (café con leche, pan y manteca)” según afirma Antonio Zamora, el fundador de la editorial Claridad, en una entrevista (Nº 172, *Todo es Historia*, Septiembre, Buenos Aires, 1973)

⁶ El programa estético de estas colecciones puede explicarse desde la retórica que los escritores de izquierda sostienen durante los años de 1920: “La izquierda es, antes que un *corpus* doctrinario o ideológico, una posición, una colocación de nuevos sujetos que comienzan a actuar en la esfera pública con escaso capital simbólico, pero que vienen marcados por una identidad subalterna desde la cual deslindan un campo de amigos y enemigos, y una estrategia de lucha y oposición por obtener reconocimiento. Lo que sí será fundamental para articular esos reclamos es la “retórica de izquierda”. (MONTALDO, 1999: 41).

⁷ Por ejemplo, el narrador de *La carne humillada* afirma: “[...]conozco ese ambiente, falso, seco, lleno de vicios que encubre la decencia y de lacras que enmascara su católica moral. Por eso, puedo afirmar que era ésta, una típica familia de la clase media argentina.” (10).

⁸ OLIVARI, N.: *¡Bésame en la boca Mariluisa!*, La Novela de Bolsillo, Buenos Aires, 1923, 2.

⁹ Las cursivas son nuestras.

¹⁰ MARTÍN GARCÍA MÉROU en su ensayo “Fruto vedado” (1885), describe la obra de Daudet del siguiente modo: “Basta haber comparado la serie de los Rougon-Macquart del pontífice naturalista, con las deliciosas novelas del autor del *Nabab*, para que esa diferencia salte a la vista. Daudet es un disidente, digan lo que quieran los que pretenden que sigue humildemente la bandera de Flaubert y de su vigoroso continuador. ¿Es acaso realista? Ciertamente; pero realista a la manera de Dickens, a quien ha imitado maravillosamente en la historia de ese pobre Jack que tanto nos conmueve, y en el *Petit-Chose*, en que su fantasía ha bordado de flores la trama de su propia vida, como el gran humorista inglés *David Copperfield*. En Daudet hay con frecuencia derroche de imaginación, de lirismo y de poesía. Cuando lo vemos pretendiendo uncirse por su propia voluntad en el yugo de la escuela naturalista, y seguir, paso a paso, los procedimientos científicos del arte experimental, nos figuramos a Euphorion, el hijo de Fausto y Helena, convertido en disector, con su mandil blanco y sus manos ensangrentadas. Pero Daudet ha escrito muchas páginas que desmienten sus afinidades con la escuela del autor de *Pot-Bouille* y para no citar sino una, aquella deliciosa fantasía sobre el tema de la *Caperucita Encarnada*, que lo aleja de Zola y lo hace gemelo del espíritu encantador y genuinamente francés de Alfredo de Musset.” En: *Libros y autores*, FÉLIX LAJOUANE editor, Librairie Générale, Buenos Aires, 1886. Aunque estas apreciaciones son bastante anteriores a los escritos de Olivari, valoran la obra de Daudet de modo coincidente.

¹¹ La asimilación entre literatura y vida es un problema sobre el que insiste la producción posterior del autor, especialmente en los poemarios de la década de 1920.

¹² Esta escena –como muchas otras en los relatos de Olivari– será con los años un estereotipo cinematográfico.

¹³ Este ejemplar reúne cartas de Víctor Hugo (1802-1885) fechadas entre los años 1820 y 1822.

¹⁴ Esta serie incluía títulos como *Jardín de Venus* de SAMANIEGO; *Los diálogos* de PIETRO ARETINO; *La academia de las damas* de NICOLÁS CHORIER (Blas Vega 1980: 53-62).

Bibliografía

BLAS VEGA, J.: (1980) "Un capítulo de la literatura secreta de España. La Biblioteca de López barbadillo y sus amigos (1914-1924)" en *Cuadernos de Bibliofilia. Revista trimestral del libro antiguo*, abril, Madrid.

CATELLI, N.: *Testimonios tangibles. Pasión y extinción de la lectura en la narrativa moderna*, Anagrama, Barcelona, 2001.

MONTALDO, G.: (1999) "La disputa por el pueblo: revistas de izquierda" en Saúl Sosnowski, editor. *La cultura de un siglo: América Latina y sus revistas*, Alianza, Buenos Aires, 37-50.

OLIVARI, N.: (1922) *La carne humillada*, La Novela de Bolsillo, Buenos Aires.

(1923) *Historia de una muchachita loca*, La Novela Humana, Zola, Buenos Aires.

(1966) "Mito y realidad del grupo 'Martín Fierro'" en *Revista Testigo* N° 2, Buenos Aires.

PIERINI, M.: (2004) *La novela semanal. Buenos Aires 1917-1927: Un proyecto editorial para la ciudad moderna*, CSIC, Madrid.

SARLO, B.: (1985) *El imperio de los sentimientos*, Grupo Editorial Norma, Buenos Aires, 2000.

ZANETTI, S.: (2002) *La dorada garra de la lectura. Lectores y lectoras de novela en América Latina*, Beatriz Viterbo, Rosario.

Esquizofrenia teatral. *Un momento argentino explicado para extranjeros*

Marcela Arpes * y Nora Ricaud **
Universidad Nacional
de la Patagonia Austral

Resumen

La intención de este trabajo es abordar la obra *Un momento argentino* del dramaturgo Rafael Spregelburd desde su andamiaje metatextual, para explorar los principios, circunstancias y tensiones ideológicas que rodean el fenómeno creativo, tanto dramático como de puestas en escena llevadas a cabo en diferentes países. La hipótesis central es que el texto dramático y los metatextos están atravesados por una doble discursividad correspondientes a paradigmas culturales e ideológicos opuestos. *Global versus nacional; deconstrucción estética versus construcción historicista causal*, es la oscilación esquizofrénica de la actitud escrituraria. Lo moderno y lo posmoderno como posturas antagónicas, como discursos que se impugnan en la propia escritura autoral.

112 113

Palabras clave:

· Teatro · Modernidad · Posmodernidad · Autobiografía · Metatextualidad

Abstract

The intention of this paper is to approach An Argentine moment of the playwright Rafael Spregelburd from his metatextual scaffolding, to explore the principles, circumstances and ideological tensions that surround the creative phenomenon, both as dramatic writing and as performed in different countries. (*sigue atrás*)

* Profesora en Letras por la Universidad Nacional de la Patagonia Austral y cursa su estudio de Doctorado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires bajo la dirección de la Dra. Ana María Zubieta. Actualmente es Profesora Adjunta Ordinaria en el Área de Literatura Argentina, e investigadora en la Universidad Nacional de la Patagonia Austral. Es Miembro Numeral de la Academia Nacional de Teatro. Ha publicado numerosos artículos de su especialidad en diversos medios académicos.

** Licenciada en Letras por la Universidad Nacional de Tucumán y doctoranda en la carrera de Doctorado de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Actualmente se desempeña como investigadora y como Profesora Asociada Ordinaria en el Área de Teoría Literaria de la carrera de Letras de la Universidad Nacional de la Patagonia Austral. Tiene a su cargo la cátedra de Teoría y Análisis Literario y el Seminario de Teoría literaria.

(viene de página anterior) The central hypothesis is that the dramatic text and the metatexts share double discourse which belongs to opposed cultural and ideological paradigms. Global versus national; aesthetics deconstruction versus historical cause construction; it is the schizophrenic oscillation characterizing the author's writing. The modern and the postmodern as antagonistic positions and as discourse with opposite ideas in the author's own writing.

Key words:

· Theatre · Modernism · Posmodernism · Autobiography · Metatextuality

La obra dramática de Rafael Spregelburd es ya un referente del teatro argentino. *Un momento argentino*, del año 2001, de la que nos vamos a ocupar, aparece publicada en la selección dedicada a este autor por la serie Nuevo Teatro de editorial Losada en el año 2005.

Para comenzar resulta llamativo el modo de organización del libro en el que se advierte una especie de obsesión explicativa manifestada en la cantidad de textos que acompañan a los textos dramáticos del volumen y que, bajo diferentes rútilos –“Prólogos”, destinados a compañías teatrales en su mayoría extranjeras o directamente a los actores, “Notas”, “Advertencia”– conforman un conglomerado textual cuyo objetivo fundamental es dar cuenta de la experiencia personal o autobiográfica del proceso creador de cada obra.

Un momento argentino es la última obra que integra el libro, la más breve de todas y sin embargo la que genera la mayor cantidad de metatextos. La intención de este trabajo es menos un pormenorizado análisis crítico del texto dramático que una mirada analítica sobre los principios, circunstancias y tensiones ideológicas que rodean el fenómeno creativo, tanto dramaturgico como de puestas en escena llevadas a cabo en diferentes países.

En principio, preferimos el concepto de “metatextualidad”¹ para denominar al conjunto textual que funciona como periferia de cada una de las obras dramáticas. La metatextualidad es una de las posibilidades en que se resuelven las relaciones de transtextualidad, según este autor, en tanto que esos textos ofician de comentarios sobre distintos aspectos del texto central. Al mismo tiempo, por ubicarse en el entorno o periferia del texto en cuestión, ellos constituyen también su paratexto.

La metatextualidad referida la conforman, en primer lugar, como parte del estudio introductorio del libro, un sucinto comentario del autor donde señala justamente la brevedad de la obra. A continuación, un resumen del recorrido de sus numerosas traducciones y puestas en escena, todas en el extranjero; un extenso prólogo titulado “Prólogo para la lectura de la obra en el Royal Court Theatre de Londres”, fechado en enero del 2002; el “Texto del autor para los integrantes de Royal Court” con fecha diciembre 2001- enero 2002; y luego del texto dramático fechado, como dijimos, el

31 de diciembre de 2001, la “Nota final antes y después de esta obra”. Cabe destacar que la fecha de la producción del texto dramático, *Un momento argentino* y el de la metatextualidad es simultánea, dato que se volverá relevante para nuestro análisis.

La esquizofrenia con la que calificamos lo teatral en el título de este artículo, surge de la tensión que la escritura, tanto dramática como metatextual, pone en juego al enfrentar dos posturas conflictivas. La que de manera explícita tiene que ver con pronunciamientos de poética, acordes a los parámetros del llamado teatro posmoderno²; y las que de manera no controlada, vedada, involuntaria, implícita, se muestra en los gestos obsesivos de explicación histórica, política y social de lo nacional que construyen una serie discursiva perteneciente a otro registro ideológico y estético, el de la modernidad. En otras palabras, una discursividad que se entiende muy bien con los posicionamientos estéticos contemporáneos globales y, otra, una discursividad que derrapa en recuperaciones o actitudes propias de la modernidad, cuya referencialidad es la explicación, la necesidad de montar un discurso casi pedagógico para enseñar a los “otros”, aquello que, a priori, no entenderían por no estar incluidos en el campo de pertenencia de lo nacional. *Global versus nacional; deconstrucción estética versus construcción historicista causal*, esa es la oscilación esquizofrénica de la actitud escrituraria. Estamos hablando entonces, de dos universos textuales: por un lado, los metatextos y, por otro, el propio texto de ficción, ambos cruzados por dos discursividades opuestas asumidas en la voz del mismo autor. Lo moderno y lo posmoderno como posturas antagónicas, como discursos que se impugnan en la propia escritura autoral.

“La alianza entre un teatro vital y una defensa responsable, militante, de los derechos humanos es casi imposible aquí” (Sprengelburd, 2005: 237). Esta expresión que leemos en el “Prólogo para la lectura de la obra en el Royal Court Theatre de Londres”, sintetiza la concepción sobre la práctica teatral y la que el autor define como “el teatro más vivo, más interesante que se hace hoy en Buenos Aires”, vitalidad de la que se considera parte.

¿Qué características tiene esta vitalidad? Un teatro cuya naturaleza radica en la mostración de su propio aparato artificioso, un teatro que huye de la simbolización y de la metáfora, un híbrido discursivo que no “encripta un mensaje”, un teatro del vacío. Es decir, en esta concepción de lo teatral se disuelve la posibilidad del compromiso responsable del artista y de la obra para referir una realidad histórica. No sería pertinente entonces hablar de una autoconciencia responsable del artista, en términos, por ejemplo, en que Bajtín lo entiende en “Arte y responsabilidad” ya que, si nos atenemos a estos postulados, no habría ninguna obligación de comunicar nada y así lo expresa el autor:

...un teatro independiente, un fenómeno autónomo y contracultural, que desprecia el sentido común, que se aleja de la tarea didáctica de transmitir mensajes, como si los artistas fueran iluminados conocedores de la verdad y tuvieran la misión de bajar esta verdad a un pueblo iletrado e ignorante. (Sprengelburd, 2005: 238)

Ahora bien, de dónde surge la escritura de *Un momento argentino*. De un explícito pedido del Royal Court de Londres, que le “comisiona” la escritura de una obra breve sobre “este momento de la Argentina”, esto es, diciembre del 2001, para ser leída en el Festival de Fronteras cuyo tema convocante eran los derechos humanos. Nada más inoportuno después de leer la declaración vertida en la autopoética. Ninguno de los dramaturgos del llamado *teatro vital* podría haber dado respuesta a este pedido sin sucumbir en una traición de la propia a-ideología.

La obra que finalmente escribe hace el intento de mostrar aquella crisis bajo el régimen estético del teatro vital. El prólogo se presenta como una urgencia explicativa para que lo omitido, “lo que hubiese resultado una grosería detallar en la obra”, se haga visible en la intencionalidad que la motivó, explicar la esencia de la crisis que se presenta como estructural en la Argentina. De pronto, nos enfrentamos a un discurso de urgencia pedagógica en donde la misión del artista reconoce que sí existe un destinatario ignorante respecto de la realidad que se intenta denunciar, es decir los extranjeros; los más directos, los integrantes del Royal Court, e indirectamente, todos los espectadores que convoque el festival.

La justificación de la opción del género farsa, muestra también una fisura. En “Texto del autor para los integrantes del Royal Court”, el dramaturgo, previniéndose contra las malas interpretaciones por “la cantidad de frases sorprendentemente ridículas” del texto, se refiere a la elección de lo farsesco en términos de teatralidad y en tanto poética. En cambio, en el Prólogo, prioriza la opción por este género, en su capacidad de representación de la realidad y no sólo eso sino el único molde posible para la expresión de la subjetividad: “la farsa reproduce mejor que cualquier otro género *mi* desazón y *mi* sombría sorpresa ante los hechos que vive *mi* país” (Spregelburd, 2005: 229), es decir, testigo comprometido, asunción de una misión personal y social. El teatro como autoexpurgación de la intimidad y como registro de aquello que es necesario mostrar, que es lo propio, insistentemente señalado en el posesivo.

Las declaraciones sobre principios estructurales del *teatro vital* es una autopoética y, por extensión, poética de todos los dramaturgos que aparecen enumerados como representantes de este tipo de teatro. Guarda una relación de transitividad, de coherencia y de dependencia con la práctica dramática y escénica en la cual Spregelburd se inserta. Se refiere a productos artísticos reales ya puestos en circulación dentro de los circuitos de distribución cultural y se piensa de manera reflexiva o anafórica respecto de dichos productos ya conocidos. Sin embargo, por fuera de las secciones textuales que reconocemos como poética, el discurso se tensiona develando huellas ideológicas que entran en franca contradicción con el régimen estético.

“Podríamos estar asistiendo al primer conato de revolución pequeño burguesa” (Spregelburd, 2005: 230) dice el dramaturgo refiriéndose al levantamiento social de diciembre del 2001, y esta posibilidad recrudece el sentimiento de su compromiso como artista: “al parecer yo tenía que encarnar una voz” (Spregelburd, 2005: 278) para poder dar cumplimiento a las demandas de la organizadora del evento, Elyse Dodgson. Entonces, ante la certeza de que el teatro, tal como lo piensan los practicantes de la dramaturgia posmoderna, nada debe decir, se le impone un discurso de explicación histórica que tiene que dar cuenta de las circunstancias de los males endémicos de la Argentina desde 1989 con una retórica esclerosada y grandilocuente:

La crisis comenzó por el único valor universalmente entendido: el dinero. Argentina ha sido en los últimos años un provechoso laboratorio mundial para los experimentos del neoliberalismo más creativo y torturante. En Argentina se han probado las fórmulas económicas más inhumanas, no sólo para ver si luego se podían hacer extensibles a toda América Latina (última colonia apta para el ejercicio del neoliberalismo de los países centrales), sino también, para recabar información acerca de cómo y hasta dónde se puede exprimir a un pueblo sin que este reviente (...) Pues bien: Argentina ha reventado. Este hermoso país, ésta tierra impudicamente grande y generosa ya no volverá a existir tal como la conocíamos. (Spregelburd, 2005: 230-231)

La realidad más actual que está siendo televisada mientras él está escribiendo su obra, es la que hay que contar teatralmente pero no lo logra, tal como el autor declara. O sí, lo logra pero con el andamiaje discursivo necesario, imprescindible de los metatextos que dan cuenta, de manera ensayística y con sesgo autobiográfico, de cómo se involucra desde un punto de vista ético el escritor con lo que cuenta. En la propia escritura del “Prólogo” y las “Notas” que anteceden y preceden al texto, en las cartas que van y vienen entre Buenos Aires y Londres, termina de tramarse el texto dramático. Y más, todo apuntando a un fin: enseñar lo que pasa a los que no saben. Orientar la interpretación para “que no se mal interprete” el texto. ¿Podría ser esto una expresión de la función didáctica del teatro en términos de máximo compromiso del artista como lo plantearían Bertolt Brecht o Jean Paul Sartre? ¿Sería admisible para el *teatro vital* o posmoderno o, como quiera llamarse, concederse la alternativa de un uso político más o menos explícito?

116 117

La obra, *Un momento argentino*, que finalmente envía para el Festival y que adquiere un derrotero imprevisible de lecturas y puestas en diversos lugares como Estocolmo, Stuttgart y Praga, genera efectos sorprendentes. Las circunstancias de enunciación desbordan lo estético, es más, ya no importa lo estético. El montaje de la obra en Estocolmo a instancias de la invitación de un amigo miembro de Attac, Organización Antiglobalización, con actores suecos y con un auditorio cosmopolita, termina por transformar el espectáculo teatral en un evento de naturaleza estrictamente política. En “Nota final” el autor consigna este efecto imprevisible:

La organización Attac había previsto un debate sobre el problema argentino luego de la exhibición de la obra y habían invitado a un periodista, un economista sueco que habló de la quiebra financiera del Estado argentino, y un miembro del gobierno sueco que repetía: “Argentina se fundió por no obedecer los consejos del FMI” (...) La sala ardía. Hubo gritos, hubo lágrimas, hubo peruanos exaltados, hubo abrazos. A la distancia creo recordar que todas mis ideas acerca de la obra estaban en jaque. (Spregelburd, 2005: 279-80)

El teatro entonces deviene un arma de diagnóstico, debate y proyecciones futuras del destino político y social latinoamericano y específicamente argentino.

El *teatro vital* descrito en el “Prólogo” es jaqueado finalmente en la “Nota final” cuando el dramaturgo propone sustituir la primera denominación de su estética por la de “teatro de situaciones”, perdiendo de vista que la nueva nominación sugiere, desde el punto de vista ideológico y epistemológico, un cambio radical vinculado, en todo caso, con las ideas sartreanas del rito teatral asociado indefectiblemente a la referencia del contexto y al compromiso político del artista.

“Mi instinto me dice que esta obra no debería ver la luz en Buenos Aires. Mi instinto me dice que no se lee bien acá. Y que funciona sólo en la medida en que es una información para extranjeros” (Spregelburd, 2005: 281). La misión explicativa asumida por el autor no tiene otro fin que el de direccionar la lectura, posiblemente errónea, de los destinatarios extranjeros, ya que ellos, actores y público, desconocen las dinámicas del ejercicio del poder en la Argentina. Pero también afirma que se leería mal en el espacio propio, el interrogante es por qué. Si la obra está pensada desde una estética que prioriza el vacío, la a-metaforización y la hibridez discursiva, entonces por qué no mostrarla en coherencia con esos principios y liberada ya de la metatextualidad explicativa que sólo fue “información para extranjeros.

¿En dónde encuentra su destinatario apropiado este teatro?

Pareciera que, de llevarse a cabo su puesta en la Argentina, se actualizaría aquel temor expresado por el autor de que el teatro se convierta en un “turismo político-

teatral”. O si se quiere la sujeción de las razones estéticas a las razones ideológicas. Si la situación de debate político que originó la obra en distintos lugares pero sobre todo en Estocolmo, de la cual el propio autor declara que aprendió, se reprodujera en Buenos Aires ¿qué amenaza vendría a instalar? ¿Qué efecto no deseado se pretende conjurar como para decidir no representar la obra en el espacio propio?

La esquizofrenia nada tiene que ver con una patología psíquica personal, sino que pretende expresar la agudización del conflicto que el debate modernidad / posmodernidad ha suscitado y no ha terminado de resolver en relación con los dilemas acerca de la politicidad de la literatura y del arte, a la declinación o inoperancia de una “misión” del artista y del intelectual en la cultura global, más aún, “el tradicional a priori de la implicancia necesaria entre arte y sujeto político público” (Dalmaroni, 2006).

Lo paradójico consiste en que un teatro autónomo, hecho artístico determinado en el modo de producción de la globalización y del capitalismo tardío, que tiende a crear la ilusión de la disolución de identidades singulares, se ve llamado a funcionar en una lógica antagónica y termina generando un evento político de crítica antiglobalización, anticapitalista, antiposmodernista.

Finalmente, en el andamiaje metatextual se tensa también una alianza entre el discurso histórico y el discurso de corte autobiográfico. De lo que se trata, como dijimos, es de dar cuenta de los sucesos sociales que están acaeciendo como telón de fondo simultáneo a la escritura de la obra. En el plan del artista, la credibilidad de esta apurada y resumida historia argentina que compone al calor de los acontecimientos, sólo es posible apelando al respaldo de su propia experiencia de los hechos. El yo como testigo de los acontecimientos, en clara filiación de la escritura autobiográfica con los propósitos del discurso histórico. Con este gesto, pone en escena una particular concepción de lo autobiográfico que James Olney identifica con uno de los tres órdenes que marcan los posibles desarrollos de la escritura autobiográfica, el *bios*, en donde la exposición de la propia vida se propone como modelo de comprensión y como forma de interpretación de la realidad histórica en la que vivimos³. Prevalece aquí la autoridad del escritor sustentada en la consideración de la sinceridad y la veracidad de su palabra.

El registro autobiográfico adquiere así, en este conglomerado metatextual, el lugar genuino de su inscripción en tanto viene a dar cuenta de las alternativas de su experiencia creadora y del uso político de lo estético. En efecto, las constantes referencias a las condiciones históricas y a las necesidades estéticas de su obra lo muestran como sujeto mediador que establece los nexos entre obra y realidad político-social, verdad histórica e intimidad autobiográfica, política y arte; vínculo que se escamotea en una consideración autónoma de la obra, despojada de estos conjuntos paratextuales.

Notas

¹ Nos referimos a la tipología de las relaciones transtextuales que propone GÉRARD GENETTE citado por DOMINEQUE MAINGUENEAU en *Términos claves del análisis del discurso* (1999), Buenos Aires, Nueva Visión, 64-65.

² “Automandamientos para el nuevo milenio” de DANIEL VERONESE y “Mandamientos para los jóvenes dramaturgos” de ALEJANDRO TANTANIÁN funcionan como declaraciones de principios del llamado, por las distintas corrientes críticas nacionales y extranjeras, teatro posmoderno. Véase para este tema el artículo de MARCELA ARPES (2005) “Género y Ethos en los Manifiestos de la Nueva Era” en *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, Número 31, noviembre, Universidad Complutense de Madrid.

³ JAMES OLNEY, “Authobiography and the Cultural Moment: A Thematic, Historical, and Bibliographical Introduction” en JAMES OLNEY, ed., *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*, Princeton, Princeton University Press, 1980. Olney propone tres etapas, que son más bien tres tendencias metodológicas que marcan la evolución del estudio de la autobiografía, según se ponga énfasis en el *autos*, el *bios* o la *grafé*. La realización misma de la escritura autobiográfica suele estar marcada por el énfasis en alguno de estos tres órdenes.

118 119

Bibliografía

DALMARONI, M.: (2006) “Responsabilidades y representación (un debate imaginable sobre intelectuales y artistas)” (inédito).

EAGLETON, T.: (2004) *Las ilusiones del posmodernismo*, Paidós, Buenos Aires.

JAMESON, F.: (1999) *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*, Manantial, Buenos Aires.

MOLLOY, S.: (1991) *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996.

ROBIN, R.: (1996), *Identidad, memoria y relato*, Cuadernos de Posgrado, Universidad de Buenos Aires.

SPREGELBURD, R.: (2005), *Remanente de invierno - Canciones alegres de niños de la patria - Cuadro de asfixia - Rasgando la cruz - Satánica - Un momento argentino*, Losada, Buenos Aires.

Apuntes para una Tanatología de la Literatura Argentina

Roberto Retamoso •
Universidad Nacional de Rosario

Resumen

Este artículo consiste en una revisión de una serie de textos fundamentales de la literatura argentina donde se inscriben diversas representaciones de la muerte como efecto de hechos y acciones de violencia.

De ese modo, en el artículo se postula una íntima relación entre literatura y política, pero no en términos de un mero registro documental, sino en términos de una poetización que atraviesa, de manera idiosincrásica, la historia de la literatura argentina a lo largo de los siglos XIX y XX.

Palabras clave:

· Literatura argentina · Muerte · Historia · Política · Representaciones

120 121

Abstract

This article is focused on a revision of a series of Argentinean literature key texts. In these texts diverse representations of death are inscribed as a result of violent acts and facts.

In this sense, the aim of the article is to reflect on the close relationship between politics and literature, not as a mere documental archive revision but as a poetic process that, in an idiosyncratic way, runs through the history of Argentinean literature during the XIX and XX centuries.

Key words:

· Argentinean literature · Death · History · Politics · Representations

* *Doctor en Humanidades y Artes con mención en Literatura por la Facultad de Humanidades y Artes de la UNR. Se desempeña como Profesor Titular Ordinario en las Escuelas de Letras y Comunicación Social de dicha universidad.*

Es autor de los libros La Dimensión de lo Poético (1995), Figuras Cercanas (2000-2004), Oliverio Girondo: el devenir de su poesía (2005) y Preguntar del hijo (2007).

1.

Desde Viñas (Viñas, 1971: 15) y Ludmer (Ludmer, 1999: 11) sabemos que la historia de la literatura argentina es la historia de una sucesión de hechos violentos y trágicos: trágicos porque se trata de muertes transmutadas por las formas típicas de un relato infausto; violentos porque se trata del sometimiento de cuerpos que se destruyen en el ejercicio implacable de la pura fuerza.

No se trata de un rasgo distintivo: la mayoría de las literaturas detenta ese carácter. Pero el modo en que la violencia opera los cuerpos en la literatura argentina permite reconocer las modulaciones de un drama recurrente a lo largo de su historia, que es la misma historia del país que la nutre y contiene.

Sin embargo, no se trata de órdenes puramente correlativos y homólogos: la literatura argentina, como cualquier literatura, no es un mero equivalente del sustrato nacional sobre el que se alza y despliega. Indiscutiblemente enraizada sobre ese sustrato, la literatura argentina, como toda literatura, es también un complejo arbóreo cuya trama específica dibuja trazos particulares que jamás repiten, fotográficamente, los trazos del *humus* o del *genius* de su territorio patrio.

Porque la literatura, felizmente, no es un arte *icónico* como la pintura, la fotografía o el cine. Es, por el contrario, un arte *verbal*, y por ello debe utilizar solamente palabras para trazar sus representaciones. Con esas palabras, por otra parte común a la enorme masa de hablantes castellanos, la literatura argentina cuenta las formas en que la violencia destroza los cuerpos: cuenta, es decir, canta, a veces como monodía y otras veces como relato coral, las figuras singulares donde la política se dice como ficción y metáfora.

2.

Hay dos caras posibles para la moneda que sella las formas de la tragedia en la literatura argentina a lo largo del siglo XIX. Una de esas caras exhibe el rostro de Facundo Quiroga, la otra el de Juan Moreira.

La muerte de Facundo es representada por las figuras clásicas de la *lexis* trágica: presagios, augurios, indicios, son las señales con que el destino implacable anuncia la fatídica irreversibilidad de lo por venir. El escenario donde se consumará esa muerte parece hablar un lenguaje de signos siniestros, un lenguaje al que todos los personajes del drama comprenden salvo uno, el propio Facundo (Sarmiento, 1961: 183).

Facundo no comprende. No comprende porque no puede hacerlo, no comprende porque no quiere hacerlo. Y en esa terca imposibilidad de entender, que no es más que la tenaz voluntad de marchar al encuentro del propio destino, Facundo es investido por las formas excelsas con que la literatura dibuja desde siempre la silueta del héroe trágico.

Por ello, Facundo se agranda en el momento postrero de su muerte, se convierte en héroe. No lo era cuando maltrata a sus padres, no lo era cuando se burla, impiadoso, del sufrimiento de las niñas tucumanas que claman en vano por sus hombres presos. Pero lo es en ese instante final, cuando despojándose de todos esos rasgos que lo denigran a lo largo del texto sarmientino, enfrenta ese instante

supremo, al que Borges reescribió con el héroe preguntando: “¿Muere acaso el pampero, se mueren las espadas?” (Borges, 1974: 61).

Como Facundo, Juan Moreira tampoco escucha las advertencias de quienes le sugieren evitar su destino. Aunque en su caso quien lo advierte –El Cuerdo–, no lo hace honradamente, puesto que sus palabras son el señuelo que pretende atraer a Moreira al lugar y al momento de su encuentro con lo fatal. De todos modos, Moreira actúa como Facundo, aunque no hable como él, ya que alejándose de cualquier retórica dice prosaicamente: “Ya he dicho que no tengo cuero para negocio y alguna vez me han de pegar la buena. De todos modos yo ya no peleo por defender la vida, porque el día que me maten será para mí un beneficio. Si yo peleo lo hago por lujo y para que no digan que me han matado de arriba.” (Gutiérrez, 1961: 210).

Tan desmesuradamente valiente como Facundo, tan ciegamente como él, Juan Moreira marcha así al encuentro con su muerte, que será mucho más *cara* que la de Facundo puesto que habrá de pagarse con heridas y vidas de quienes lo atacan. Y como Facundo, también, Moreira encuentra después de muerto las palabras de un poeta que refieren su vida y su fin; ese poeta es Juan José Saer, que escribió lo siguiente (Saer, 1988: 70):

En su cuerpo no había más que cuentos de suplicios,
y el puro misterio que se repite en cada cuerpo
y él nunca presintió. Su pasado real era el desierto
y su presente magro las poblaciones
entrando y saliendo nítidas, en la luz, de la nada.
Sus idas y venidas a La Estrella
cuando llegaba sólido al galope como una piedra
tirada por el desierto,
como si hubiese rebotado contra la pared de su exilio,
para gestionar el trámite de su muerte que al fin se cobró;
sus días ya vividos –un tramo
preciso en el tejido de las mañanas–
trabajando con las uñas la constancia del planeta
y que persisten como un silencio translúcido
cargado de gestos que se han vuelto palabras
resonando mudas en nuestra memoria;
sus caballos;
los movimientos mecánicos de su brazo apuñalando
un único cuerpo –el suyo–, muerto un millón de veces
y vuelto a renacer un millón de veces en la monotonía del llano;
los relumbrones borrosos de su plata brasilera
y el friso de su tirador: férrea como eso
fue, de una negrura a otra, su vida.

3.

Las muertes decimonónicas son, en la literatura argentina, muertes unitarias o muertes federales. Son, por consiguiente, *francamente* políticas.

Las muertes del siglo veinte también lo son, pero en muchos casos de manera oblicua.

La muerte de Remo Erdosain es un ejemplo de ello. Desde ya, Erdosain no se presenta como un personaje *real*, histórico, sino como un personaje ficticio. La ficción moderna del siglo veinte argentino parece desplazar así a la realidad histórica del siglo diecinueve, como si la verdad necesitase exponerse desde una mirada sesgada que la recubre con las texturas y los pliegues que visten lo imaginario. Desde ese imaginario, entonces, la muerte de Erdosain *fictionaliza*, es decir, representa como fábula, cierta visión de las relaciones de poder en la Argentina moderna (Arlt, 1986: 392).

Si los personajes arltianos son, como quería Oscar Masotta, *humillados que humillan* (Masotta, 1965: 42), la muerte de Erdosain –episodio absolutamente paradigmático que, por otra parte, en su densidad significativa *cierra* la trama de esa fábula– se lee como el modo de consumación mayor de dicha fórmula. Porque si la humillación supone la degradación del otro, en el sometimiento que impone una relación desigual y jerárquica, seguramente que no hay modo mayor de esa perversa pulsión de dominio que *el asesinato* de aquel al que se humilla.

Es por ello que la fábula de *Los Siete Locos* concluye necesariamente con dos muertes fatalmente enlazadas, la de La Bizca y la de Erdosain. En ambos casos, el victimario es el mismo: se trata, por consiguiente, de un asesinato y de un suicidio. O de una doble inmolación, si se prefiere, perpetrada por un mismo agente que en el segundo caso la practica sobre su propio cuerpo.

Erdosain, el humillado humillante, ofende de esa manera tanto al otro como a sí. Ofende hasta el último límite donde es posible ofender, que es el límite que separa la vida de la muerte. Ofende sin razón precisa, sin otra justificación más que la que brinda la causa del Mal. Pero ese sinsentido, ese absurdo de muertes gratuitas, necesita ser comprendido de alguna manera por los testigos de semejante meteoro de irracionalidad, y por ello la novela refiere al concluir ese episodio que “Cuando el cadáver fue introducido a la comisaría, un anciano respetable, correctamente vestido, (...), se acercó a la angarilla donde reposaba el muerto, y escupiéndole al semblante exclamó:

—Anarquista, hijo de puta. Tanto coraje mal empleado.”

4.

Al igual que la ficción arltiana, la ficción borgeana resuelve mediante la violencia de una muerte infligida los enfrentamientos que genera una sociedad perpetuamente en guerra. Las circunstancias y los protagonistas de tales enfrentamientos comprenden geografías y momentos disímiles o diversos, según un despliegue cuyas formas características se reconocen de manera notoria en las colecciones de relatos que *signan* tanto como *refrendan* la escritura borgeana: *Ficciones* (Borges, 1974: 425) y *El Aleph* (Borges, 1974: 531). Así, puede tratarse tanto del asesinato de Aarón Loewenthal que urde y ejecuta Emma Zunz, como del ajusticiamiento del militar nazi Otto Dietrich Zur Linde; de la muerte de Martín Fierro por parte

del Moreno o de esa otra forma de inmolación, la muerte propia consentida por Fergus Kilpatrick, el líder revolucionario irlandés que admite ser ejecutado para expurgar la ignominia de haber traicionado su propia causa.

O de la muerte soñada por Juan Dahlmann, que sale a la llanura del Sur a buscarla, tanto como de la muerte de Jaromir Hladík, que logra el secreto milagro de que el tiempo se detenga en el instante que precede a su fusilamiento para posibilitar que concluya su obra, o incluso de la paradójica muerte de Eric Lönnrot a manos de Red Scharlach, en una situación que ubica, de modo irrisorio, al investigador policial en el lugar de la víctima.

Notoriamente, las muertes borgeanas parecen abarcar todos los registros posibles del relato: desde las formas del relato policial, hasta las formas del relato fantástico; desde la narración de carácter histórico o desde la crónica hasta la ficción narrativa que vuelve, como si se tratase de un infinito palimpsesto, sobre relatos ya escritos para modularlos a través de *inagotables repeticiones, versiones, perversiones*, para decirlo con palabras que pertenecen al propio Borges.

Lo cual recuerda que la narrativa borgeana, ese sofisticado artefacto generador de fábulas que fueron leídas como manifestaciones de un pensamiento metafísico y filosófico, tampoco elude el tópico existencial de la muerte trágica. De una muerte que se muestra, por otra parte, como la manifestación más cruda de la fuerza pura, de la fuerza ciega que con su mero acaecer desmiente toda pretensión sensata de civilidad.

Así, las muertes borgeanas inscriben la irrupción incontenible de lo bárbaro en lo civilizado, de lo extraño en lo conocido, de lo irredento en el orden de un mundo que aspira a sujetar toda forma de herejía o apostasía respecto del dogma que lo sostiene y proyecta.

5.

En la Argentina moderna, la fuerza de *Leviatán* deviene en *La Fuerza de las Bestias*, una manera vernácula de designar el uso abusivo de los instrumentos del poder estatal en contra de los sujetos populares. En el contexto de la resistencia peronista, *Operación Masacre* se presenta como la condensación más acabada de esa mirada que revela tales abusos y tales abyecciones (Walsh, 1974: 57).

Allí, la muerte es figurada con una minucia narrativa que se potencia con los mejores recursos del relato ficcional para referir sucesos y personajes *reales*. De ese modo, una narración que utiliza sabiamente el suspenso va presentando “personas” y “hechos” de manera *realista* pero no por ello neutral: por el contrario, esa manera supone una perspectiva fuertemente axiológica, que *denuncia* de forma explícita las atrocidades que un poder autoritario practica sobre sujetos inermes y en el límite inofensivos.

Al hacerlo, *Operación Masacre* actualiza e inscribe una tradición nacional decimonónica, la de esa literatura gauchesca y criollista que se manifiesta en *Martín Fierro* o *Juan Moreira* a través de un relato común, el del gaucho *disgraciao* que se alza en contra de los poderes (o los poderosos) que lo acosan hasta el exterminio.

Como en esos casos, se trata también ahora de un alegato, que en las sucesivas ediciones del texto realizadas en vida del autor irá virando hacia las formas de la crítica ideológica y de la exhortación a la movilización política. Del alegato a la proclama o al manifiesto, la escritura de Rodolfo Walsh modula así formatos y géneros a través de una *praxis* que hace de la escritura un arma más al servicio de una política revolucionaria.

La muerte trágica del propio Walsh, el extremo de lo abyecto que supone ya no la muerte sino *la desaparición* de miles de argentinos durante el período que rigió el poder de la última dictadura militar, marcan un límite histórico para esa *praxis*. Lo fáctico de la historia, ese orden material y corpóreo donde se traman sus formas concretas aún a pesar de sus representaciones convencionales, determinó la imposibilidad de sostener esa clase de experiencias escriturarias. Pero ello no impidió que la literatura argentina siguiera diciendo la muerte como ese tópico o esa figura que dibuja, sobre la extensión de su historia, el escenario poético donde nunca deja de representarse el drama trágico de la historia patria.

Así, “Cadáveres”, ese emblemático poema de Néstor Perlongher que ya en democracia *vuelve* sobre los horrores de la última dictadura militar, comienza diciendo:

Bajo las matas
En los pajonales
Sobre los puentes
En los canales
Hay Cadáveres

En la trilla de un tren que nunca se detiene
En la estela de un barco que naufraga
En una olilla, que se desvanece
En los muelles los apeaderos los trampolines los malecones
Hay Cadáveres

En las redes de los pescadores
En el tropiezo de los cangrejales
En la del pelo que se toma
Con un prendedorcito descolgado
Hay Cadáveres

En lo preciso de esta ausencia
En lo que raya esa palabra
En su divina presencia
Comandante, en su raya
Hay Cadáveres

(Perlongher, 1997: 109)

Bibliografía

- ARLT, R.: (1929/1931) *Los siete locos - Los Lanzallamas* (prólogo Adolfo Prieto), Biblioteca Ayacucho / Hyspamérica, Buenos Aires, 1986.
- BORGES, J.L.: (1974) *Obras Completas*, EMECE, Buenos Aires.
- GUTIÉRREZ, E.: (1880) *Juan Moreira*, EUDEBA, Buenos Aires, 1961.
- LUDMER, J.: (1999) *El cuerpo del delito. Un manual*, Perfil Libros, Buenos Aires.
- MASOTTA, O.: (1965) *Sexo y traición en Roberto Arlt*, Jorge Alvarez Editor, Buenos Aires
- PERLONGHER, N.: (1997) *Poemas completos*, Seix Barral, Buenos Aires.
- SAER, J.J.: (1988) *El arte de narrar*, UNL, Santa Fe.
- SARMIENTO, D.F.: (1945) *Facundo. Civilización y barbarie*, EUDEBA, Buenos Aires, 1961.
- VIÑAS, D.: (1971) *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*, Siglo XX, Buenos Aires.
- WALSH, R.: (1957) *Operación Masacre*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1974.

Explicación de Clarice

Daniel Link *

Universidad de Buenos Aires

Resumen

Leída en clave hermenéutica, la obra de Clarice parece inscribirse en la *imaginación de la catástrofe*. Pero tal vez convenga colocarla también en relación con otras formas de la imaginación con las cuales su obra entabla un rico diálogo: la *imaginación dialéctica* y la *imaginación pop*.

128 129

Palabras clave:

· Clarice Lispector · Formas de la imaginación · Derrumbe

Abstract

Readed in hermeneutical key, the work of Clarice seems to participate in the *imagination of the catastrophe*. Perhaps we need to also place it in relation to other forms of the imagination with which her work enters into a rich dialogue: the *dialectic imagination* and the *pop imagination*.

Key words:

· Clarice Lispector · Forms of the imagination · Landslide

* Catedrático y escritor. Dicta cursos de Literatura del Siglo XX en la Universidad de Buenos Aires. Ha editado la obra de Rodolfo Walsh (El violento oficio de escribir, Ese hombre y otros papeles personales) y publicado, entre otros, los libros de ensayo La chancha con cadenas, Cómo se lee (traducido al portugués), Clases. Literatura y disidencia y Leyenda. Literatura argentina: cuatro cortes, las novelas Los años noventa, La ansiedad y Montserrat, las recopilaciones poéticas La clausura de febrero y otros poemas malos y Campo intelectual y otros poemas. Es miembro de la Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC) y la Latin American Studies Association (LASA). En 2004 recibió la Beca Guggenheim. En junio de 2007 se estrenó su primera obra teatral, El amor en los tiempos del dengue. Su obra ha sido parcialmente traducida al portugués, al inglés, al alemán y al italiano.

En diciembre de 1973 Clarice Lispector renunció al *Jornal do Brasil*, donde venía publicando desde 1967 extrañas crónicas semanales¹ como principal forma de subsistencia. En 1959 se había separado del padre de sus dos hijos (uno de ellos, esquizofrénico), un diplomático de carrera que le había hecho conocer la angustia del mundo. Vivía de sus traducciones, de los relatos infantiles que publicaba y de sus intervenciones periodísticas.

En 1974 publicó la colección de relatos (si tal etiqueta les correspondiera) *El vía crucis del cuerpo*², un trabajo que aceptó por encargo y que suponía la escritura de textos eróticos.

En 1975 viajó con Olga Borrelli (su compañera durante sus últimos ocho años de vida) al Congreso Mundial de Brujería (Bogotá, Colombia) donde a último minuto decidió no presentar la intervención que llevaba escrita y pidió que, en cambio, se leyera su cuento “El huevo y la gallina”³.

Tratándose de Clarice, el episodio no puede ser minimizado. Desde la madrugada del 14 de septiembre de 1966, cuando se quedó dormida con un cigarrillo encendido y estuvo a punto de morir quemada (tres días al borde de la muerte, dos meses hospitalizada, su mano derecha salvada por milagro de la amputación), pareciera que Clarice fue hundiéndose progresivamente en la imaginación del desastre, una de las formas de la imaginación que dominan el siglo XX (desde Kafka, con quien no ha cesado de relacionársela⁴, hasta Carver) y de la cual se convirtió, por vocación y por fatalidad, en uno de sus portavoces más destacados. Y así, Clarice se convirtió en la bruja (o la samaritana, o la autista, o la hermética) de las letras brasileñas.

En una de sus crónicas, Clarice parece reforzar el mito hermético (la oscuridad, por todas partes, pero también la videncia): “Una de mis hermanas estaba visitándome. Jandira entró en la sala, la miró muy seria y de repente dijo: ‘El viaje que la señora desea hacer se cumplirá, y la señora está pasando por un período muy feliz en su vida’. Y se retiró. Mi hermana me miró, espantada. Un tanto intimidada, hice un gesto con las manos para significar que yo nada podía hacer, al mismo tiempo que le explicaba: ‘Es que ella es vidente’. Mi hermana me respondió tranquila: ‘Bueno. Cada uno tiene la empleada que se merece’”⁵.

¿Pero y si no se hubiera entendido bien a una mujer que jamás dejó de escribir lo poco que la entendían, lo sola que se sentía, lo abrumada que estaba por la incapacidad de comunicación de la que se sentía presa (“Es inútil. La otra persona siempre es un enigma”)? ¿No es, después de todo, un chiste familiar (el cotilleo de dos hermanas, la delicia del hogar, la impertinencia de los subalternos, etc.), lo que, en primer término, le interesaba rescatar a Clarice en aquella estampa? ¿Y podría, cualquiera de nosotros, rechazar una invitación a un “Congreso Mundial de Brujería” (no importa dónde)? ¿No se nos impondría la obligación de *ir a ver un poco* de qué se trata?

Tal vez convenga aprovechar la distancia y las torsiones de la imaginación milenarista de la que hoy participamos para sacarla de ese lugar incómodo sobre el que, *todo el tiempo*, los peores fantasmas de la trascendencia (“ese generoso, exquisito modo de la religiosidad en la escritura de Lispector”⁶) revolotean para hacer sus nidos.

Es cierto que a la obra de Clarice Lispector se le ha reprochado tanto su her-

metismo (su reconcentrada dificultad, su carácter agónico y su incapacidad para escribir cualquier otra cosa que no fuera el *si mismo*: “Sé que algunas veces exijo mucha cooperación del lector, sé que soy hermética. No querría, pero no tengo otra manera”⁷) como poco se le ha agradecido su alegría y su delicadeza para tratar hasta el más inaccesible vericuetos de la conciencia (naturalmente, la suya propia es la que tenía más a mano) *como una cosa viva*.

Si a Clarice le perdonamos todo (hasta los homenajes que ella, que en junio de 1968 había participado de la “Passeata dos 100 mil”, la gran manifestación contra la dictadura militar brasileña, aceptó en 1976 durante la segunda edición de la Feria Internacional del Libro de Buenos Aires, la Feria de la Dictadura) es precisamente por esa obsesión y esa delicadeza sobre aquello que nos constituye (la conciencia, la imaginación) y esa curiosidad indestructible que siempre le indicó que fuera más allá (como Fitzgerald) para *ir a ver un poco* qué pasaba: hacia la crónica, hacia el relato infantil, hacia la novela de introspección, hacia la brujería, hacia los relatos que otros le contaban (“A veces me asquea la gente. Después pasa y de nuevo me siento curiosa y atenta”), hacia la locura y el silencio.

Toda la literatura de Clarice está puesta bajo el signo de una ruptura: el derrumbe de la imaginación humanista⁸. Había nacido un 10 de diciembre de 1920, casualmente, en Ucrania, cuando su familia había emprendido ya la emigración a América, huyendo de los desastres de la guerra. Recién en 1922 los Lispector consiguieron embarcarse rumbo a Brasil, donde la hermana de la madre esperaba a la familia. La que se llamaba Haia de nacimiento pasó a llamarse Clarice.

Para Clarice, su lengua materna siempre fue el portugués y no se cansaba de explicar (tal vez fuera lo único que no la cansaba explicar) que su extraña pronunciación (parecida a la de Julio Cortázar, y por la misma causa) no se debía a ningún sustrato o acento sino sencillamente a que tenía frenillo y jamás quiso operarse.

En todo caso, Clarice responde bien a esa genealogía de escritores desclasificados (desnacionalizados, desclasados, huérfanos de cualquier otra patria que no sea la escritura) con los cuales se la relaciona insistentemente (Rimbaud, Kafka, Pavese). Y es, además, testigo del derrumbe de la imaginación humanista, cuyos últimos vestigios se quemaron en los hornos de Auschwitz, y una extranjera respecto de las líneas directrices del modernismo brasileño (inscripto, como toda vanguardia que se precie de tal, en la imaginación dialéctica) respecto del cual su obra supone un salto adelante, muy adelante, a un territorio donde la literatura ya no será nunca lo que era, hacia un tiempo en lo que lo único que importa es la *performance* de lo literario (lo que se llama pop): “Quiero reiventarme. Y para eso tengo que abdicar de toda mi obra y comenzar humildemente, sin endiosamientos. Un comienzo en el que no haya residuos de ningún hábito, tic o habilidad. Tengo que dejar de lado el *know-how*. Para eso, me expongo a un nuevo tipo de ficción, que todavía no sé cómo manejar”, escribió en los papeles que Olga Borelli reunió después de su muerte con el título *Un soplo de vida*⁹. Y en *El via crucis del cuerpo*: “Qué sé yo si este libro va a agregar algo a mi obra. Mi obra que se jorobe. No sé por qué las personas le dan tanta importancia a la literatura. ¿Y en cuanto a mi nombre? También que se embrome, tengo muchas más cosas que pensar”.

En la explicación de *El via crucis del cuerpo*, Clarice escribe: “Yo tenía los hechos; me faltaba la imaginación”. No hay que entender en esa frase terrible una apelación a las musas sino el deseo de inscribir sus textos, de algún modo, en relación con la desafortada imaginación pop de la que, por esos años, hacían gala sus colegas

latinoamericanos (los narradores del *boom*). Pero desde su primer libro publicado a los 19 años (*Perto do coração selvagem*, 1944) quedaba claro que la escritura de Clarice Lispector iba en otra dirección y que lo suyo era el registro (la experiencia) de la crisis. Lejos de la imaginación humanista (por imposibilidad histórica), y de la imaginación dialéctica (por distancia crítica), Clarice sólo podía oscilar entre la imaginación del desastre (hacia la que su sensibilidad la arrastraba) y la imaginación pop (con la que tenía lazos históricos).

Si leemos los textos de Clarice sólo como función de la imaginación del desastre no podemos sino poner en primer plano a la bruja, la vidente o la huérfana, invocando a los pájaros de la trascendencia¹⁰.

Afortunadamente, los textos de Clarice no hacen sino citar, a su manera despojada, los temas y mecanismos de la imaginación pop y ahí están los textos de *El via crucis del cuerpo* para demostrarlo. Fue precisamente una ética lo que hizo que el amor para Clarice fuera una ascesis y un ejercicio de lo cotidiano (“cualquier gato, cualquier perro vale más que la literatura”) y no una palabra asociada a alguna conversión mística: escribir columnas destinadas a niñas infelices, ayudar a los soldados durante la guerra, cuidar a sus hijos¹¹, escribir contra la “vida puerca” (“el mundo perro”): “Uma pessoa leu meus contos e disse que aquilo não era literatura, era lixo. Concordo. Mas há hora para tudo. Há também a hora do lixo. Este livro é um pouco triste porque eu descobri, como criança boba, que este é um mundo cão”¹².

Se trata, como ya señalé, de un conjunto de textos escritos por encargo (como, por otro lado, sucede con gran parte de la obra de Lispector). Ninguna “inspiración”, pues, es lo que Clarice puede echar en falta, sino *la forma de la imaginación*. ¿Será la imaginación del desastre o la imaginación pop? ¿O una extraña mixtura entre ambas, algo que va a dar lo más característico de la producción cuentística de la autora? Bien mirados, los textos reunidos en *El via crucis...* oscilan entre la crónica y la ficción, entre la exposición testimonial del yo y la descripción del barrio (Leme, donde Clarice vivió desde 1964 hasta el final de sus días). En esos inextricables cruces entre formas de la imaginación, Clarice escribe estos “cuentos”, en un raptó, durante un fin de semana de mayo (que coincide con el Día de la Madre y el Día de la Liberación de los Esclavos).

En el primero de ellos, “Miss Algrave”, el demonio meridiano asalta a la protagonista bajo la forma de un fantasma nocturno que la obliga a desear los goces de la carne. Intrigada por la identidad de quien captura de ese modo su espíritu y su cuerpo, Miss Algrave le pregunta su nombre: “Llámame Ixtlán”, le contesta el que ha venido de Saturno para amarla.

Entre otras cosas, Ixtlán es un nombre célebre porque aparece en el título de uno de los libros de Carlos Castaneda (*Viaje a Ixtlán*), uno de los éxitos instantáneos de la imaginación pop de 1974.

En “Viaje a Ixtlán” (fechado el 15 de abril de 1962), Don Juan enseña una poética que resuena en los textos de *El via crucis del cuerpo*:

Éste es tu mundo –dijo, señalando la calle tumultuosa detrás de la ventana–. Eres hombre de ese mundo. Y allá afuera, en ese mundo, está tu campo de caza. No hay manera de escapar al “hacer” de nuestro mundo; por eso, lo que hace un guerrero es convertir su mundo en su campo de caza. Como cazador, el guerrero sabe que el mundo está hecho para usarse. De modo que lo usa hasta lo último. Un guerrero es como un pirata que no tiene escrúpulos en tomar y usar cualquier cosa que desee, sólo que el guerrero no se aflige ni se ofende cuando lo usan y lo toman a él¹³.

Clarice reconoce a ese campo de caza que es el mundo como un “mundo perro”, pero jamás le da la espalda. Antes bien, hunde su conciencia en el mundo para hacerlo decir lo que ella querría pero no puede porque las palabras le faltan. En *El via crucis...* escribe que escuchó historias que no sabe a qué lógica responden (en todo caso, llamó “la hora de la basura” a su propia versión de la imaginación pop) ni qué significan (“¿Qué hacer con esta historia que pasó cuando el puente Río-Niterói no dejaba de ser un sueño? Tampoco lo sé. La regalo a quien la quiera, pues estoy demasiado asqueada de ella. Y eso es todo”).

Ya sabemos qué pasaba cuando Clarice se asqueaba del mundo o su cansancio llevaba su equilibrio emocional a un punto crítico: tomaba la valija que tenía siempre armada al lado de la puerta y se internaba durante tres días en un hotel, hasta que pasara la crisis¹⁴.

Sí, Clarice cita, convoca para que brinde testimonio y, al mismo tiempo, parodia la imaginación del desastre y la imaginación pop, de las que se coloca a idéntica distancia (ni la protesta por la cosificación del espíritu que caracteriza el mesianismo de Castaneda ni el nihilismo suicida de Celan). Ni el falso trascendentalismo de la imaginación dialéctica ni la maciza confianza de la imaginación humanista. Clarice se resiste a las trampas de todas las demandas y a los chantajes de todas las afiliaciones (“Sólo pido a Dios que nadie me pida nada más, porque por lo que parece *obedezco en rebeldía*, yo, la no liberada”), por la vía de un humor tan sutil que a veces no se nota (o no queremos notarlo). Es la sonrisa de quien, en definitiva, sabe que “Soy un yo que anuncia. No sé de qué estoy hablando. Yo soy nada. Después de muerta me agrandaré y me esparciré, y alguien dirá con amor mi nombre”.

Notas

¹ Muchas de esas crónicas permanecen inéditas. Algunas fueron recopiladas en libro. *Revelación de un mundo. Clarice Lispector*. (ADRIANA HIDALGO, Buenos Aires, 2003. Tr. AMALIA SATO). Florencia Abatte ha propuesto una lectura de esas crónicas insistiendo en el carácter completamente distorsionado (personal) del género (Abatte, 2004).

² *A via crucis do corpo*. Río de Janeiro, Rocco, 1998 (hay traducción al castellano, muy imperfecta, por HAYDÉE JOFRE BARROSO)

³ Incluido en *Felicidad clandestina* (1971).

⁴ “Si Kafka fuese mujer. Si Rilke fuese una brasileña judía nacida en Ucrania. Si Rimbaud hubiese sido madre, si hubiese llegado a los cincuenta años. Si Heidegger hubiese podido dejar de ser alemán y si hubiera escrito la Novela de la Tierra...”, escribe HÉLENE CIXOUS en (Gutierrez, 1999).

⁵ *Revelación de un mundo*. op. cit.

⁶ ABATTE, 2004.

⁷ Entrevista de María Esther Gillio. Cfr. (GILLIO, 2002).

⁸ He reflexionado sobre ese derrumbe en la biografía de Thomas Mann (y sus vástagos) en (LINK, 2006).

⁹ Madrid, Siruela, 1999. Tr. MARIO MERLINO.

¹⁰ Es cierto, como ha insinuado Beatriz Sarlo respecto de otros problemas, que conviene resistir a esa lógica, aún cuando la crisis de la imaginación

humanista nos impida volver a aferrarnos a antiguas certezas: “Desde las formas degradadas de la trascendencia trucha hasta las formas intelectualmente más interesantes, asistimos a una vuelta de la trascendencia. Somos pocos los que conservamos una ética inmanente y humana”. Cfr. (SARLO, 2005).

¹¹ “Nací para amar a los demás, nací para escribir y para criar a mis hijos. Amar a los demás es tan vasto que incluye incluso perdón para mí misma, con lo que sobra. Amar a los demás es la única salvación individual que conozco: nadie estará perdido si da amor y a veces recibe amor a cambio”. (citado por BORELLI, 1988)

¹² “La hora de la basura (lixo)” es el nombre que misma Clarice da a esta etapa de su obra, donde se privilegia un juego ambiguo de sublimación y desublimación. Tal como ha señalado Italo Moricone, “los textos producidos durante el período que llamamos La hora de la basura ponen en escena los límites y la extenuación de un proyecto de progresiva radicalización de la escritura autoreflexiva. Desde el punto de vista estético, plantean el más espectacular de los finales, que probablemente determina todos los demás: el fin del modernismo”. Cfr. (MORICONE, 2000).

¹³ México, FCE, 2000, 290.

¹⁴ (BORELLI, 1988).

Bibliografía

ABATTE, FLORENCIA: (2004) “Crónicas de la vidente” en *Radarlibros*, suplemento literario de *Página/12*, Buenos Aires, junio de 2004.

BORELLI, OLGA: (1988) “Liminar” en *A Paixão segundo G.H.*, Lispector, Clarice. [edición crítica al cuidado de BENEDITO NUNES; Tr. al español: DANIEL LINK], Archivos, Editora de UFSC, Florianópolis, pág. XXIII.

GILLIO, MARÍA ESTHER: (2002) “La mujer a la que no le gustaba hablar”, *Página/12*, 10 de diciembre de 2002, Buenos Aires.

GUTIERREZ, RACHEL, ed.: (1999) *A Hora de Clarice Lispector*, [Tr. al español: DANIEL LINK], Exodus, Río de Janeiro.

LINK, DANIEL: (2006) “La herencia maldita”, *Cuadernos Hispanoamericanos* (ISSN: 0011-250 X), 668, Madrid.

MORICONE, ITALO: (2000) “La hora de la basura”, *Radarlibros*, suplemento literario de *Página/12* (Buenos Aires: 12 de marzo de 2000). [Tr. al español DANIEL LINK]. El texto puede leerse en: <http://www.pagina12.com.ar/2000/suple/libros/00-03/00-03-12/nota.htm>.

SARLO, BEATRIZ: (2005) “La vanguardia o la pedagogía de masas” (entrevista a Beatriz Sarlo por Ivana Costa), en revista *N*, Buenos Aires, sábado 3 de septiembre de 2005. El texto completo puede leerse en: <http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2005/09/03/u-00997745.htm>.

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

Plutarco de Queronea y las virtudes de los animales: *Lógos* y *álogos* en el siglo II

Silvia Calosso *

Universidad Nacional del Litoral

Resumen

La tradicional versión al latín y a sus lenguas modernas herederas de la obra conocida como *Las virtudes de los animales* de Plutarco de Queronea, merece una nueva mirada desde los aportes de sentido que le han dado las numerosas traducciones y las teorías acerca de ellas que implícita o explícitamente asumen los diferentes traductores. En este trabajo se toma como referente la versión que la Editorial Marsilio de Venecia publicó en el año 1995, de la Profesora Antonella Zinato, quien otorga a los “personajes” de este diálogo plutarquiano un tono particularmente atractivo en cuanto a la humanidad y simpatía que despliegan. Por otra parte, se somete a consideración el binomio verbal *lógos-álogos*, tratando de abrir líneas de reflexión sobre el uso de estos conceptos en la nueva sofística del siglo II, su ambigüedad o complementariedad semántica, que habiendo tenido un punto de arranque previo, entre los griegos, en las fábulas de Esopo, ha sostenido una continuidad sin interrupciones hasta llegar a hitos como *Rebelión en la granja* de George Orwell, o los prodigiosos trabajos de animación en cine que florecieron en el siglo XX. Los animales que hablan, y que piensan, permanecen activos en el imaginario fantástico de la humanidad.

Palabras clave:

· Virtudes · *Lógos* · *Álogos*

Abstract

The translation of *Beasts are rational* (*Peri tou tá áloga lógoi khrésthai*) by Plutarch of Chæronea into Latin and into modern languages deserves a new evaluation (**sigue atrás**)

* Profesora en Letras. Se desempeña como Profesora Titular Ordinaria en Literaturas Griega y Latina y Griego I y Griego II de las Carreras de Letras y Filosofía de la Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral. Es Vice Directora del Centro de Estudios Comparados en la misma Casa de Estudios. Ha sido Directora de Proyectos de Investigación CAI+D en su especialidad, y actualmente su equipo está abocado a la obra de Plutarco de Queronea. Es autora de artículos y libros sobre temas de literaturas clásicas, y la relación artes visuales-literatura/s.

(viene de página anterior) from the perspective offered by the new senses conferred to it by those numerous translations and also by the translation theories which are implicitly or explicitly adopted. This work refers to the 1995 translation by Antonella Zinato and published by Editorial Marsilio of Venice. Zinato casts the Plutarchan dialogue between the “characters” in a particularly attractive tone by endowing them with humaneness and sympathy. Apart from that, this work also reconsiders the *logos-alogos* binomial, trying to open up lines of inquiry about the use of these concepts in the new Sophistics of the 2nd Century, their semantic ambiguities or complementariness. This bi-nomial was proposed by the Greeks in Oesop’s fables, and has been continued uninterruptedly to reach landmarks such as *Animal Farm*, by George Orwell, or the marvellous cinema animations that flourished in the 20th Century. Talking and thinking animals are still active in the fantastic imaginary of humankind.

Key words:

· Human or animal rationality · *Logos* · *Álogos*

hentre

hos

hanimáís

hestranbos

heu

hescolio

hos

homens

Arnaldo Antunes¹

1. Presentación: una obra clásica y sus paratextos²

Al conjunto de textos denominados *Moralía* pertenece el breve diálogo *Las virtudes de los animales*, que se supone de juventud, en el que Plutarco dilucida cuáles son las virtudes que ostentan los animales y que los humanos deberían tener en cuenta como excelentes ejemplos. Dentro de este tema Plutarco escribirá posteriormente la obra ya más madura *La inteligencia de los animales*. La edición consultada de *Perí tou ta áloga lógoi khrés-thai* para el presente trabajo responde a la versión de Teubner (1954), elegida para la ocasión por la traductora paduana Antonella Zinato, que junto a Oddone Longo prologan el excelente volumen de Marsilio Edizioni (Venezia, 1995).

Este libro se compone de tres partes, cada una valiosa en sí misma y en su interacción con las otras dos. La primera parte, *Ritorno a Circe*, es el estudio preliminar de Oddone.

Longo³, que aborda no sólo el texto de Plutarco, sino a la figura de Circe desde la *Odisea* en adelante, observando el gran salto temporal que va desde Homero a Plutarco, y que deja en tinieblas el tema de Circe, por lo menos en cuanto al ámbito de la literatura, por casi mil años.

La segunda parte está a cargo de la traductora, y es una síntesis informativa y reflexiva sobre la vida y la obra de Plutarco de Queronea, con una breve introducción en particular a *Las virtudes de los animales*.

La tercera parte es la obra de Plutarco en su lengua original y paralelamente en italiano. Antonella Zinato traduce a Plutarco en un italiano que no se ahorra el tono coloquial. *Le virtù...* de Ediciones Marsilio es una lectura amena que arranca más de una sonrisa, y su fidelidad al original griego se basa en esa soltura que marca al comienzo la intimidad Circe/ Odiseo, y más adelante, en el cuerpo principal de la obra, el tono por momentos sarcástico del marrano parlante, frente a la altanería de Odiseo, que no puede ni quiere ahorrarse, en el imaginario plutarquiano, las demostraciones de su inteligencia e ingenio, que le han dado tan inmensa fama.

La sesuda, profunda reflexión de Oddone Longo sobre la figura de Circe, su confrontación un tanto ambigua con Odiseo de Itaca, y los lábiles límites entre lo animal y lo humano en la cosmovisión circeana, según él, opuesta a la helénica paradigmática, ática, que representa Odiseo, merecen una especial atención, y es importante destacar cómo percibe este catedrático paduano el por qué algunos humanos son transformados por la maga *Señora de las fieras* en leones, o lobos, y otros en cerdos que se revuelcan en su propias heces, sin que en ningún caso la condición animal sea vista peyorativamente, sino todo lo contrario.

138 139

2. *Perí tou̓ ta álōga lōgoi khrésthai*

La tradición nos ha legado como título de esta obra toda una reflexión sobre el don de la palabra y la facultad de la razón propias de los humanos.

Animales, que es como usualmente se traduce el sintagma *tà álōga*, proviene del latín⁴ y refiere a la portación de *anima*, lo cual involucra a seres humanos y animales. Pero en el uso habitual de la mayoría de las lenguas romances queda reservada para todos los “animales” *menos* el hombre. La diferencia entre unos y otro, ya desde los antiguos griegos, parece ser el *lógos*, y de este modo lo destaca el título de la obra. El neutro plural describe al conjunto de los que no tienen palabra, y/o no tienen la facultad de la razón, es decir, los animales, las bestias, los no humanos. El genitivo regido por *perí* involucra al infinitivo *khrésthai*⁵, forma verbal que a su vez es regente del dativo *lōgoi* (*¿al que habla y piensa, al que razona?*). Es claro el juego *álogos/lógos* que define a los interlocutores, tanto al binomio Circe/Odiseo (aunque de modo más sutil), como al Grýllos/Odiseo, que es explícitamente un binomio contrastante, protagonista de un *agón*, si queremos usar al antiguo e intenso concepto helénico.

3. Circe con Odiseo

Los primeros personajes en diálogo, Circe y Odiseo, mantienen un breve y colorido intercambio, del cual tomaremos algunos elementos para reflexionar sobre *álogos-lógos*, y sobre el ser-animal y el ser-humano.

Por empezar, percibimos un planteo diferenciador, de parte de Odiseo, entre ser hombre (*ánthropos*) y ser Griego (*Héllenos*), a él le interesan estos últimos, y no *todos* los hombres transformados en animales. Y ante la pregunta de Circe, que lo llama afectuosamente *pothoûmen Odysseú*, el héroe le garantiza la gloria entre sus conciudadanos, si ella libera a todos los helenos de su forma animal, condición deshonrosa (*átimos*) si las hay.

Circe parece reflexionar para sí misma, o como en un aparte, cuando descalifica el pedido de Odiseo, ya que abiertamente lo tilda de *anér* (varón) dominado por la necedad (*abeltería*) y la ambición (*filotimía*). Pero él la ha escuchado muy bien, ya que replica de modo vibrante y original: Circe está preparando para él una “pócima de palabras” (*tarátteis kykeóna lógon*), para que él también se convierta en bestia, una vez que admita con Circe que no es bueno tornar nuevamente a los animales en humanos.

La ironía de Circe se vuelve casi sarcástica cuando replica a Odiseo sobre el punto. Es Circe y Calipso al mismo tiempo la que habla aquí al héroe: sólo por la fama, la gloria entre los suyos Odiseo desprecia la vida eterna junto a una diosa, para volver con una mujer (Penélope) que incluso ya debe estar vieja (*graiús*). Circe no ofrece ninguna pócima de raras hierbas, sí le ofrece a Odiseo la *palabra* (las razones) pero no las propias sino las de un marrano, que no es tal sino un Griego que, habiendo sido hombre, a través del *lógos*, (y esta será la “pócima de palabras”), mostrará a Odiseo que es mejor la condición animal que la humana.

Otro concepto puesto en juego entre estos dos personajes es el de *alethés*. Circe pone en tela de juicio lo que para Odiseo es la *verdad* o lo *verdadero*, que según ella sólo obedece a su deseo de ser aún más famoso (*onomastós*), y en realidad esto es un absoluto engaño. Y lo insta de modo chispeante a usar su famosa *dialektiké tékhne* para convencer a su siguiente interlocutor. Todo este momento está teñido de una sutil ironía, durante la cual Circe no deja de demostrar, al mismo tiempo, su aprecio por el héroe.

¿Qué leemos en este intercambio de dominios, entre la *Señora de las fieras* y el *Señor del ingenio y la astucia*? Que hay en el imaginario circeano un *lógos* que no es el de Odiseo, que ella descalifica al héroe con libertad y decisión, pone en duda su sensatez, su inteligencia, y lo enfrenta a *otro* que habiendo sido su par, humano y Griego, ha elegido voluntariamente otra *phýsis* para discurrir por este *kósmos*. Y a continuación se verá por qué y cómo.

4. Odiseo ¿con/contra? Grýllos

Este *agón* plutarquiano, que ya ha sido analizado en la larga tradición filológica grecolatina a la luz de la filosofía epicúrea, o como crítica al estoicismo, o como clara muestra del período *aticista* o de la *segunda sofística*, por la calidad de las argumentaciones en juego, será releído en esta oportunidad pensando

en la construcción de los personajes a partir de lo que el autor muestra en la palabra de cada uno, y en la interacción entre ambos discursos. *Peri ta álōga...* no es una obra dramática, pero es indudable que el autor le ha dado a cada “personaje” características propias que se advierten y disfrutan en cada intervención, como vimos en el encuentro preliminar Circe/Odisseo.

El afectuoso intercambio de ese momento anterior se interrumpe duramente cuando entra Grýllos, el hombre (el *Griego*)-cerdo⁶. Circe hace mutis, ya que según sus palabras, la presencia en el encuentro podría no facilitar la sinceridad de los interlocutores. Esto describe quién detenta el poder en esta situación, es decir que tanto Grýllos como Odisseo están, en este espacio, bajo la autoridad de la Diosa.

Grýllos parece estar avisado sobre el punto en cuestión, ya que quiere saber, directamente y en su primera alocución, qué desea preguntarle Odisseo. Hiatos y economías que hablan de un buen escritor –y de un apropiado lector–. Aquí vuelve el héroe a mencionar a los *transformados* como *Hellénoi*, a él sólo le interesa *tornar al aspecto humano a los Helenos*, y así se lo dice al marrano parlante. Comienza la situación agonal: Grýllos argumentará a favor de la continuidad de su actual estado, Odisseo en lo contrario, y ninguno de ellos modificará su parecer, sino que se atacarán mutuamente hasta el final. Hay una larga intervención de Grýllos, en la que Odisseo sí escucha cortésmente. Son dos procesos argumentativos exhaustivos, donde se incluyen comparaciones, relatos de casos ejemplares históricos, mitológicos, personales del propio Grýllos, citas de autoridad⁷. Se destaca la irrefutable, preciosa comparación entre la buena tierra y las almas virtuosas, que abre la intervención del marrano y le pone una trampa retórica a Odisseo.

El primer proceso argumentativo es sobre el coraje, la valentía en la lucha, el segundo sobre la templanza. Corresponde mencionar los conceptos en su lengua original: Plutarco-Grýllos habla de *hè andreía* con relación al primero, y de *hè sofrosýne* con respecto al segundo. Y si bien la primera palabra deriva de *ho anér*, el varón, justamente lo que se destaca es que entre los animales la hembra también es fuerte, valerosa, defiende a su cría a la par del macho, además de subrayar Grýllos las inmensas cualidades de los animales como luchadores, por sobre las traiciones y engaños que los humanos despliegan en la guerra con tal de triunfar. El argumento sobre la esclavitud es demoledor, así como las citas a los poetas que comparan a los hombres valientes con los animales, y nunca al revés. Odisseo sólo interrumpe para proponer el tema de la *sofrosýne*, un concepto que era de más caro al ideal de la *pólís* del siglo V a.C y que toda la tradición posterior hereda, hasta más allá de la cultura helénica., hasta el cristianismo.

*O Papai, o Grýlle, deinós moi dokeís gegonénai sofistés*⁸, exclama Odisseo, uniendo al vocativo la interjección *papai*, un irónico lamento en boca de Odisseo, antes de tildar a su interlocutor de *sofista*, lo cual puede ser a la vez halago y ataque. Y allí le propone hablar de la *sofrosýne*, Templanza, temperancia, continencia y cuántos significantes más de contenido cercano, esta palabra ha cursado los siglos sin perder su valor con relación a la educación del alma humana. Odisseo apremia al *sofistés* recién consagrado por la palabra del héroe para que hable sobre ella con relación a los *tá álōga*.

Grýllos replica de inmediato renovando su ataque. Plutarco hace a su personaje duro, con rasgos cínicos, cuando le dice a Odisseo que esperaba sus comentarios sobre el tema anterior, antes de entrar en el tema *sofrosýne*. Pero cuando entra,

lo hace también atacando, a Odiseo, a Penélope, a la castidad de ambos, terminando por compararla peyorativamente con un ave, la corneja, mucho más casta —dice— que lo que pueda ser Penélope.

Pero Odiseo no interviene, y esto permite a Grýllos, subrayando él mismo su condición de sofista, manifestar su intención de formular un discurso orgánico, (*phére khrésomai táksei tîni toû lôgou*): así comienza a hablar de las pasiones, del amor, de la homosexualidad, de las costumbres alimenticias, destacando en todos los casos la superioridad de los animales. Y es tan *humano* al describir los objetos de lujo, las telas, los perfumes, todo lo que ha abandonado al pasar al estado de marrano...

Grýllos utiliza a menudo un “nosotros”, al referirse tanto a los animales en general como a su grupo específico, los cerdos, dejando muy claros su pertenencia y su deseo de permanecer en tal condición. El proceso argumentativo a favor de los animales finaliza con una sensata explicación: como entre los hombres, hay diferentes grados de inteligencia entre las bestias. Pero hasta los burros y mulas la tienen, aunque no lo parezca.

Sorprende un final abrupto y belicoso que vuelve a subrayar la precisa calidad del dibujo de estos personajes:

Odiseo: —*Cuidado, Grýllos, que es terrible gesto impiadoso atribuir la razón a quienes no conocen a ningún dios.*

Grýllos: —*¿Y qué diremos de ti, que siendo sabio y extraordinario has nacido de Sísifo?*

5. Lo que queda del diálogo

Mi nieto de seis años y yo acabamos de ver la versión en animación, que ya tiene algunos años, de la leyenda inglesa de *Robin Hood*. El equipo Disney ha imaginado, como tantas veces en otros films, que Robin y sus amigos y enemigos son animales: zorros, osos, elefantes. Los dotan de una simpatía maravillosa, sentimientos profundos e ideales, o por el contrario, de los rasgos más crueles y viles del ser humano, así como los más ridículos. Son, como Grýllos, animales-humanos. En el mismo día también vimos la versión de otro clásico inglés, *Oliver Twist*, de Roman Polanski, un muestrario elocuente de vilezas humanas de toda índole, donde la mayoría de los personajes serían calificados por la *dóxa* de *animales*, o *bestias* humanas, y el *animal* que actúa (un perro bull-dog) tiene en cambio un verdadero gesto *humano* que define la historia. O sea que aún hoy se nos plantea, y lo vemos en la obra artística, la controversia entre la animalidad del hombre o la humanidad de las bestias, un límite que no es tal, sino una interacción sobre una lábil frontera que como intuye Plutarco y no sólo como ejercicio retórico-sofista, nos conduce a cuestionar con escepticismo la condición humana. Sólo para mantener encendida, a la postre, pero muy levemente, como en el film de Roman Polanski, una pequeña luz esperanzada, el reconocimiento de un principio de bondad, la *caritas* quizás, detrás de la maraña oscura que

constituyen los infinitos gestos maléficos del hombre. Esa luz que también parece ver el poeta brasileño del epígrafe: aún siendo animales *extraños*, me quedo con los *hombres*.

Notas

¹ ARNALDO ANTUNES, de su libro *Tudos*, de 1990. Es un poeta, músico y artista plástico paulista, que participa actualmente en la Muestra del Museo de la Lengua Portuguesa de São Paulo, Brasil.

² Todas las citas de Plutarco pertenecen a la edición de 1995. Las traducciones al español son propias.

³ Oddone Longo es Catedrático de Literatura Griega en la Universidad de Padova, Italia.

⁴ No es pertinente al trabajo un análisis más intenso sobre el uso latino del vocablo animales (de animal, animalis) y su viaje hacia y por las lenguas romances que lo han heredado. Solo se trata de marcar que tanto en italiano como en español, por ejemplo, los derivados de este término describen la condición no humana pero sí viviente que corresponden a un conjunto de seres que comparten con el hombre la mayor parte de sus características.

⁵ El verbo *khresthai* más dativo significa entregar, otorgar, cultivar, ocuparse de, requerir, etc.

⁶ Sobre el cerdo, tradicionalmente considerado como una especie de símbolo de lo sucio, lo impuro, la naturaleza inferior rayana en lo amoral o perverso, es interesante acotar que en otros caminos reflexivos en cambio se subraya su alineación en el mundo femenino. Ver WINKLER (1994).

⁷ Todos estos elementos y sus referencias, en particular las mitológicas y literarias, son cuidadosamente analizados en las notas de Antonella Zinato.

⁸ Ay, ay, oh Grillos, para mí, pareces haber llegado a ser un sofista!

142 143

Bibliografía

PLUTARCO: *Le virtù degli animali* (1995) Edición con "texto a frente": Letteratura Universale Marsilio, Collana "Il Convívio" di classici greci e latini. Diretta da Maria Gracia Ciani. Venezia. A cura di ANTONELLA ZINATO (traductora). Introduzione di ODDONE LONGO.

LIDDELL, G.H. Y SCOTT, R.: (1996) *A Greek-English Lexicon*. Clarendon Press, Oxford.

BAILLY, A.: (1956) *Dictionnaire Grec-Français*. Librairie Hachette. París.

CLAUDIO ELIANO: (1998) *Historia de los animales*. Ed. Planeta De Agostini. Col. Los Clásicos de Grecia y Roma. Traducción de JOSÉ MARÍA DÍAZ-REGAÑÓN LÓPEZ, Madrid.

ROSA, N.: (2006) *Relatos críticos cosas animales discursos*. Santiago Arcos Editor, Buenos Aires.

Las “mujeres” entre el discurso médico y el discurso literario: matrices higienistas y literarias a fines del siglo XIX

María Inés Laboranti •
Universidad Nacional de Rosario

Resumen

En el último tercio del siglo XIX, las tesis elaboradas por el médico legista y criminólogo Cesare Lombroso, adquieren una notable difusión en la cultura científica argentina, pero también en la literaria. Sus propuestas sobre la patología de la mujer delincuente, como un tipo femenino determinado, así como el factor hereditario degenerativo, crearán verdaderos modelos narrativos que, por carácter transitivo, servirán para entender conductas, caracteres y desvíos de todo temperamento femenino. La pregnancia de estas representaciones científicas y sus derivas, impactará de inmediato, en otros tramos del discurso social, como la literatura y será la literatura en su forma privilegiada, el género novela, la que se encargará de distribuir, generar, y negociar con otros discursos sociales, estas mismas representaciones de las mujeres.

Este trabajo compara algunos *topoi* significativos entre las propuestas lombrosianas y su aparición y reelaboración en especial, en dos ficciones naturalistas del período: *¿Inocentes o culpables?* (1884) de Antonio Argerich e *Irresponsable* (1889) de Manuel Podestá.

Palabras clave:

· Literatura · Representación · Matrices higienistas · Siglo XIX

Abstract

In the last third of XIX century, the theses elaborated by the medical legal expert and criminologist Cesare Lombroso, acquire a remarkable diffusion in the Argentine scientific culture, but also in the literary one. Their proposals (**sigue atrás**)

* Profesora Adjunta a cargo de cátedra en Análisis y Crítica II (UNR) y Profesora Titular Interina en Literatura Argentina I (UADER). Su campo de especialización son las relaciones historia/ficción. Profesora Titular Seminario Interdisciplinario Historia/Ficción (1995-2002). Coordina la Cátedra Libre Felipe Aldana sobre la Literatura de Rosario. Actualmente investiga Entre la cultura popular y la cultura escrita: Trasposiciones de la estructura folletinesca (Argentina 1900-1930). Libros: en 2003, *Moral y Enfermedad un sociograma de época (1890-1916)*, coordinadora de volumen y en 2005, *Historia & Ficción con Cristina Godoy*.

(viene de página anterior) on the pathology of the “*donna delinquente*”, like a determined feminine type, as well as the degenerative hereditary factor, will create true narrative models that, by transient character, will serve to understand conducts, characters and deflections of all feminine temperament. The influence of these scientific representations and their drifts, will hit immediatly, in other sections of the social speech, as Literature and will be Literature in its privileged form, the sort novel, the one that will be in charge to distribute, to generate, and to negotiate with other social speeches, these same representations of the women. This work compares some *topoi* significant between the lombrosianas proposals and their appearance and reelaboration in special, in two naturalistic fiction of the period: *Innocents or guilty?* (1884) of Antonio Argerich and *Unaccountable* (1889) of Manuel Podestá.

Key words:

· Literature · Representation · Scientifics patterns · S. XIX

Leer es comparar

George Steiner

Escrito sobre el cuerpo

En su laboratorio, estudiando cráneos humanos, el médico Cesare Lombroso percibe que los huesos de los delincuentes presentan deformaciones con respecto a los de los hombres honrados. Esto llama poderosamente su atención hasta que

haciendo la autopsia del bandido Vilella, encuentra en su cráneo lo que denominó foseta occipital media, rareza en el hombre, pero frecuente en los animales inferiores como lo peces¹.

Esta suerte de comparatismo anatómico *avant la lettre* le permite establecer un estatuto científico para sus investigaciones en el marco del positivismo europeo. Derivando un dato particular de la fisiología a un axioma general y siguiendo el mismo razonamiento, Lombroso concluye de manera mecánica, que el hombre criminal constituye “una variedad antropológica aparte, que presenta caracteres especiales, tanto desde el punto de vista de la patología, como de la degeneración y el atavismo: y que estos últimos caracteres sobre todo, están representados en la civilización actual por las razas inferiores”². De esta manera, el *uomo delinquente*, ya no sería una persona normal sujeta a la ley del libre albedrío, sino que por el contrario su tendencia al crimen estaría determinada por leyes de herencia e innatismo.

Para la sociología criminal que se funda en las tesis lombrosianas, no existen los delincuentes “normales” porque ellos son seres degenerados; el delito es una anomalía congénita del individuo³. Tarde o temprano –en especial cuando el ambiente es totalmente desfavorable– se comete el delito, ya que esta patología innata, este “temperamento criminal” pone al descubierto una “ausencia congénita del sentido moral” del individuo, es decir: el individuo es moralmente un *irresponsable*.

Las ideas de Lombroso, como las de su discípulo Antonio Ferri fueron adoptadas casi de inmediato en los círculos médicos argentinos, formados en la misma corriente positivista, pero no por ello dejaron de generar polémicas tanto dentro de la misma comunidad médica, como también al extenderse sus apreciaciones a otros órdenes como los legales. José Ingenieros, que contribuyó a estas polémicas como médico legista pero también, como psiquiatra, advertirá a los juristas sobre los peligros que entraña fundar la pena y los castigos en la “responsabilidad” en vez de hacerlo sobre los peligros que implican para la sociedad la acción de este tipo de hombre. Para Ingenieros, hay que tener en cuenta la *temibilidad* del delincuente y no su responsabilidad, que puede ser simulada. La idea de *temibilidad* o de *peligrabilidad*, requería de un sistema previo en el que insertarse y que al mismo tiempo ubicaba en una taxonomía general, su forma. Nos referimos sin duda a la “sospecha”. Desconfianza radical filosófica, la sospecha autoriza a interrogar a los fenómenos porque ninguna característica exterior es lo que es en realidad. Lo verdadero en las motivaciones humanas será precisamente aquello que está debajo de un conjunto de signos que deben ser leídos e interpretados con exactitud y corrección.

Como indicáramos, en el último tercio del siglo XIX, las tesis elaboradas por el médico legista y criminólogo Cesare Lombroso, adquieren una notable difusión en la cultura científica argentina⁴, pero también impactan en la cultura literaria. Sus propuestas sobre la patología de la mujer delincuente⁵, como un tipo femenino determinado, así como el factor hereditario degenerativo, crearán verdaderos modelos narrativos que, por carácter transitivo, servirán para entender conductas, caracteres y desvíos de todo temperamento femenino. La pregnancia de estas representaciones científicas y sus derivas, afectará de inmediato, a otros tramos del discurso social, como la literatura. Será entonces la literatura en su forma privilegiada, el género novela, la que se encargará de distribuir, generar, y negociar con otros discursos sociales, estas mismas representaciones de las mujeres.

Este trabajo⁶ compara algunos *topoi* significativos entre las propuestas lombrosianas y su aparición y reelaboración en especial, en dos ficciones naturalistas del período: *¿Inocentes o culpables?*⁷ (1884) de Antonio Argerich e *Irresponsable*⁸ (1889) de Manuel Podestá. Como un instrumento del diagnóstico social, en estas novelas hay un interés manifiesto por analizar los comportamientos femeninos, ya que de esta manera, el diagnóstico correcto permitía controlar y negociar con temores y acechanzas. Si el *uomo* delincuente es ya un objeto indiscutible, la *donna*, en cambio, requerirá de instrumentos más sutiles de análisis, dada su congénita complejidad que duplica la del varón. Nos es útil proponer una lectura de textos menores, a las que incluso, podríamos catalogar en un sentido tradicional como “malas” novelas, ya que son relatos que postulan una tesis previa, que el desarrollo narrativo posterior, simplemente ejemplifica en desmedro de la construcción psicológica de los personajes, o de las situaciones en las que se ven involucrados. Sin embargo, las novelas –“buenas o malas”– no son desde la perspectiva socio-crítica⁹, objeto de interés retórico o formal. La sociocrítica en cambio, valora en cualquier tipo de relato, su capacidad para hacer resonar los debates sociales entre los que circula.

Si la antropología criminal lombrosiana planteaba un tipo de delincuente, las novelas como *¿Inocentes... o Irresponsable* presentan a sus personajes como *tipos*; individuos cuyos rasgos fisonómicos y fisiológicos heredo-degenerativos los convierten en cuerpos enfermos; y en un salto cualitativo de darwinismo social, por metonimia

en la “enfermedad” que atenta contra el desarrollo de la futura *raza* argentina¹⁰.

Ya en 1882, dos años antes de publicar *¡Inocentes...*, Argerich había dictado una conferencia en El Ateneo, en donde defendía abiertamente los principios morales de la novela naturalista¹¹. La nueva novela francesa llegó a la Argentina acompañada, en un primer momento, de múltiples enfrentamientos y disputas acerca de su “moral”. La defensa de Argerich se enfrentaba a un amplio sector del campo intelectual, entre ellos Martín García Merou que se contaba entre los detractores del naturalismo y que pedían se aplicara una estricta censura a las novelas de Zola, así como el rechazo a sus versiones locales. Recordemos por ejemplo, la carta de Lucio V. López¹² a las autoridades municipales solicitando que no se permitiera el estreno de la obra teatral *Naná* en Buenos Aires. Sin embargo la nueva estética no tardó en ganar adeptos e imponerse. Finalmente, su aceptación provino de un grupo de científicos *novelistas*: los escritores del naturalismo argentino eran narradores, no poetas que incursionaban de manera secundaria en este ámbito y articulaban de manera simultánea otras esferas del campo intelectual y otros textos: tratados de medicina, leyes, discursos de unificación nacional, opciones pedagógicas, etc...

Las ficciones de Antonio Argerich, no sólo introducen la novela experimental en Argentina, como una “traducción”¹³ novedosa de una moda europea, sino por el contrario como el surgimiento de un modo ficcional narrativo que “recupera” y “compara” los saberes que se organizaban simultáneamente, en los géneros propios del discurso médico, como por ejemplo: el “caso”, la “historia del paciente”, el “historial clínico”, el “expediente”. Una ficción que activa dentro de la novela los discursos sociales que ya circulaban en Buenos Aires, fuera de la literatura, y que se corresponden con inquietudes y preocupaciones inauditas del proceso de modernización ciudadana a partir de 1880, entre los que podríamos señalar: 1) la valorización de la voz médica como autoridad narrativa, y 2) el poder de intervención sobre los cuerpos, como la autoridad del narrador sobre los personajes.

A fines del siglo XIX en la sociedad argentina se construyó un escenario polémico: a través de las claves del higienismo, se debatía en términos médicos el concepto de enfermedad y los valores otorgados a la misma: causas, efectos, acciones, diagnósticos y pronósticos. Pero estas discusiones, no sólo involucraban a una parte de la sociedad científica, sino que su estado se trasladó, en tanto eje de un dispositivo transpuesto, desde el diagnóstico médico al diagnóstico cultural. La sociedad toda fue considerada en clave metafórica *un cuerpo* que requería de una dietética particularizada. Las novelas como espacio discursivo ofrecerán a escritores y lectores, un variado repertorio para la construcción de estas taxonomías reguladoras que apuntaban fundamentalmente a describir, pero también a crear una normativa. Casos, ejemplos, tratados sobre la fisiología inquietante de las mujeres, en especial a partir de aquellas enfermedades consideradas propias de su condición anatómica como la histeria, la clorosis y la tuberculosis.

Las novelas de Argerich y de Podestá, que no son representativas de índices estéticos, sin embargo son espacios privilegiados donde resuenan estas polémicas higienistas: entre José Dagiore, el hijo de un inmigrante de raza inferior, en Argerich y *El hombre de los imanes*, un criollo caído en desgracia, hijo de un padre alcohólico, en Podestá, podemos leer la presentación de dos *casos* de taras atávicas, ya que ambos escritores presentan a sus personajes con caracteres similares de un tipo común de “anormal”.

Argerich relata en *¿Inocentes...* las peripecias de una familia de inmigrantes, como un relato total de la sociedad. Dagiore un inmigrante italiano llega a Buenos Aires y por medio de sus ingentes esfuerzos logra hacerse propietario de una fonda al mismo tiempo que se casa con una mujer más joven que fantasea con lograr otro reconocimiento social. Dorotea busca en un amante el escape a la brutalidad y la falta de amor en su matrimonio. Un relato modelo del que se pueden extraer distintos niveles de análisis particulares: *¿Inocentes...* es también, un intento de análisis de las leyes hereditarias que modelan la personalidad de cada integrante familiar, en este caso centrado en tres figuras: Dagiore, el padre italiano e inmigrante que luego de una vida de padecimientos y miserias, cae en la locura; Dorotea, la joven madre que se extravía en amoríos adúlteros; y José, el malogrado hijo mayor de ambos que por sus incursiones en los ambientes prostibularios, enferma de sífilis y muere. La familia condensa a la sociedad misma y en tanto núcleo privilegiado, cada diagnóstico que la mirada científica médica pueda obtener sobre ella, redundará en una posterior ejecución de acciones regulativas para todo el cuerpo social.

En estas novelas naturalistas, las patologías del “criminal nato” y del “loco” lombrosiano, apoyándose en los *Tratados* médicos en boga, se transubstancian pasando a ser las mismas que las del inmigrante. Gabriela Nouzeilles¹⁴ explica que estos tratados ampliaron tanto el campo semántico del concepto de locura que el criminal, el demente, el cretino y el suicida eran una de sus tantas manifestaciones mórbidas hereditarias, siendo la degeneración la causa de todas las patologías¹⁵. Esta reconceptualización de la degeneración implicó una nueva versión de la ley de herencia, que obedecía a dos razones fundamentales: de transformación y de progresión. La primera ubicaba a la “afección mórbida heredada” como punto de partida de múltiples patologías, y la segunda auguraba la degeneración gradual y progresiva de los futuros “herederos” de la enfermedad¹⁶. Esta idea paranoica dio lugar al surgimiento del *horror a lo mórbido*. Lo mórbido constituía una enfermedad congénita que bajo la piel acechaba a los individuos sanos de la especie. Una suerte de peste silenciosa que podía alojarse en cualquier “monstruo urbano”, bajo la apariencia de normalidad, contaminando el cuerpo social.

Argerich, igual que Balzac —a quien admira y cita numerosas veces—, planteaba su “comedia humana” como un relato total de la sociedad, sobre todo de las leyes de la herencia. Los personajes presentan una fisonomía “anormal” pero los caracteres degenerativos son indistintos y sólo pueden *migrar* de un personaje a otro —de padres a hijos, de madres a hijos— dentro de la articulación puramente novelesca en un momento clave para la transmisión de esa herencia: la escena del parto.

El delito de nacer

Las ficciones naturalistas construyen dos escenarios privilegiados: por un lado, intentan atrapar el movimiento en la nueva urbe, el espacio público en el que circulan los cuerpos: calles y avenidas, plazas y parques. Las multitudes anónimas se presentan en animadas escenas de intercambios y pasajes, casi en una actividad constante, en las que el objeto del interés narrativo es el recorrido mismo. Mirada de superficie, cambiante e inconstante de la multitud anónima —*flânerie* burguesa—,

que José Ingenieros no duda en asociar a los devaneos de la histeria femenina. En este sentido, podríamos aventurar que *¿Inocentes...* es quizás, la primera novela argentina de recorridos prostibularios, de recorridos nocturnos por la ciudad y sus placeres prohibidos, trazando un escenario que en algunos casos roza lo pornográfico (nos referimos a esa escena sintomática en la que Dorotea que está parada en el umbral de su puerta, es agredida por el Dr. Ferreol que le toca el pecho).

Por otro lado, la observación de los desplazamientos diurnos y nocturnos contrasta con otro punto de vista: la observación médica como una *disección*. Como si se tratase del gabinete médico, las acciones íntimas de los personajes en los espacios privados del hogar, se reproducen experimentalmente para estudiarlas. Frente a la quietud, a la inmovilidad de la mirada clínica que pesa, y compara, el narrador presenta un “caso” con las características propias de una exposición frente a una mirada superior. Se aboca a una mirada precisa, despojada de cualquier emoción, implacable, una mirada inventariada del mundo que circunda al individuo que observa, procurando dejar de lado cualquier intervención emotiva del narrador. En *Irresponsable*, el capítulo inicial de la novela se desarrolla en la morgue. Allí, con el protagonista contemplamos el cuerpo desnudo de una prostituta –postrado en la inmovilidad cadavérica– que servirá de contrapunto al capítulo final de la novela, en donde el protagonista, el *Hombre de los imanes* también quedará retenido definitivamente en un depósito del hospital. El recorrido del *hombre de los imanes* es un tramo descendente en su propia humanidad que ni siquiera está dotada de nombre propio. Como el imán, se mueve mecánicamente hacia los polos que lo excitan, espasmódicamente en un sentido u otro, pero sin lograr revertir su vida. Tampoco puede conectarse con amigos, ni amores verdaderos, y su desasimiento, lo sumirá en una crisis depresiva y de allí, a la locura final.

Del nacimiento en adelante al inmigrante no le queda más que un camino posible: ser un simulador, un especulador, un intrigante que ocupa lugares que no le corresponden, ser un advenedizo. Marcas que contribuirán a reforzar una idea negativa y que le asignará, un grupo erigido a sí mismo en privilegiado. Según Angenot¹⁷, si el discurso antisemita que nace en la Francia de fines de s. XIX, es un discurso de angustia ante el fracaso de la modernidad, podríamos pensar entonces, que el discurso contra el inmigrante que nace con la generación del '80, es también un discurso de angustia ante la fragmentación que se produce en la sociedad con la llegada abrupta de una gran cantidad de individuos de otras nacionalidades.

En numerosas novelas naturalistas y en particular en las que nos atañen, existen tres momentos claves para la migración de los factores hereditarios, así como también tres “escenas” en las que es posible para el observador científico auscultar-diagnosticar el mal social: 1) la concepción del acto sexual como una violación inicial, 2) el parto o la escena del nacimiento y 3) la infancia¹⁸ en sí misma, como “laboratorio” en el que se anticiparán *in nuce* todas las características del temperamento adulto. La visión del parto y de la niñez de los hijos de inmigrantes, convertidos en algo sucio y grotesco, es un enunciado implícito –“todo inmigrante es un individuo peligroso”– en torno a un *ideograma*¹⁹ que se transformará paulatinamente en una explícita hostilidad.

Si la concepción o el amor conyugal entre los inmigrantes era considerado casi un “estupro” legal, esa violencia animal que se ejercía sobre el cuerpo de las mujeres

traería consecuencias directas sobre el nuevo vástago familiar, ya que además, se asociaba a dos circunstancias malignas: el cansancio y la embriaguez. Dagiore consume su matrimonio sumergido en los vapores del alcohol sin la más mínima consideración hacia su inexperta esposa. Luego las extensas y agotadoras jornadas de trabajo en la fonda, siempre bajos los efectos de los vapores de la cocina, también serán perjudiciales para la concepción. El embarazo de Dorotea será entonces considerado una enfermedad, lo que lleva directamente a la consideración del parto no como un hecho biológicamente natural, sino una escena cultural, en la que se desenvuelven saberes legítimos y sus contrastes.

Completamente diferentes a los partos en las clases acomodadas, serán los nacimientos de los hijos de inmigrantes como Genaro (*En la sangre* de Eugenio Cambaceres), o José Dagiore en *¿Inocentes o culpables?* La fineza de los primeros días de Tini contrastan de manera notable con la descripción grotesca del nacimiento del hijo de Dagiore y los primeros días de vida de Genaro, ambos nacidos en familias de inmigrantes, ocupan un lugar social inferior al de Andrea (*Sin Rumbo*) y Tini, la protagonista del relato homónimo.

Ni Genaro, ni José nacen en una habitación perfumada. Los nacimientos de José y Genaro se muestran como algo sucio, inmundo, grotesco, en un ambiente con características similares, en donde la *chusma* husmea, hace correr el rumor del nacimiento de manera ordinaria, a diferencia de la privacidad de las habitaciones acondicionadas en que se desenvuelven los partos de las clases altas.

El parto de José se describe con lujo de detalles, no sólo es terriblemente doloroso para Dorotea, sino que además, pasa por numerosas vicisitudes: primero es atendida de manera deficiente por una partera; luego, llaman a un médico, lo que supone un interés y una solvencia mayor para afrontar el peligro del nacimiento. Un detalle no menor de esta intervención es el uso de una sustancia como el cloroformo, lo que anestesiaría los sentidos de la protagonista. Este procedimiento que la novela se ocupa de destacar, era objeto de una discusión en la práctica médica, ya que sus efectos relajantes para algunas opiniones –entre ellas las del mismo Argerich, médico– eran contrarias al desarrollo de un parto normal. Ni la partera, ni el primer médico, logran ayudar a Dorotea, por el contrario, la complejidad del nacimiento aguarda otra intervención médica. Este último logra el alumbramiento por medio del uso de fórceps, un instrumento que evitaba el uso peligroso de la manipulación directa, pero que no dejaba de ser una agresión, tanto al cuerpo de la madre, como al del hijo. Al cabo de ese periplo nace la criatura.

Hay algunas diferencias entre Genaro y José, al menos en lo que respecta a las expectativas de sus familias antes de sus nacimientos y a la forma en la que son recibidos por su entorno. Aunque Dagiore es inmigrante, ha ascendido socialmente gracias a su esfuerzo personal, se ha casado con una mujer de clase media. Aunque sus condiciones de vivienda contrastan con las comodidades de la clase alta, su esposa tiene otro sentimiento ante la llegada del hijo, muy diferente al desinterés manifiesto del *Tachero* por Genaro. Dorotea prepara el ajuar para el nacimiento: la llegada del niño es esperada aunque ese hijo represente para la madre una escapatoria del marido. El nacimiento se presenta cargado de vulgaridad, y se pone de relieve, el dolor de la parturienta y la ineficacia de los conocimientos médicos para aliviarlo. Finalmente el niño nace ayudado por medio de fórceps. Argerich no demorará mucho en afirmar una convicción profunda:

El niño despertó llorando. En su inconsciencia nada sabía del medio en que se iba a desarrollar

su vida; pero esa atmósfera, a la cual estaba completamente ajeno, empezaba a incomodarlo y a tender la red de acero de su influencia para dirigirlo maniatado en el tumulto de la vorágine social. Todo estaba preestablecido. Todo lo habían ordenado voluntades y cerebros anteriores.(...) los libros estaban escritos y designados, hasta su misma planta tendría que vagar forzosamente por la ruta que formaron las hormigas de anteriores generaciones. Está a merced de las influencias exteriores y de las necesidades fatales que desbordan al individuo.²⁰

El crecimiento de un individuo estará marcado por el desarrollo de sus *caracteres heredados* en relación con el *medio* en el cual crecerá. En el prólogo a *¿Inocentes o culpables?*, Argerich plantea claramente sus ideas con respecto a la supervivencia del más apto:

¿Cómo, pues, de padres *mal conformados y de frente deprimida*, puede surgir una generación inteligente y apta para la libertad? Creo que la descendencia de esta inmigración inferior no es una raza fuerte para la lucha, ni dará jamás el hombre que necesita el país.²¹ (La cursiva es nuestra.)

Se opone totalmente a la inmigración del sur de Europa: ya que éste es el inmigrante indeseable. Los peligros que acarrearán son variados y de difícil resolución una vez que se produzcan:

Los ferrocarriles nacionales y provinciales y las obras de la ciudad de La Plata, terminarán –y entonces cesará la demanda de brazos, y esas masas volverán a afocarse a las ciudades, trayendo graves perturbaciones: se resentirá la salubridad, subirán más los alquileres de las casas y aumentará la carestía de los artículos de primera necesidad, causas que evitan el acrecentamiento de la población– y las destruyen a medida que se forman, como observa Malthus.²²

El material quirúrgico utilizado en el parto, los fórceps, no sólo indica un nacimiento forzado sino también una cierta violencia sobre el cuerpo del recién nacido. Podemos inferir que el violento nacimiento de José sumado a su *herencia*, determinará en gran medida los sucesos de su vida. Cuando nace José, Argerich se pregunta:

¿Es esta una voluntad libre que se inicia? Así lo afirman los espiritualistas. ¿Es por el contrario un autómatas que hará diversas muecas según la influencia que hiera? Esto aseguran los materialistas.²³

Con el avance de la novela, toma partido por esta última opción, en efecto, la vida de José no será de ninguna manera *una voluntad libre que se inicia*.

El tipo melancólico: José Dagiore y el hombre de los imanes

Melancolía: f. Tristeza vaga, profunda, sosegada y permanente, nacida de causas físicas o morales, que hace que uno no encuentre gusto ni diversión en ninguna cosa.

RAE

La constitución del tipo melancólico, puede pensarse como esas zonas que tanto Ferri como Ramos Mejía²⁴, llamaron *intermedias*: individuos que si bien no responden a la locura, tienen manifestadas tendencias extravagantes, o no se ha desarrollado aún su instinto criminal, pero está latente. Hombres

normales en apariencia, los *tipos intermedios* presentan como característica fisiológica las tendencias melancólicas. Estos individuos tienen la particularidad de pasar de un profundo estado depresivo a las exaltaciones más delirantes para contrarrestarlo. Estados que sin duda, remiten a nuestros personajes centrales. En la novela de Argerich, la infancia de José se perfila más cercana a una infancia de clase media y no será parecida a la de Genaro. La influencia de su madre será fundamental en el posterior desarrollo de su vida. Una vez que Dorotea tiene a su primer hijo, se consagra totalmente a todas las trivialidades que le brindan el barrio y la ciudad y adquiere un perfil *bovarista*: consume folletines, gasta en ropas y perfumes, sueña con que el hombre de su vida la rescate al igual que sucede en las novelas que lee. Dorotea y todas sus fantasías contribuirán en gran manera, al espíritu soñador que José desarrollará desde pequeño, y que lo llevarán a su ruina final:

Ni una vez siquiera lo habían sacado al campo, no había visto ni un pedazo vivo de la naturaleza: todo lo que tenía ante sus ojos era *falsificado*: no se había embriagado en el perfume de las flores ni oído el clamoreo de las aves cantando dichosamente a la existencia en una mañana de primavera.²⁵ (La cursiva es nuestra.)

Su gusto por los perfumes estaba formado con fuertes sustancias artificiales como el *pachouli*, que disfrazado con otros nombres, usaba Dorotea en su pecho y pañuelo. Su mirada se agotaba en la contemplación de las flores artificiales, en ámbitos de escasa ventilación.

La vida de invernáculo de la ciudad moderna tendía ya la traidora tela de su influencia, engañando sus sentidos con nociones falsas, que más tarde turbarían su criterio y lo harían vagar en un mundo de convención.²⁶

Así como Genaro, José crecerá en la calle, al igual que sus hermanas María y Victoria. El discurso condenatorio de Argerich, con respecto a las influencias nefastas de la calle y al barrio, será similar al de Cambaceres:

Los hijos de Dorotea, en sus juegos de la calle, aprendieron, como es natural, infinidad de picardías que los iniciaba en los misterios de vicios repugnantes. Desgraciadamente, la mayoría de la población es proletaria o poco mas: vive en casas pequeñas, en sus negocios o en cuartos reducidos: de aquí que las criaturas salgan a la calle y se eduquen en ella: la disciplina de la familia, que se observa en sociedades constituidas, no existe —y los niños crecen huérfanos de las ideas del hogar; irrespetuosos y sin freno que alcance a dominarlos. Más tarde estos elementos se incorporan a la sociedad para perturbarla y pesar desastrosamente en las cuestiones políticas.²⁷

Pero la influencia demoledora para la niñez de José, será la artificialidad del medio en el que vive. Se desencadenará en él, lo que podríamos llamar, una especie de *bovarismo masculino*: habituado al lujo impostado de la madre, querrá vestir con elegancia, gastando en ello sumas de dinero que no gana. La visión negativa de la niñez de José es en realidad una visión negativa hacia el *bovarismo* de Dorotea y una crítica al mundo artificial que ha creado para librarse de su marido. Así, la influencia del medio que marcará sus primeros años, estará presente durante toda su vida y lo llevarán a un final trágico:

La malas compañías, la falta de relaciones íntimas con familias honorables, su educación, sus pocas ocupaciones, la absoluta libertad para ausentarse de su casa, las bebidas y los alimentos

excitantes, los espectáculos y las lecturas, lo habían improvisado hombre antes de tiempo –y como las plantas que viven viciosas al calor artificial del invernáculo, sus sentimientos y actividad, que la imaginación agigantaba llenando de fiebre su organismo, abrieron brecha, como corcel desbocado, en el sendero que las circunstancias, dejaron libre a su expansión. El y sus compañeros no tardaron en ser salpicados por el lodo infecto de enfermedades degradantes con que la inflexible naturaleza castiga todos los torpes desenfrenos.²⁸ (La cursiva es nuestra.)

Conclusiones

El discurso médico finisecular se constituyó en un instrumento de metaforización para el ejercicio del poder y sus formas de control, empleado para ejercer una *epidemiología* social. De tal modo, todo desorden social era diagnosticado como “enfermedad” e intervenido para evitar el contagio y corregir sus efectos. Estas intervenciones tenían lugar tanto dentro de la jurisdicción del cuerpo social, como en los límites estrechos del cuerpo individual. La “nueva cultura científica” que entre 1880 y 1910 conformaba el escenario intelectual argentino, en particular del Río de la Plata, ofrecía a la literatura un horizonte de representaciones, de modelos explicativos, de argumentos, que le permitieron, a su modo, ser resonadora de los debates que retratan una moral societaria (Rosa, 2003).

En la regulación del ocio femenino, las novelas también contribuyeron a fomentar el control social entre lo público y las emociones privadas, “domesticando los sentidos” (Peter Gay, 1992). Este tópico se había convertido en un objetivo casi obsesivo de una política que el Estado impulsaba, ante la radical presencia de nuevos agentes sociales. Se trataba de aislar una otredad “peligrosa”: así se marginaba a inmigrantes, obreros, anarquistas, y especialmente a la mujer en la vida pública. En ese despliegue de normas de vida, de orden social, de tecnologías sanitarias, educativas, y narrativas, se enuncia, se construye, se retoriza el cuerpo femenino. En términos de Angenot, la dominante en ese momento peculiar del discurso social, se expresa no sólo en las producciones literarias canónicas de la época, sino también y muy especialmente en novelas “secundarias”, “menores”. De ello resulta, entonces, que la literatura de ese período puede ser leída como el conjunto de voces replicantes, complementarias de los discursos científicos circulantes, como se puede constatar por ejemplo, en obras de autores como Antonio Argerich o Manuel Podestá.

Notas

¹ JIMÉNEZ DE ASÚA, LUÍS *La ley el delito. Principios de Derecho Penal*, 49.

² FERRI, ENRICO *Sociología criminal. Tomo I*. Centro Editorial Góngora, Madrid, 1908, 53.

³ FERRI, E. *op. cit.*, 132.

⁴ Cf. TERÁN, OSCAR: “cultura científica en tanto conjunto de intervenciones teóricas que reconocen el prestigio de la ciencia como dadora de legitimidad de sus propias argumentaciones”. En tal sentido una categoría más abarcadora de los matices que el término “positivismo”, 9.

⁵ Cf. ROSA, NICOLÁS (Director) - LABORANTI, MARÍA INÉS (coordinadora volumen) (2003) *Moral y enfermedad, un sociograma de época (1890-1916)*. Laborde Libros, Rosario.

⁶ Este trabajo forma parte de un informe inicial de doctorado en curso en la Universidad Nacional de Córdoba, bajo la dirección de la Dra. Susana Romano Sued.

⁷ Cf.ARGERICH, ANTONIO *¿Inocentes o culpables?* Hyspamérica Ediciones, Madrid, 1985. Las citas del presente trabajo remiten a dicha edición que reproduce la ortografía original de la edición de 1884.

⁸ Cf. PODESTÁ, MANUEL *Irresponsable* Imprenta de la Tribuna Nacional, Buenos Aires, 1889. Las citas del presente trabajo remiten a dicha edición.

⁹ Cf. ANGENOT, MARC *Interdiscursividades. De hegemonías y disidencias*. Editorial Universidad Nacional de Córdoba, 1998, Córdoba.

¹⁰ Las ideas en torno a una nueva raza argentina se extendieron hasta el clima cultural del Centenario. Cf. por ejemplo de MANUEL GÁLVEZ, *El diario de Gabriel Quiroga* de 1910.

¹¹ El naturalismo europeo se concentraba en exposiciones detalladas, de todos los factores que producen un hecho, aquello que se denominó el *arte de describir*: la descripción exhaustiva de cada suceso, la intervención de la ciencia positiva en las narraciones, el intento de una presunta objetividad, la obsesión por captar cada una de las partes que componen una determinada situación, la pormenorización de cada detalle y las condiciones que rodean a un individuo, determinando su conducta, sin que éste pueda escapar a su influjo, subordinando lo psicológico a lo fisiológico.

¹² Carta del 13 de agosto de 1882 publicada en: LÓPEZ, L.V.: *Mi país Tu país*, CEAL, Buenos Aires, 1969.

¹³ Cf. ROMANO SUED, SUSANA: *Consuelo de lenguaje* Editorial Alción, Córdoba, 2006; la noción de importación y traducción de modelos literarios.

¹⁴ NOUZEILLES, GABRIELA (2000) *Ficciones somáticas. Naturalismo, nacionalismo y políticas médicas del cuerpo (Argentina 1830-1910)*, Beatriz Viterbo, Rosario.

¹⁵ Cf. INGENIEROS, JOSÉ *Tratado del amor*, Buenos Aires, Elmer editor, 1956 ¿Podría pensarse ésta en relación con la “familia degenerativa” planteada por Ingenieros?

¹⁶ Cf. NOUZEILLES, G. *op. cit.*, 139-143. Nouzeilles ubica al *Tratado de las degeneraciones físicas, intelectuales y morales de la especie humana* (1857) de Benedict Auguste Morel como uno de los ejes intertextuales que organizan *¿Inocentes o culpables?*; siendo además Morel quien acuñó las nuevas nociones de herencia y degeneración.

¹⁷ Cf. ANGENOT, M. *op. cit.* En especial el artículo “Un judío traicionará. La prefiguración del Affaire Dreyfus (1886-1894)” 163-196.

¹⁸ Cf. ARIÈS, PHILIPPE, *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen*. Taurus, Madrid, 1987. Para diferenciarse de los sectores populares, las clases privilegiadas dan forma a la *niñez*, como concepto histórico y los discursos acerca de su nacimiento. Ariès estudia el proceso que va de ser un “adulto en pequeño” a ser un “niño”, lo que implica no sólo la constitución paralela del concepto de familia y escuela sino también la constitución de las bases mismas del estado-nación. El *niño*, concepto moderno, será una institución social de aparición reciente ligada a prácticas familiares, modos de educación y, consecuentemente, a clases sociales, en una Europa que tras el debate entre católicos y protestantes dirime el patronazgo sobre ellos. Los hijos de los pobres serán objeto de una “protección paternal” ejercida por medio de instituciones benéficas y caritativas, donde serán recogidos y adoctrinados. Se configura un tiempo privilegiado: la infancia, definiéndose como una etapa especialmente idónea para ser troquelada, marcada, a la vez que se justifica la necesidad de su gobierno específico. Para ello, nacen dispositivos institucionales concretos: el aparato escolar, la pedagogía, los juegos, etc... Las diferencias entre las clases sociales serán marcadas: los niños de las clases adineradas estarán sometidos a dos tutelas: la de la familia y la del colegio, el consenso escuela/familia empieza aquí a perfilarse; en tanto a los niños pobres les bastará con la tutela de las instituciones de caridad y en los sectores medios la tutela del internado desarrollará en gran parte las funciones de una familia que aún no está completamente definida en el s. XVIII. Señala Ariès que “La peligrosidad social, prisma a través del cual la burguesía percibirá desde el s. XIX casi exclusivamente a las clases populares, servirá de cobertura a una multiforme lluvia de intromisiones destinadas a destruir su cohesión así como sus formas de parentesco asociadas con los filántropos y reformadores sociales del vicio, la inmoralidad y, más tarde, la degeneración. La escuela servirá para preservar a la infancia pobre de este ambiente de corrupción, librarla del contagio y de los efectos nocivos de la miseria, desclasarla e individualizarla (...). Este gran encierro de los hijos de los artesanos, obreros y, más tarde, campesinos romperá los lazos de sangre, de amistad, la relación con el barrio, con la comunidad, con los adultos, con el trabajo, con la tierra. El niño popular nace en gran medida de esta violencia legal que lo arranca de su medio, de su clase, de su cultura, para convertirlo en una mercancía de la escuela, un geranio, una planta doméstica”. (Ariès, 1987: 167)

En Argentina, la constitución definitiva del concepto de *niñez* en los grupos hegemónicos se logra hacia finales del s. XIX, con el proceso de modernización que significará la Generación del '80. Los estratos populares, en tanto, diferenciarán definitivamente al niño sólo con la emergencia del peronismo durante la década del '40 en el s. XX.

¹⁹ Cf. ANGENOT, M. *op. cit.*, “ideologemas: pequeñas unidades significantes dotadas de una aceptabilidad difusa en una *doxa* dada”, 14.

²⁰ Cf. ARGERICH, A., *op. cit.*, 44.

²¹ Cf. ARGERICH, A., *op. cit.*, 11.

- ²² Cf. ARGERICH, A., *op. cit.*, 12.
- ²³ Cf. ARGERICH, A., *op. cit.*, 45.
- ²⁴ Cf. RAMOS MEJÍA, JOSÉ MARÍA *Las neurosis de los hombres célebres en la historia argentina*. Ediciones Talleres Gráficos Argentinos, Buenos Aires, [1878] 1927.
- ²⁵ Cf. ARGERICH, A., *op. cit.*, 70.
- ²⁶ Cf. ARGERICH, A., *op. cit.*, 74.
- ²⁷ Cf. ARGERICH, A., *op. cit.*, 122.
- ²⁸ Cf. ARGERICH, A., *op. cit.*, 191.

Bibliografía

- ANGENOT, M.: (1998) *Interdiscursividades. De hegemonías y disidencias*. Editorial Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba.
- (1986) *Le cru et le faisandé. Sexe, discours social et littérature à la Belle Époque*, Editions Labor, Belgique.
- ARGERICH, A.: (1985) *¿Inocentes o culpables?*, Hyspamérica Ediciones, Madrid.
- ARIÉS, P.: (1987) *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen*. Taurus, Madrid.
- FERRI, E.: (1908) *Sociología criminal. Tomo I*. Centro Editorial Góngora, Madrid.
- GAY, P.: (1992) *La experiencia burguesa. De Victoria A Freud. Tomo I La educación de los sentidos* FCE, México.
- JIMENEZ DE ASUA, L.: (1959) *La ley el delito. Principios de Derecho Penal*, Editorial Hermes, México-Buenos Aires.
- NOUZEILLES, G.: (2000) *Ficciones somáticas. Naturalismo, nacionalismo y políticas médicas del cuerpo (Argentina 1830-1910)*, Beatriz Viterbo, Rosario.
- PODESTA, M.: (1889) *Irresponsable*, Imprenta de la Tribuna Nacional, Buenos Aires.
- RAMOS MEJÍA, J.M.: (1878) *Las neurosis de los hombres célebres en la historia argentina*, Ediciones Talleres Gráficos Argentinos, Buenos Aires, 1927.
- ROSA, N. (dir.) - LABORANTI, M.I. (coordinadora volumen): (2003) *Moral y enfermedad, un sociograma de época (1890-1916)*. Laborde Libros, Rosario.
- TERÁN, O.: (2000) *Vida intelectual en el Buenos Aires fin-de-siglo (1880-1910) Derivas de la "cultura científica"* FCE, Buenos Aires.

El discurso histórico, una nueva forma de intervención pública de las mujeres *

Teresa Suarez **

Universidad Nacional del Litoral

Resumen

¿Por qué las mujeres no integraron el universo historiográfico desde el inicio de una escritura pública? ¿Cómo irrumpen estos agentes sociales desde la década de 1940 en los estudios académicos? ¿Qué temáticas seleccionaron las primeras autoras? ¿Qué condicionantes surgen del análisis de su discurso? ¿Qué significados dieron ellas mismas a su obra? Este artículo localiza a las historiadoras en un mapeo institucional y atiende aspectos centrales de la operación histórica en su producción. La conflictiva realidad de la época, tanto interna como internacional, da contexto al proceso.

158 159

Palabras clave:

· Discurso histórico · Intervención pública · Estado moderno · Historiadoras e historiadores

Abstract

Why haven't women integrated the historian's universe from the beginning of a public writing? How do these social agents get into academic studies since the 1940's? What issues did the first women authors choose? What are the conditioning facts that emerge from the analysis of their views? What meaning did women give themselves to their work? This article localizes women historians in an institutional mapping (*sigue atrás*)

* Una versión previa de este trabajo fue expuesta en el Seminario Regional de Estudios de Género, Asociación de Universidades del Grupo Montevideo-AUGM, UDELAR Montevideo, 14-16 de Setiembre de 2006.

** Docente Investigadora Categoría I en la Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral. Docente de Grado y Posgrado. Doctora en Historia por la Universidad Nacional de La Plata, Argentina, 1993. Master of Arts, Mayor Degree en Historia, Univ de Minnesota, EEUU, 1986. Profesora Titular por Concurso Público. Líneas de investigación: Historia Colonial y Siglo XIX con perspectiva regional y enfoque en Historia Social. Sexualidad y género. Historiografía Siglo XX. Directora de la Revista Clío & Asociados, la Historia Enseñada.

(viene de página anterior) and points out the central aspects of the historical procedure in their production. The national and international conflictive reality of that time period gives an environmental frame to the process.

Key words:

· Historical discourse · Public intervention · Modern state ·
Historians

El orden occidental moderno consagró espacios con lógicas diferenciadas para articular relaciones sociales: mientras que el espacio público permitiría una horizontalidad entre los iguales –varones– el privado-doméstico conservaba el orden del *pater* del Antiguo Régimen, autoridad unívoca del sujeto masculino sobre las mujeres, infantes y personal de servicio. El padre dispondría del patrimonio, nominaría la prole, tendría la patria potestad, tomaría decisiones por ese universo social que convivía bajo el mismo techo.¹ Las formas de representación que este ordenamiento creaba producían una distribución de conocimiento y cotidianeidad particularizada para los universos masculino y femenino.

En estas circunstancias, las mujeres produjeron relatos con vivencias sobre sus actividades vitales. En los discursos públicos, estas narraciones experienciales resultaban incompatibles. Así los lenguajes de la ciencia, la ley y la Historia, como parte del pensamiento de Occidente que dicta cómo analizar la realidad, vetaron el contenido sensible, que sí fue admitido a nivel literario. Así, la Historia no fue elegida por las mujeres hasta que condiciones históricas posibilitaron mayor protagonismo para grupos ampliados de la sociedad. En un clima de apertura a las clases medias, de ascenso social, acceso a la educación, las mujeres demandaron sufragio, iguales salarios por igual tarea, divorcio, y educación laica. El reclamo de las librepensadoras fue “Ni Dios, ni Patrón, ni Marido”.²

Revisar, entonces, esa acción social pública, permite rescatar sentidos discursivos que incluyen pero exceden al texto historiográfico. Vale la pena considerar las instituciones vinculantes de los historiadores con el Estado, su capacidad de autorizar y legitimar los textos, de validarlos, de auto valorarlos en circunstancias cambiantes, en realidades dinámicas. La incorporación de las mujeres significa la incorporación de nuevas voces.

Las historiadoras hicieron su aparición en el mundo académico, promediando las primeras décadas del siglo XX, proceso en el que se indaga aquí. Conformaron un universo de autoras del que se aborda el circunscripto a un espacio regional centrado en Santa Fe. Esta ciudad fue desde ese período, sede de importantes instituciones dedicadas a estudios superiores y específicos como la UNL –1919– con sus casas de estudio en las ciudades de Paraná, Rosario y Corrientes, y más tarde la Junta Provincial de Estudios Históricos, y el Instituto Nacional del Profesorado de Paraná.

Los supuestos que explican el interés femenino en la Historia, son, entre otros, las herramientas culturales y técnicas obtenidas en el magisterio sarmientino y posteriormente en el tardío acceso a la universidad. Menos directa, se puede también inferir la influencia del activismo sociopolítico feminista de principios de siglo en Buenos Aires, La Plata, Rosario y en grado menos visible, en Santa Fe. En diferente densidad, se observa la participación militante en el partido Socialista, el comunismo y anarquismo libertario, de un impreciso porcentaje de mujeres, más alto entre las extranjeras inmigrantes.

Las evidencias halladas hasta el momento en el espacio santafesino, orientan preguntas puntuales: ¿por qué las mujeres no integraron el universo historiográfico desde el inicio de una escritura “pública”? ¿Cómo irrumpen estos agentes sociales en los estudios académicos? ¿En qué lugares e instituciones se registra su labor? ¿Qué elementos surgen del análisis de su discurso? ¿Qué significados dieron ellas mismas a su obra hasta 1970?

En el artículo se tratará una primera instancia de investigación, consistente en la localización de las historiadoras en un mapeo institucional cronológicamente secuenciado y en los aspectos centrales de “la operación histórica” de su producción historiográfica. El trabajo se contextualizará en la conflictiva realidad epocal, tanto interna como en la convulsiva del plano internacional.

El trabajo se enmarca en el contexto del proyecto “Campo historiográfico argentino y memoria social. Santa Fe 1940-1970”, incluido en el programa Memoria, Discurso y Sociedad. En una etapa previa de investigación, se analizaron construcciones discursivas que querían recuperar la historia y memoria de y sobre Santa Fe. Con formatos costumbristas, literarios, biográficos y narraciones positivistas, un heterogéneo número de autores se expresó de forma histórica o memorial desde dos centros de producción principales: las ciudades de Santa Fe y Rosario³.

Como se hiciera en la etapa anterior de investigación, se desagrega el universo intelectual elegido por identidad social, sexuada, cultural. Esto es fundamental a los efectos de analizar las producciones poniendo la autoría en un lugar central. Dado que las asignaciones de sentido están relacionadas con la “operación histórica”, se indagarán, por una parte, las rupturas epistemológicas, los puntos de vista, marcos conceptuales, elegidos por sus autoras, pues son susceptibles de proporcionar significado. Por otra, se explorarán ámbitos de debate, circulación y recepción de dichas obras.

Los procesos de socialización y actividades de los varones profesionales o amateurs de la Historia se vincularon, en el primer período mencionado a la burocracia estatal, a sus parentescos con las aristocracias locales, a la actividad de difusión periodística y a un proceso de canonización de la disciplina que tiene lugar en diversas instituciones. Es sólo a fines de la segunda década del XX que los ámbitos universitarios se incorporarán como otro lugar propicio al desarrollo de los estudios históricos, incluyendo a las mujeres.

Dos nombres significativos aparecen tempranamente: Beatriz Bosch y Elida Sonzogni, graduadas ambas en facultades de la Universidad Nacional del Litoral en sus ciudades de nacimiento, Paraná (pcia. de Entre Ríos) y Rosario (pcia. de Santa Fe), respectivamente. El estudio parcial de su obra, el análisis de publicaciones diversas sobre sus recorridos profesionales, y sendas entrevistas a ambas, constituyen el corpus documental, interpretado a la luz de una lectura de la sociedad de

su tiempo y de referentes teórico conceptuales de las Ciencias Sociales. En esta producción, se tratará prioritariamente el caso de Beatriz Bosch.

A los efectos de determinar en qué medida la escritura histórica de las mencionadas historiadoras rompe con la de sus pares varones, sintetizaremos los rasgos predominantes de la historiografía del período 1880-1940 aproximadamente. Un condicionante es el imperativo de la época: los estudios históricos estaban desafiados por la etapa económica del capitalismo que ponía en dependencia los estados periféricos como Argentina. Esta coyuntura precisaba de reescrituras del pasado, algunas de las cuales tuvieron intención nacionalista y de exaltación de lo local. Al igual que la Historiografía centrada en Buenos Aires para el orden nacional, la provinciana se interesó en la fundación de un pasado y en la construcción de una identidad provincial a partir del mencionado sentido local y con rasgos literarios tanto como con los de investigación científica.⁴

Los autores de entonces, posicionándose entre Historia y Memoria, unieron el objeto de sus investigaciones con la memoria que querían rescatar. Fruto de este efecto fueron las biografías ejemplares de gobernantes tanto del período hispano como del postindependiente, aun las que exaltaron mujeres, como Gregoria Pérez.⁵

La identificación de los escritos históricos santafesinos con el Estado Provincial, además de estar destinada a la construcción de un panteón de héroes y de un calendario de efemérides, sirvió también para informar pragmáticamente los orígenes de la sociedad al relevarse datos de población en los censos provinciales o la sección provincial en los nacionales. En ese sentido comprobamos un uso público del pasado.

Si bien en 1919 se creaba la Universidad del Litoral, los estudios históricos que se hicieron en su Facultad de Ciencias Jurídicas de Santa Fe continuaron la tradición de escritura hecha sobre el eje “Historia Político-Institucional” de la Universidad Provincial que la antecedió, y de su etapa previa de origen jesuita. Aunque la Universidad del Litoral se fundó como dependencia del gobierno nacional, la vinculación institucional de la historiografía en la ciudad de Santa Fe fue marcadamente provinciana y continuadora de los rasgos antes mencionados. La ciudad de Rosario tuvo por entonces una producción historiográfica de similar perfil que la de la ciudad de Santa Fe, tendencia que se revertirá en la década de 1940.

De modo diferente, otra dependencia de la UNL, la Facultad de Ciencias Económicas y Educativas se fundaba en la sede Paraná en 1919. El profesorado universitario en Historia y Geografía en su seno, se destacó por sus brillantes comienzos. La institución, sin embargo, tuvo corta duración, ya que en 1930, conflictos políticos mediante, se clausuraba la facultad. Más adelante se retomará esta casa de estudios al considerar la actividad investigativa de Beatriz Bosch, una de sus primeras alumnas.

Respecto a la circulación y recepción de las obras de historiadores del período 1880-1940, detectamos diferentes destinatarios: el más importante es el de la Educación, ámbito escolar. Los libros de Historia Provincial tuvieron no sólo el apoyo económico gubernamental para su impresión y reimpresión, sino también su legitimación, manifiesta en sendos decretos y leyes, amén de haber sido seleccionadas como textos oficiales. Además de la población escolar, los autores se ocuparon de otros lectores: los de periódicos. En artículos breves utilizando fragmentos de los textos, informaron e ilustraron diferentes hechos históricos con los que por lo general se planteaba un elemento de memoria: el homenaje, indispensable en la

conmemoración de efemérides. Este elemento también cobraba forma de rituales patrióticos con fuerte presencia de estos historiadores, produciendo y resignificando la memoria social, en medio de consensos y disputas en torno a su organización. Otro formato de los escritos fue el de publicación de conferencias sobre aspectos parciales de la realidad histórica con que los autores intervinieron en el espacio público a través de revistas universitarias y de cultura general. Por último, cabe agregar la inclusión de capítulos en la Historia de la Nación Argentina dirigida por Ricardo Levene, con lo cual la Historia Provincial se consagraba como necesaria en la construcción del pasado nacional argentino.

A los textos escritos debe añadirse la Conferencia radial como forma de difusión de la Historia. La Radio Universidad de la UNL fue pionera en este sentido, atendiendo al fin social que debía tener la divulgación de las ideas científicas. La oralidad se continuaba en la revista universitaria, que transmitía de modo impreso el mismo texto. Todas estas formas iban conformando un público sensibilizado en el conocimiento del pasado.

Habiendo sido estudiados los autores en su contexto social, se pudieron construir desde rasgos biográficos, sus identidades, vinculaciones institucionales, políticas, académicas, pudiendo determinarse redes de pertenencia. La mayoría respondió al perfil siguiente: educados en el colegio Inmaculada Concepción de Santa Fe de la Orden Jesuita, formación humanista, filiación católica, profesión de abogados, desempeño jurídico en los Estados Provincial y Nacional, escritores en un campo cultural más vasto y docentes secundarios y/o universitarios. Se pudo reconocer la mayoría de los rasgos mencionados en Lassaga, Cervera, Paredes, Busaniche, Funes, Furlong, Zapata Gollán, Pérez Martín, Dana Montañó, Candiotti, Caminos, López Rosas, entre otros. De algunos de ellos se dispone documentación en los archivos, ilustrativa de sus itinerarios. Es de especial interés su correspondencia con otros historiadores localizados en lugares distantes del país. Alguna referencia a los viajes realizados para captar fuentes documentales, muestran que aun cuando estuvieran interesados en una historiografía de raigambre local por varios motivos, la percepción de estar construyendo una “Historia Argentina” desde el ámbito provincial era evidente, por ejemplo en los temas escogidos, en las consultas que mutuamente se hacían y en las comunicaciones en congresos.

La escritura erudita que practicaron requería la consulta de fuentes, por lo que debieron procurar un ordenamiento de la documentación disponible en el Ministerio de Gobierno. La selección y cuidado de los papeles oficiales llevó a la creación del Archivo General de la Provincia. Las figuras de Félix Barreto y José María Funes –historiadores y Directores del Archivo General– están ligadas a esta etapa. Una recorrida por los aparatos referenciales de las obras consultadas demuestra un reconocimiento a historiadores e intelectuales de distinta procedencia y formación como también indica las bases interdisciplinarias de sus trabajos, en particular los de Manuel Cervera y Juan Álvarez.

El año 1935 aporta otro hito en los estudios históricos. Al igual que en el orden nacional, los cultores de la historia se agruparon en instituciones especializadas del oficio. La “Junta de Historia y Numismática” –luego Academia Nacional de la Historia– establece un modelo seguido por las “Juntas Provinciales de estudios Históricos”, que tiene en el año mencionado su comienzo, y en el siguiente el inicio de su publicación periódica: la Revista de la Junta Provincial de Estudios Históricos de Santa Fe (JPEH). Su conformación conservó el perfil de historiadores

enunciado más arriba, al que se unió la corporación católica, inaugurada por el ingreso del Obispo de Santa Fe, Monseñor Fasolino.

Se observó que la conformación de grupos de historiadores complejizó el orden institucional historiográfico: Institutos, Centros, Juntas, Academias, Escuelas, Ateneos, Departamentos de Universidades. Mientras que algunos grupos iban a permanecer en el tiempo en razón de una actividad social con fuertes rasgos de amateurismo alrededor de su revista, (por ejemplo la Junta Provincial de Estudios Históricos), otros se fueron consolidando alrededor de carreras especializadas en Historia, más alertas al uso de nuevas teorías, metodologías y técnicas.

La dinámica explicada más arriba, permite el reconocimiento de un mapa de centros sólidamente comunicados por reuniones de Congresos (ejemplo en 1938 con la conmemoración del Centenario de la muerte de Estanislao López), o por una correspondencia entre historiadores. La denominación de “Miembro Correspondiente” de la Junta Provincial para categorizar a los integrantes de otras provincias, metafóricamente está dando cuenta de esta fluida forma de comunicación.

Las formas institucionales que reunieron a los historiadores, se amplió luego con la de establecimientos destinados a cultivar la memoria. Los museos históricos en este sentido son un buen ejemplo. Por otro lado, las entidades dedicadas a la escritura de la Historia en el período que nos ocupa, juzgaron indispensable la edición de fuentes documentales, su recopilación y ordenamiento. De este modo, las bibliotecas fueron, luego de los archivos, repositorios indispensables de consulta.

En el orden epistemológico, se reconoce un interés predominante por la dimensión empírica sobre la teórica. El uso intensivo de la reproducción documental identifica a estas obras con el paradigma rankeano. Se determinaron secuencias en el universo de historiadores entre fines del XIX y mediados del XX: a) una etapa de cronistas hasta 1860, entre los que se destacaron Manuel Ignacio Diez de Andino, Domingo Crespo, Urbano de Iriondo; b) Una etapa de escritores-historiadores que concretaron sinopsis para agregar a los censos provinciales o escribieron relatos costumbristas 1860 a 1900. Entre otros: Eudoro Carrasco, Ramon Lassaga, Floriano Zapata; c) desde 1900 una etapa más prolongada de institucionalización pertinente a la formación de una disciplina científica, en la que se multiplican las figuras y se reconocen los ámbitos universitarios.

En aquel numeroso grupo, y aunque todos incursionaron en la Historia, se pueden reconocer itinerarios diferenciados. En doble actividad pero con perfiles de escritores: Estanislao Zeballos, Ramón Lassaga. Otro grupo es reconocido como periodista: Domingo Silva, David Peña, Ramón Doldán. Y los que aún hoy se recuerdan como historiadores propiamente dichos aunque con dispar producción: Manuel Cervera, Clementino Paredes, Félix Barreto, Juan Álvarez, Julio A, José Carmelo y José Luis Busaniche, Raúl Ruiz y Ruiz, Agustín Zapata Gollán, Salvador Dana Montaña, Federico Cervera, Leoncio Gianello.

Escritoras, periodistas, historiadoras

En el campo literario, y aparentemente por los efectos de la alfabetización masiva y la normalización sarmientina, se reconoce en la etapa comprendida entre fines del siglo XIX y principios del XX santafesino, que muchas escritoras se intere-

saron por la dimensión histórica de la sociedad. Sin embargo, lo hicieron principalmente desde formatos periodísticos, pero no incursionando en la escritura historiográfica propiamente dicha. La revista “El Pensamiento. Semanario de lectura amena, costumbres, asuntos religiosos y sociales, crónicas de salón y modas, bibliografía, etc., etc.” reúne artículos sobre modernismo, historia, mujeres políticas, feminismo. Pero su Directora, Carlota Garrido De la Peña, opinaba desde un lugar disciplinado. A pesar de reconocer la diferencia sexual, no reclamó derechos, le parecía un absurdo que las mujeres actuaran en espacios masculinos: “Lástima que la mujer, ser tan delicado, tan sin defensa, tan poco preparado para afrontar la ola de lo que se llama modernismo...”⁶. Carlota Garrido de la Peña, nacida en Mendoza, había llegado a Santa Fe adolescente. Maestra y viuda, debió trabajar para sostener su familia pero, además, se dedicó a la tarea de formar opinión entre las mujeres cultivando con *El Pensamiento*, la reflexión femenina.⁷

Si bien la alfabetización es un capital cultural indispensable para la escritura historiográfica, y de hecho la educación ilustrada atendió a la capacidad de construir un discurso que trascendiera el límite hogareño, no porque la literatura femenina haya sido relativamente prolífica en el siglo XIX iba a serlo aquella. La actividad de “publicista” es ya una intervención pública fundamental, y aún lo es la de publicar artículos de Historia con el formato periodístico. Sin embargo, la escritura de la disciplina Historia está ligada a un discurso científico provisto por la condición universitaria, elemento que modificaría aquella condición previa reconocida, la cercanía al medio burocrático estatal y político.

El contexto socio-político.

Panorama ideológico en Santa Fe y la intervención social de intelectuales, artistas, universitarias

El feminismo formó parte del discurso masculino en el ambiente logista santafesino de principios de siglo XX. En 1904, una conferencia titulada “Feminismo” era ofrecida en la Logia “Verdad” de Santa Fe por Luis Bonaparte, fundador de un Centro de Libre Pensamiento y luego del denominado Centro Intelectual. El orador reclamó en la misma por la situación de la mujer, quien está “subalternizada por la desnaturalización de las costumbres...” por habersele negado “hasta el ejercicio de la alta cerebración” y tal “ostracismo intelectual se compensa con cumplimientos galantes”⁸. El conferencista también reclamaba que pese a haberse constituido el Consejo Nacional de Mujeres en Argentina en 1900, Santa Fe aún no tenía representante, lo que atribuía a que condecía las mujeres sólo contaban con la posibilidad de educarse en las primeras letras, cuando la ciudad tenía ya escuelas de segunda enseñanza y una universidad provincial.⁹

La creación de la Universidad Nacional del Litoral en 1919 fue producto de un intenso movimiento social que se extendió desde 1912. Parte del mismo fue motorizado desde el Centro Intelectual quien había organizado un comité integrando a sociedades intelectuales, culturales y sociales. Las asociaciones habían formado, además, una Federación comprometida en “el estudio racional y científico de la cuestión social, luchando por los derechos de la mujer y del niño”. En la segunda década del siglo, también la biblioteca Rosa Luxemburgo organizó actos públicos culturales en el Charmant Cinema y en el Teatro Municipal, motivadas “en la búsqueda de la libertad e igualdad social y humanas”. Las bibliotecas Emilio Zola y Cosmopolita constituyeron, asimismo, lugares de reunión de estas activas asociaciones.

Una huelga docente en 1921 produjo entre otras consecuencias la cesantía de maestras participantes de la misma. Una de ellas fue Marta Samatán, quien se graduaría de abogada en la UNL, aunque sin ejercer la profesión posteriormente. Fue esta maestra quien representaría a Santa Fe en la asociación Unión Argentina de Mujeres, que en el orden nacional presidiera Victoria Ocampo. La Filial Santa Fe funcionó al menos hasta 1943, año en que Samatán dejó el cargo.¹⁰ Autora de artículos publicados en *Sur*, Samatán también publicaría en Alemania, tras la mediación de Victoria Ocampo. En Santa Fe, Samatán escribía en *Vida Femenina*. En la Sección “Cartas a mujeres” invitaba a éstas a ejercer sus derechos, del mismo modo en que Victoria Ocampo escribía sobre la emancipación de las mujeres.¹¹ El 30 de Noviembre de 1929 se inauguró en la Sociedad Cosmopolita el Congreso Provincial del Magisterio. En sus deliberaciones se reclamó por los derechos políticos de las mujeres y se propuso impedir que en el proyecto de reforma al Código Civil se agregara una cláusula por la que la mujer casada no podía aceptar trabajo ni profesión sin autorización del marido. Líderes de los primeros años de gremialismo fueron Marta Samatán, Ana San Juan, Julia García, Josefa López, Justina Pérez.

Entre los días 7 y 17 de enero de 1928 Julia García y María Codoni representaron a Santa Fe en Buenos Aires, en el 1er. Congreso Sudamericano de Maestros. En junio del mismo año se formó la Asociación del Magisterio de Santa Fe integrada por Marta Samatán (Presidenta), Aída Poggi, Julia García, Encarnación Gonzalez, Angela Sologuestúa, Adelina Deosefe, y también algunos hombres.

La intensa acción social se contextúa en un período de alta conflictividad interna interrumpida por sucesivos golpes militares, a la vez que una gran convulsión en el plano internacional –guerras y regímenes totalitarios–. El golpe de 1930 produjo el derrumbe del radicalismo popular yrigoyenista, con una recuperación de las fuerzas conservadoras. Nuevamente irrumpe el ejército en 1943 destituyendo el gobierno civil y preparándose el acceso de Perón al poder por las urnas. Continúa la década peronista caracterizada por el ascenso de la clase trabajadora y la mayor distribución social de la riqueza, a la vez que se denuncian fenómenos de censura, represión y autoritarismo que enfrentan el gobierno a los núcleos intelectuales y sectores político sindicales disidentes. La revolución de 1955 marca una tercera crisis, seguida por proscripciones políticas, reacomodos político académicos; y en el plano científico cultural, la llegada de influencias que renovarían la construcción de conocimiento social. Un nuevo golpe militar en 1966 pone en crisis la universidad pública con una diáspora de científicos de todas las disciplinas, de la que se tarda un largo período en recuperarse.¹²

Los testimonios

En este panorama, las historiadoras Beatriz Bosch y Elida Sonzogni se tornan testigos y dan cuenta, desde su experiencia social, de su tarea científica en los diversos campos de su desempeño. Metodológicamente, se deben tomar recaudos respecto a las entrevistas, considerando que tanto las reconstrucciones que las historiadoras hacen en ellas, en artículos periodísticos, en conferencias o en las recientes entrevistas que he realizado, un proceso de reelaboración, memoria y reconstrucción con nuevos sentidos.¹³

Convocar a entrevista impone un esfuerzo a la entrevistada por evocar los modos de su experiencia vital y racionalmente comprender la forma de introyección de la misma. Algo semejante ocurre cuando en formato escrito se reproducen aspectos de índole autobiográfica. Pero también involucra a la entrevistadora, la conciencia del proceso por el que ambas van atravesando, y las circunstancias en las que la entrevista se desenvuelve.¹⁴

Se lee también en los relatos de las entrevistas, el juego de las circunstancias que una época dada les ofreció la forma de concretizar una decisión, por ejemplo: la fundación de la carrera de Historia que cursaron, la oportunidad de estudiar con “gente interesante”, ser expulsadas del empleo universitario y encontrar nuevas oportunidades laborales, hacer un trabajo profesional placentero. Asimismo muestran como historiadoras que, así como antaño los conventos eran lugares de refugio, encierro o rehabilitación, en Argentina moderna pueden encontrarse centros de educación y expresión literaria como las universidades y otros organismos de educación superior¹⁵. Sin embargo, la articulación facultad, archivos, bibliotecas, constituyó parte de una tradición occidental que no constituía a estas instituciones en los centros de asistencia habituales de intelectuales femeninas.

166 167

Beatriz Bosch

Beatriz Bosch es una historiadora entrerriana que tiene hoy –2007– 95 años. En su elegante departamento del centro de la ciudad de Buenos Aires, rodeada por una biblioteca de 40.000 volúmenes, responde amablemente las preguntas puntuales preparadas tras una extensa lectura de su producción y recorrido académico.¹⁶

Beatriz Bosch evoca sus experiencias profesionales como mujer. En conferencias y presentaciones anteriores¹⁷ ella misma había declarado ser “mal recibida” por sus colegas y comprovincianos, sin decir por qué. Al interrogarla al respecto: “Por atrevida”, me dijo. Fue resistida en Paraná porque ella “admiraba a los profesores nuevos”. Se refiere a los profesores universitarios de la Facultad de Ciencias Económicas y educacionales, creada en 1919 sobre la base de la Escuela Normal de Profesores. Los docentes de esta institución no recibieron bien ni la innovación académica ni la recepción de catedráticos externos. Entre los europeos, se destacaban los alemanes: el Psicólogo Carlos Vesenghaus, el geógrafo Franz Kuhn, los italianos: José Imbelloni de la Universidad de Padua y Joaquín Frenguelli. Del propio ámbito de Paraná quedaron el Doctor Pérez Colman, abogado, el Ingeniero

Oscar Reula, el Profesor Filiberto Reula y el Arquitecto José Serrano.¹⁸

La historiadora rescata de aquel momento un movimiento cultural importante por la presencia de tantos científicos extranjeros, el dictado de conferencias y las publicaciones en los Anales. Los profesores Aparicio y Frenguelli realizaron expediciones arqueológicas.¹⁹ En 1922 aparecía la revista de la UNL dirigida por Enrique Pérez Colman. En ese contexto se fundó en Entre Ríos el Museo de Bellas Artes. El rectorado de Pedro Martínez por tres veces consecutivas fue muy importante y bajo su impulso, en 1930, se organizó un salón nacional de pintura. Bosch se reconoce perteneciente a ese núcleo intelectual, habiendo escuchado clases del filósofo Vicente Fatone, Homero Guglielmini y Angel Vasallo.²⁰

La sociabilidad universitaria se modificaría en gran medida: además de los entrerrianos, acudían alumnos de Mendoza, San Luis, Jujuy, Catamarca, La Rioja, Santiago del Estero, Santa Fe, Corrientes, Paraguay: “Si bien era una escuela de profesorado, la facultad debía ser un centro de estudios de las humanidades, desarrollar el amor a la investigación en trabajos de laboratorio y seminario”. Todas las carreras, Filosofía y Pedagogía, Letras y aun Matemáticas tenían una Introducción a los Estudios Históricos, Filosóficos y Literarios en todas las secciones: “Las inquietudes intelectuales hacían que cruzáramos el Paraná para asistir a los eventos de Santa Fe”.

Mientras cursaba el último año de la Escuela Normal asistía como oyente a las asignaturas del primer año de la Universidad. Al cabo del mismo, rindió todas con calificación sobresaliente. A ese ritmo de estudio se graduó de Profesora de Historia y Geografía a los 20 años de edad. Para ella, sólo su esfuerzo le proporcionó el éxito: no tenía dinero ni influencias familiares. Su modelo es claramente meritocrático, entendiendo que meritocracia es una forma de gobierno basada en el mérito en el que las posiciones jerárquicas son conquistadas en base a él, y donde los valores que predominan están asociados a la educación y a la competencia.²¹

Aunque podría caracterizarse a su trabajo como una “Historia Local”, no lo fue, dado la apertura de su visión. Puede sí decirse que es una historia centrada en Entre Ríos, cuya capital fue la Confederación Argentina 1853-1860. Su identificación con el liberalismo político hizo que viera en Urquiza el modelo de gobernante que impulsaba el progreso, la educación, las relaciones internacionales. Con indudable admiración dice: ¡“Fue un estadista”!. En consonancia con esa convicción, se especializó en Historia Constitucional Argentina, cátedra que concursó y ganó.

Interrogada por su asistencia a los archivos –lugar necesario en “el oficio”– recuerda que El Vicedirector el Archivo General de la Nación le pidió una nota del Ministerio de educación para que autorizara su consulta, luego de lo cual empezó a ser aceptada “pero no dejaba de ser una cosa curiosa que yo fuera única mujer”. En el archivo de Entre Ríos registra otro desplante: César Perez Colman, abogado, camarista, historiador, la saludaba cortésmente, hasta que la vio en el archivo, desde entonces no la saludó más: “me internaría sola en un coto cerrado de exclusivo dominio del hombre”.

Aunque hubo excepciones: José Luis Busaniche, historiador santafesino y profesor suyo en Paraná, le regaló un libro cuando se graduó. Lo recuerda por su gran ayuda en la revisión del estilo de sus escritos. Fue uno de sus estímulos, así como el profesor Aparicio, quien le abrió contactos en Buenos Aires. Asimismo se sintió avalada por expresiones del filósofo alemán Jorge Simmel en su libro *Cultura Femenina*, en el que adjudicaba a las mujeres aptitudes para la labor historiográfica.

Interrogada sobre la producción de sus alumnos, dice que quien tuvo alguna producción fue solamente José Antonio Segura, autor de una Historia de Nogoyá. En este sentido, no se reconoce que haya iniciado una genealogía en el oficio, su trabajo fue solitario.

Su labor historiográfica se prolongó a lo largo de sesenta años. De su recorrido dio cuenta en la Conferencia que pronunció en la Academia Nacional de la Historia al cumplir 90 años de edad: “La historia de mis libros”, donde da cuenta de por qué y en qué circunstancias escribió cada uno.²²

Bosch tiene periódicas entrevistas, no es una persona que haya transcurrido anónimamente en trabajo callado, tal vez por su actuación en el periodismo, (cosa que no ocurre con Elida Sonzogni). Registra una participación frecuente en actividades de las Mujeres Universitarias, en la que era la única historiadora: XVI Conferencia Internacional de Mujeres Universitarias en Kioto, 1974; Conferencias Internacionales de Mujeres Universitarias en Vancouver, 1980; Grönigen, 1983; Asamblea Latinoamericana de Acapulco, 1981. Fue Vicepresidenta de la Asociación de Mujeres Universitarias en Buenos Aires, y Vocal del Consejo de Mujeres de la República Argentina.

Tanto en su actividad universitaria como en la enseñanza superior, tuvo siempre intervención en la educación pública. Su identificación ideológica en oposición al gobierno peronista le costó la cesantía, pero su posición agnóstica en materia religiosa no le trajo inconvenientes.

En el litoral el universo intelectual femenino de la primera mitad del siglo XX, y aún en la segunda, es pequeño; y está vinculado a la condición universitaria en general, más que al de historiadora. Si comparamos con las notas características de sus colegas varones, comprobamos que las historiadoras no son abogadas por definición ni integran el foro, ni pertenecen a la burocracia, ni las convoca su genealogía familiar en la actividad académica, ni obedecen mandatos. El momento de surgimiento es al comienzo de un mayor contacto de la Historia con otras disciplinas sociales.²³

El modelo de Beatriz Bosch es el de una historiadora de Historia Política, pero no tanto acontecimental, sino de larga duración. Explica por qué después de consultar el archivo Urquiza decidió historizar a su precedente, Mansilla, cuando descubrió que el golpe a Rosas en Caseros estaba concebido desde entonces. En una suerte de descripción densa, sus investigaciones sobre Benjamín Victorica y Esteban Echeverría estaban destinadas a profundizar los vínculos sociales de éstos con Urquiza. Alternó estas investigaciones con su tarea periodística, comenzada con intencionalidad laboral y luego articulada con la de historiadora, pero por el que la Fundación Konex le otorgó el premio Diploma de Honor en 1984.

¿De qué modo se ve la sociedad en su escritura? Es su discurso periodístico el que hace referencia a las condiciones de producción. El discurso histórico tiene un predominio de rasgos convencionales, si bien detecta algunas marcas de su autoría. La preocupación social se nota en algunos textos, como el que escribe sobre la vivienda rural y en el que amplía la biografía unipersonal de Urquiza con una suerte de biografía familiar. El objeto de su historiografía está centrado en la condición de Organizador de Urquiza. Construye nuevas temáticas que acentúan el conocimiento de su objeto. En ese sentido las mencionadas obras sobre Echeverría y Benjamín Victorica son ejemplificadoras.

Si bien se puede identificar su locus: Entre Ríos, no mira hacia adentro sino que lo amplía en su recorrido laboral y vivencial. En este sentido no hace una “historia

local” al viejo estilo porque mira su objeto desde afuera, e indaga en archivos y bibliotecas que exceden al repositorio casual o próximo. Sus vacaciones las pasaba en Buenos Aires, donde trabajaba por las mañanas en el archivo General de la Nación y a la tarde en la Biblioteca Nacional o el archivo Mitre: “En el archivo, Urquiza dejó de ser para mí el General victorioso para verlo como gobernador visionario y eficaz preocupado por la educación y el progreso”.²⁴

No sólo se erige en sujeto por apropiarse del conocimiento y del aparato de la lengua, sino de su cuerpo: su relato sobre la primera vez que viajó a Buenos Aires es elocuente: “siempre fui tímida, no jugué en los recreos hasta 3er. Grado... no sé de dónde saqué fuerzas para lanzarme a Buenos Aires...”; dado que los familiares de Urquiza habían donado su archivo al Archivo General de la Nación necesariamente debía ir a la Capital Federal.

Desde Entre Ríos a Buenos Aires, a las provincias del Noroeste, al Noreste, al Sur, a Uruguay, fueron sus circuitos habituales. Su primer trabajo precisamente se relacionó con Montevideo, al hallar un documento de su Cabildo referido a las gestiones para liberar la Banda Oriental del poder de Brasil. Esta fuente y las Memorias de Mansilla le permitieron escribir “La Comisión Oriental en Entre Ríos”, publicada en la revista Cursos y Conferencias del Colegio Libre de Estudios Superiores que impulsaban Francisco Romero. Fue también como visitante a Montevideo cuando, Emilio Ravignani, separado del cargo de la Universidad durante el peronismo estaba organizando un instituto similar. La independencia de la Banda Oriental en archivos de Entre Ríos, Santa Fe, Corrientes fue una investigación realizada entre 1947-49 publicada por la Universidad en Montevideo.

Su identidad de mujer aparece también en una situación patética: el General José María Sarobe publicó como inéditas dos cartas de Urquiza a sus hijos que ella había agregado al apéndice de Urquiza Gobernador de Entre Ríos, 1842-1852: “si la autora es una mujer parece que los caballeros no se ven obligados a citarlo, y cuando lo mencionan, es a regañadientes...”²⁵.

Cesante en 1949, y luego de vender guantes de goma a los comercios minoristas, vio la oportunidad de entrar en la labor periodística, como ya advertimos. Luego de un breve paso por la revista *El Hogar*, ingresó a *El Diario* de Paraná como editorialista. Sus notas se reprodujeron en otros periódicos del país y el exterior. Tuvo a través de este trabajo, contacto con intelectuales. Entrevistó al filósofo Francisco Romero en su casa de Martínez. Su ponderado trabajo periodístico le valió entrar a La Prensa “una de las mayores satisfacciones de mi vida intelectual”.

Mil novecientos cincuenta y seis fue año de reincorporaciones. Además de regresar a sus cátedras, “vino un período fecundo: Gregorio Weimberg le encomendó dos estudios preliminares, para Aspectos Socioeconómicos del Federalismo Argentino (Miron Burgin) y El Gaucho (Emilio Coni).

Define sus elecciones: “me interesan los aportes etnográficos y las transformaciones económicas, menos, las guerras. En el orden cultural, he procurado destacar el aporte entrerriano en la vida nacional”. No falta el discurso victimizador: “Hice todo sola, en Paraná, sin auxiliares, sin apoyos morales ni materiales, sin una palabra de aliento (...) No adscribí a grupos ni capillas historiográficas...”.

Su labor académica continuó a pesar de los tiempos convulsivos en dictaduras en el país: presentó trabajos en la III Jornada Regional de Historia Argentina, Santa Fe 1975; la XI Jornada de Estudios Americanos, Paraná-Entre Ríos, 1977; y acompañando la actividad de la Academia Nacional de la Historia, Mendoza 1977.

Bosch tiene un mayor registro de producción que Sonzogni debido a una mayor exposición pública. Pero también estuvo más protegida por los círculos sociales que frecuentó. Elida Sonzogni perteneció a la Facultad de Humanidades de Rosario, castigada de modo brutal durante la última dictadura; en tanto Bosch, fuera de los círculos universitarios, siguió participando en diversos Congresos.

A modo de reflexiones finales

Es indudable que el discurso historiográfico hace su aparición en un proyecto de Estado ilustrado, parcialmente moderno. La distribución de recursos entre varones y mujeres y de las relaciones de poder existentes entre ellos se hace evidente pese a las hostilidades que emergen de tanto en tanto. Se reconoce asimismo un contexto social favorable a la intervención de universitarias en general entre las cuales las historiadoras son minoría: es el de las ideologías liberales y libertarias que permiten un activismo feminista. Un discurso científico en contextos de una intelectualidad exiliada, como el caso de Ángela Romera Vera. Filósofos, sociólogos, matemáticos, entran al país en tiempos de las guerras mundiales y de la guerra civil española. La universidad pública produjo un salto cualitativo con el inicio de actividades de investigación, rompiendo con el modelo profesionalista y con la producción de los historiadores de la burocracia política.

170 171

Por lo que vimos anteriormente respecto del perfil de los historiadores, el perfil femenino carecía de los rasgos pertinentes: no pertenecían a la burocracia política, ni al foro de abogados, tampoco al universo ciudadano interesado en mostrar un pasado en el que pudieran reconocerse. Los supuestos que explican el interés femenino en la historiografía, son de diferente naturaleza. El camino abierto por Beatriz Bosch y Elida Sonzogni nos lo muestra.

Metodológicamente, Bosch es partidaria del uso denso del documento, su trabajo es claramente empirista. Aunque no podemos verla como disciplinada por la voz de sus colegas varones, es sí sensible a las sugerencias de éstos sobre qué temas investigar.

La intervención pública es frecuente. Además de sus escritos, interviene en conferencias, jurados, congresos. La tribuna del diario La Prensa fue ocupada por ella dos veces. Registra medio centenar de congresos nacionales e internacionales y más de 300 títulos de artículos y libros.

Bosch es sensible también al homenaje. En este sentido, se puede reconocer una proximidad entre Historia y memoria. La ocasión de publicación de sus libros le sugiere los temas, acompañando la ocasión con celebraciones de significación política. Sus libros ya no fueron legitimados como historia oficial, pero sí, más recientemente, celebrados y su autora homenajeada por diversas instituciones, aun por los poderes del Estado Nacional, Provincial y Municipal.

Finalmente, vale la pena retomar la especificidad del discurso histórico como parte del discurso de la ciencia. La escritura de la Historia compromete otras capacidades que la periodística o la literaria. Bosch lo dice en su exposición de

2001 en la ANH: “Disciplina científica, la Historia se enseña en las facultades de humanidades de las universidades y en los Departamentos de Historia de los Institutos Superiores de Profesores, concepto que no se ha adentrado debidamente entre el público. Defender la Historia del asedio de piratas y dragoneantes ha de ser la consigna que entrego a las jóvenes generaciones de investigadores. Ese es mi mensaje”.²⁶

En definitiva, la aparición de mujeres historiadoras no sólo se produce en razón de un factor unitario: inciden su socialización en un condicionamiento epocal, la construcción institucional de la universidad y los estímulos que la intervención pública de mujeres feministas pudo haber producido.

Notas

¹ FRAISSE, GENEVIEVE: *La diferencia de los sexos*, Buenos Aires, Manantial, 1996.

² Periódico feminista anarquista, *La voz de la mujer*, 1896. VICTORIA BOLTEN Directora.

³ Habiéndose establecido ya una secuencia de tres generaciones de historiadores desde fines del XIX hasta 1940 aproximadamente, se propuso continuar el análisis del campo historiográfico –disciplina, instituciones y autoría– por 3 décadas más.

⁴ Son de destacar de aquel momento, algunas obras de largo aliento, de extensa periodización, que aún hoy constituyen una consulta obligada: por ejemplo la Historia de Santa Fe de MANUEL CERVERA, la Historia de Entre Ríos de CÉSAR PÉREZ COLMAN y el Ensayo sobre la Historia de Santa Fe y la Historia de Rosario, obras de JUAN ÁLVAREZ.

⁵ En un trabajo previo se analiza este tema. “Biografía y mitos provinciales: Gregoria Pérez de Denis (1764-1823)”. Colaboración aceptada para publicación en la revista “Hablemos de Historia” de la Universidad Autónoma de Entre Ríos-UADER, N° 5.

⁶ *El Pensamiento* N° 9 de setiembre de 1895. Provincia de Santa Fe.

⁷ Este tema fue introducido en nuestro trabajo previo “Domesticidad y espacio público. Argentina, Paraguay y Uruguay, 1880-1915”. Vol. III de Colección: *Historia de las mujeres en España y América Latina*, Editorial Cátedra, España. América Contemporánea S. XIX, Sección I- Modelos de femineidad. Directoras DORA BARRANCOS e ISABEL MORANT DEUSA, Marzo 2006.

⁸ HIPÓLITO BOLCATTI. *Luis Bonaparte: Un forjador de ideales*. Santa Fe, Centro de Publicaciones de la UNL, 2004, 71.

⁹ Parte de las ideas vertidas en la conferencia serían llevadas por Bonaparte a la Convención Constituyente de Santa Fe en 1921, en la que propuso el sufragio femenino.

¹⁰ *Unión argentina de mujeres: Verónica Giordano. Los derechos civiles de las mujeres en el proyecto de Reforma del Código Civil de 1936: el acontecimiento, la estructura, la coyuntura*. Versión HTML en digital.

¹¹ Entre los antecedentes de estas acciones se puede mencionar que en

1913 se había presentado (al igual que en 1907 lo hiciera Alfredo Palacios) el Proyecto de Emancipación civil de la mujer. Lo firmaron los Diputados Rosendo Fraga por Santa Fe, conservador; Alejandro Carbó por el Partido provincial de Entre Ríos. Más tarde, Mario Bravo y Juan B. Justo a través de otro proyecto, consiguieron que en 1926 la Ley le diera ampliación de la capacidad civil de la mujer soltera, viuda o divorciada, que reconocía igual capacidad para ejercer todos los derechos pero no permitía a las casadas para disponer de sus bienes ni para ejercer patria potestad de sus hijos menores.

¹² Véanse SILVIA SIGAL, “Intelectuales y Peronismo” y CARLOS ALTAMIRANO: “Ideologías políticas y debate cívico” en *Nueva Historia Argentina*. Tomo VIII: Los años peronistas, 1943-1955, pp. 483-522 y 207-257 resp. Dirección de tomo J.C. TORRE, Buenos Aires, Sudamericana, 2002.

¹³ AAVV en DORA SCHWARZSTEIN, comp. *La Historia Oral*. Bs As, CEAL, 1991.

¹⁴ Entre entrevistadas y entrevistadora hay una diferencia etérea, pero una cierta identificación profesional.

¹⁵ Ángela Romera Vera, Socióloga y Abogada, Prof. Titular de varias cátedras en la UNL y colega de Beatriz Bosch, vivió en Madrid en la Residencia de Señoritas creada por María de Maeztu. Esta experiencia le posibilitó una sociabilidad y activismo feminista en Santa Fe con otras universitarias como Marta Samatán.

¹⁶ Entrevista de la autora el día 2 de Setiembre de 2006.

¹⁷ Primera vez en 1988, ver nota siguiente.

¹⁸ Ciclo de la Universidad Nacional de Tucumán. Instituto de Historia y Pensamiento Argentino de la Facultad de Filosofía y Letras, en el que científicos/as invitados/as se “autopresentaban” al alumnado. Octubre 1988. Recorre su formación desde su interés por la Historia en la infancia, elección de su carrera, investigaciones, autovaloraciones de sus trabajos.

¹⁹ Información vertida en Artículo de *El Diario*, periódico de Paraná, 15 de mayo 1964, sobre el filósofo Fatone.

²⁰ *Idem* nota anterior.

²¹ Del latín *mereo*, merecer, obtener, la palabra meritocracia probablemente aparece por primera vez en el libro *Rise of the Meritocracy* de MICHAEL YOUNG (1958).

²² Homenaje a la Prof. Beatriz Bosch. Apartado del Boletín de la ANH. Vol. 74-5. Buenos Aires, 2004.

²³ Elida Sonzogni, pese a ser graduada en el Profesorado de Historia, UNL Rosario, se incorporó a un grupo multidisciplinario que trabajó en el NOA, en Arqueología y Sociología. De su trabajo social hay menos producción visible que la de Bosch.

²⁴ *Idem* nota anterior. Entre sus libros se destacan: *Urquiza Gobernador de Entre Ríos*, 1940; *El Gobierno del Coronel Lucio Mansilla*, 1942; *El colegio del Uruguay, sus orígenes, su edad de oro*, 1949; Presencia de Urquiza, Faja de Honor de la Sociedad Argentina de Escritores, SADE, 1953; *Los tratados de Alcaraz*, 1955; *Urquiza, El Organizador*, 1963; Labor periodística inicial de José Hernández, primer premio de la Subsecretaría de Cultura de la Nación, Zona Litoral, 1963; *Urquiza y su tiempo*, 1971,

primer premio nacional de Historia 1966-1971 y Pluma de Plata del Pen Club internacional, 1978.

²⁵ También tuvo otro plagio por parte del historiador santafesino Rafael López Rosas.

²⁶ *Idem* nota 13.

Bibliografía

ALTAMIRANO, C.: (2002) "Ideologías políticas y debate cívico" en *Nueva Historia Argentina*. Tomo VIII: *Los años peronistas, 1943-1955*, 207-257. Dirección de tomo J. C. Torre. Sudamericana, Buenos Aires.

BOLCATTO, H.: (2004) *Luis Bonaparte. Un forjador de ideales*. Santa Fe, Centro de Publicaciones de la UNL.

DALMASSO, M.T. y BORJA, A.: (2004) (ed.) *Discurso e identidades en la Argentina reciente.*, Universidad Nacional de Córdoba-CEA-Programa de Discurso Social, Córdoba-Argentina.

GODOY, C. y LABORANTI, M. I.: (2005) (comp.) *Historia y Ficción*, UNR Editora, Rosario.

MYERS, J.: (2004) "Pasados en Pugna: la difícil renovación del campo histórico argentino entre 1930-1955" en NEIBURG, F. y PLOTKIN, M.: (2004) (comp.) *Intelectuales y expertos. La constitución del conocimiento social en la Argentina*, 67-106, Paidós, Buenos Aires.

PEROTIN-DUMON, A.: (s/f) *El género en la Historia*. <http://www.sas.ac.uk/ilas>

SIGAL, S.: (2002) "Intelectuales y Peronismo" en *Nueva Historia Argentina*. Tomo VIII: *Los años peronistas, 1943-1955*, 483-522. Dirección de tomo Torre, J. C., Sudamericana, Buenos Aires.

SOSA DE NEWTON, L: (1986) *Diccionario Biográfico de Mujeres Argentinas*. Plus Ultra, Buenos Aires, tercera edición.

Cuatro,

escenas de la vida académica

(un lugar para el reencuentro con nuestros invitados)

De la tenaz opacidad del testimonio en literatura

Françoise Dubor *

Universidad de Poitiers

Traducción: Silvia Zenarruza **

Resumen

La dimensión testimonial en la literatura compromete la responsabilidad del lector hacia el mundo al que pertenece, proveyéndole los elementos de comprensión que acrecientan su conciencia. En realidad, en tal proceso, el lector tiene que hacer frente a la verdad y la literatura desarrolla al mismo tiempo una serie de procesos de evitación, de rodeos, de alejamientos, desplegando espacios de reflexión que pueden variar de una obra a otra. El estudio de *La Dernière partie de cartes* (*La última partida de cartas*) de Mario Rigoni Stern parece responder a *L'Amante anglaise* de Marguerite Duras, dándole al lector una salida que Duras le niega. De esta forma la literatura ofrece la posibilidad inédita de diálogos no premeditados entre los autores pero establecidos por el acto de lectura, construido en perspectiva.

176 177

Palabras clave:

· Lectura · Verdad · Ficción · Testimonio

Abstract

The testimonial aspect of literature provides to the reader some keys to understand better his own world, and increase his consciousness. Actually, in such a process, the reader has to face the truth, and literature develops many different ways to avoid it. The study of *La Dernière partie de cartes* (**sigue atrás**)

* Maître de conférences en la Universidad de Poitiers desde 2001, después de haber enseñado en Yale (USA 1986-1989), Ginebra (Suiza 1990-1992 y 1994-1997), Le Mans (1993-1994), Clermont-Ferrand (1998-2000) (Francia). Autora de numerosos artículos sobre Claudel, en particular, de un estudio sobre Tête d'Or (*Atlante, Paris, 2005*), de L'Art de parler pour ne rien dire - le monologue fumiste fin de siècle (*PUR, coll. Interférences, Rennes, 2004*), de una Anthologie des monologues fumistes (*PUR, coll. Textes rares, 2004*); co-editora (con Ch. Triau) de un volumen sobre el Monologue (*La Licorne, Poitiers, que aparecerá en 2008*). Prepara un estudio sobre L'Annonce faite à Marie, y un estudio sintético sobre el conjunto del teatro de Claudel.

** Profesora de Letras y de francés. Licenciada en Lenguas modernas y literatura. Profesora de Civilización francesa de los siglos XVI y XVII en el Instituto superior de profesorado N° 8 "Almirante Brown"; ayudante en la cátedra de Literatura francesa e italiana de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la UNL. Profesora y directora de la Alianza Francesa de Santa Fe. Integra el Centro de estudios comparados de la FHUC.

(viene de página anterior) by Mario Rigoni Stern seems to answer *L'Amante anglaise* by Marguerite Duras, by giving an issue that Duras denies to the reader. His act of reading is therefore able to create a dialogue between authors who never even thought about it.

Key words:

· Readings · Truth · Fiction · Testimony

Marguerite Duras y Mario Rigone Stern nos permiten abordar respectivamente la figura del lector a la luz de la obra literaria en su dimensión testimonial, gracias a *La Amante inglesa* y a *La Última partida de cartas*. Cada uno a su manera, y con distintas estrategias, funda sin embargo su destinatario en modo similar, a partir de una misma necesidad, requerida por ambos no sólo al mismo texto sino también a sus obras precedentes.

Para ello, los dos introducen a la literatura en realidades indiscutibles, la del suceso policial, una, la de la Historia, el otro. Así, se multiplican los terrenos de confrontaciones binarias y a pesar de la diferencia de los contextos puestos en juego, tanto en sus propias naturalezas como en sus consecuencias, ambos autores no sólo descubren cuestionamientos similares, sino que además el segundo podría aportar benéficas aclaraciones a las zonas de sombra que mantiene la primera. Es la razón por la cual proponemos examinar primero una autora, luego al otro, solicitando humildemente la paciencia del lector.

Marguerite Duras nos propone dos versiones de *La Amante Inglesa*: la novela, publicada en 1967, y la pieza de teatro, en 1991¹. Se trata de un suceso policial, examinado *a posteriori*, una vez que el crimen ha sido resuelto y castigado. El narrador de la novela y el Interrogador de la pieza teatral vuelven al crimen apelando por una parte a los testigos, que participan de la vida cotidiana de la culpable, por otra parte, a la culpable misma.

Estamos frente a un caso de extrema transparencia, donde todos los hechos han sido planteados y el enigma peculiar de una estructura de novela policial, desbaratado. El lector se confronta entonces a una doble clarificación ya que todos los personajes dicen sin ambages todo lo que saben, y el autor elabora un montaje apto para dilucidar las zonas oscuras. La paradoja es que, por más que sepamos todo lo que hay que saber, hasta la confesión espontánea de la culpable, una duda persiste, una opacidad, un cuestionamiento que discute el valor, la calidad y los límites del testimonio y al cual reenvía la confesión misma, como si la culpable se convirtiera en su propio testigo.

La versión teatral propone un montaje simple, con dos partes sucesivas y dos diálogos *a posteriori* (la culpable está entre las rejas). El primero entre el Interrogador y el marido de la culpable, Pierre Lannes, y el segundo entre el Interrogador y Claire Lannes, la culpable. La versión novelada, dos veces más larga, indica desde un comienzo el desencadenamiento del testimonio que permite la organización

progresiva del libro. Tenemos aquí tres partes, correspondiendo exactamente las dos últimas a los dos diálogos de la versión teatral.

La complejidad reside en la primera ya que se ha grabado, sin que los participantes lo adviertan, la velada en el café Le Balto, en la cual Claire Lannes se ha revelado culpable del crimen. Esta cinta, que incluye un anuncio del guarda rural en la plaza del pueblo (y que oficia como preámbulo-síntesis de la acción), es sometida a la escucha del dueño del bar, quien podrá comentarla, en presencia del narrador, quien puede interrogarlo cuando lo prefiera. Todo es nuevamente grabado, y ese texto cubre exactamente la primera parte de la novela. Tal montaje permite una intervención subjetiva suplementaria por parte del narrador, en la relación con los hechos. Participamos junto a él de un punto de vista basado en el testimonio de Robert Lamy, el dueño del bar.

El narrador, así como el Interrogador, insiste en un mismo punto: hace preguntas sin rodeos a su interlocutor, que es libre de responder o no. Se nos presenta un diálogo que no se vuelve nunca inquisitorio y los personajes que hablan, y responden, son libres de decir todo lo que saben (lo que pueden), o todo lo que quieran decir. Sólo el dueño del bar se inquieta inmediatamente:

—La diferencia entre lo que sé y lo que diré, ¿qué va a hacer con eso?

—Eso representa la parte del libro que deberá hacer el lector. Siempre existe.²

El testimonio remite entonces desde el vamos, a la cuestión de la verdad literaria que asigna *ipso facto* una función al lector, quien no sólo recibe el testimonio sino que también evalúa, según los límites de sus competencias (las que tiene y las que el texto le da), el grado de completud, de exactitud —en suma, su receptibilidad—. Finalmente, el narrador es el que indica siempre el límite entre lo real y la ficción. La manipulación de lo real es trabajada desde el suceso policial a su transposición literaria (esto es, del periodismo a la literatura), y, en literatura, en el montaje o la puesta en escena de los testimonios recogidos, reelaborados para su restitución.

El narrador, al desplegar la *tecné* del mecanismo que permite dar cuenta de un acontecimiento, vuelve su transmisión tan transparente como sea posible, aborotando el engaño, y por sobre todo, hace responsable de eso al lector, pues quien recibe el testimonio se hace responsable del mismo. En tal marco, la mínima tentativa de hipótesis interpretativa, o será dudosa, o tendrá serias consecuencias. Dicho esto, la sofisticación de la estructuración novelesca le impide absolutamente al lector pensar que experimenta un abuso de autoridad narrativa que tienda a desnaturalizar el testimonio, puesto que ese trabajo de estructuración le es escrupulosamente indicado. El lector puede difícilmente sospechar una mentira en los testigos, ya que los diversos puntos de vista propuestos se entrecruzan y se corroboran unos a otros.

Sin embargo, no se ha dicho todo: todos los hechos están dados (quién ha matado, cómo, cuándo) salvo uno, pues Claire Lannes, que ha cortado en pedacitos a su prima Marie-Thérèse Bousquet, rehúsa decir lo que ha hecho con la cabeza, que sigue inhallable. No se ha dicho todo, tampoco, pues el comentario de los hechos, dejado a la discreción de los testigos, es parcial. Ni el narrador ni el Interrogador intentan completarlo: aparentemente, quien debe cargar con ello es el lector. Si quiere —y si puede—. No se ha dicho todo, en fin, pues una cuestión permanece sin respuesta: la causa del asesinato. El “¿Por qué?” es suficiente para remitir el conjunto de los testimonios a la duda, a la perplejidad, a una irreductible opacidad, que alcanza hasta la misma confesión de la culpable. Los testimonios, confesiones incluidas,

no alcanzan a hacer desaparecer la incertidumbre. Y las estrategias de clarificación del autor no pueden, paradójicamente, solucionarlo. El lector se encuentra, en consecuencia, en una posición de testigo al cuadrado, un testigo ejemplar, librado a sí mismo, impotente ante la exigencia de verdad —que es aquí relativa, limitada—. El lector no es ciertamente el juez en el que podría esperar convertirse. Se le hace saber, tanto en la novela como en el teatro, que una verdad incompleta no es la verdad. La pregunta “¿Por qué?” es declinada a todos los estratos de la ficción, y no es, en el teatro, privativa únicamente del Interrogador. Pierre y Claire Lannes se apropian de ella a su vez para someter al Interrogador a la pregunta:

Interrogador: —Ud. ha dicho que Alfonso sabía todo sobre el crimen. ¿Por qué?

Pierre: —Nunca respondo a esa pregunta.

(...)

Interrogador: —Lo que busco es saber quién es esta mujer, Claire Lannes, y por qué ha dicho haber cometido este crimen. El resto me da igual. Ella no atribuye ninguna causa a este crimen. Entonces, yo busco por ella.³

Interrogador: —Es decir que este crimen me ha hecho interesar en ella.

Pierre: —¿Por qué?

Interrogador: —Porque es alguien que nunca se ha adaptado a la vida.⁴

Claire: —No sé si le diré dónde está la cabeza.

Interrogador: —¿Por qué no?

Claire: —¿Por qué?

Interrogador: —Sólo cuando se encuentre la cabeza estaremos seguros de que es ella quien ha sido asesinada.

Claire: —Con sus manos encontradas, eso bastaría. Se la reconocería.⁵

Interrogador: —Trato de saber por qué asesinó usted a Marie-Thérèse Bousquet.

Claire: —¿Por qué?

Interrogador: —Para saberlo.⁶

Claire: —(...) Mire, si encuentra la pregunta correcta, juro que le responderé.⁷

Estas cinco ocurrencias están repartidas muy regularmente a lo largo del texto. La tercera está relacionada con la búsqueda de una prueba irrefutable, no de la culpabilidad de Claire, sino de la identidad de la víctima, dice el Interrogador. Razón débil, que Claire nota enseguida: la obstinación del Interrogador en saber dónde está la cabeza faltante, o hacérselo decir a Clara, queda sin explicación. El pasaje muestra al menos que sin una aclaración completa de los pormenores del crimen, si la identidad de la víctima es dudosa, la de la culpable lo es también. No se está lejos de cuestionar al mismo crimen, a pesar de los trozos de cadáver que han sido encontrados y que son completamente irreductibles.

Lo que está más profundamente en juego, es la identidad de la culpable, Claire Lannes, *vía* el cuestionamiento de su confesión: ¿por qué ha matado? O más precisamente, “¿por qué dice haber cometido ese crimen?”

Preguntar por qué con insistencia se vuelve, a su vez, sospechoso: ¿es la pregunta correcta?” Claire se lo hace saber al Interrogador: “si encuentra la pregunta correc-

ta, le juro que le responderé”. Es decir que preguntar ¿por qué? es una pregunta incorrecta. Instantáneamente el Interrogador es confrontado con las bases de su metodología (que consiste en aclarar las causas del acto). Es él quien debe explicarse, lo que hace a mitad del texto. Afirma que se interesa en Claire “porque es alguien que nunca se ha adaptado a la vida”. A los ojos del Interrogador, el crimen testimonia la ruptura de Claire con la vida. De aquí surge lo que el montaje cuidadosamente elaborado intentaba mostrar: la plena subjetividad del Interrogador. Bajo la apariencia de su voluntad de objetividad y claridad, su obstinación en saber todo de Claire, oculta, o remite, a un cuestionamiento esencial sobre sí mismo:

Interrogador: —Trato de saber por qué mató a Marie-Thérèse Bousquet.

Claire: —¿Por qué?

Interrogador: —Para saberlo.

El objeto de la pregunta es cuestionado a su vez, vacila, se desplaza. Poco a poco y sucesivamente, el Interrogador pasa a ser interrogado, y es él mismo quien tiene que hacerse “la pregunta correcta”. Pierre Lannes también percibe confusamente que el crimen de Claire lo remite a él mismo y lo manifiesta al comienzo y al final de su diálogo con el Interrogador:

Pierre: —No comprendo más nada, ni siquiera a mí mismo.⁸

Pierre: —Estoy dispuesto a creer todo, de los otros y de mí.⁹

La opacidad se comprende un poco mejor: interrogar la faz oculta del crimen es interrogar sobre la faz oculta de la vida; al cuestionar al Otro, se ve surgir un cuestionamiento sobre su propio saber —sobre sí—. ¿A qué título y hasta dónde las apariencias atestiguan, si no de la verdad, al menos parte de una verdad?

La estrategia estructural del Interrogador (hasta hace poco narrador) abre el campo a la del autor: si éste delega en aquél la responsabilidad de componer el texto, él mismo mantiene el cuestionamiento de los desafíos de tal texto: ¿para qué escribir esto? —¿para qué escribir?—. En otros términos, el Interrogador (el narrador) estaría del lado de la apariencia, de la espuma, de la manifestación patente de los acontecimientos en el mundo, pero al interrogar la causa de una fenomenología criminal, revela sus propios límites y no puede dar respuestas que no encuentra. Por el contrario, el autor, responsable del sentido de la empresa literaria, puede desplazar al lector sobre otro terreno de causalidad, haciendo fondo sobre la aporía del sentido sobre el cual se ha confrontado el Interrogador (el narrador), pues es la aporía la que hace el sentido. Si la confesión de Claire Lannes permanece incompleta, y la causa del crimen no revelada, sólo queda interrogar el estatuto de la apariencia y el de lo real. Una vez más, Claire Lannes es el punto focal que permite avanzar sobre esta doble cuestión. Es por ello que es tan importante examinar quién es ella pues permite articular la apariencia y lo real, el ensueño y la realidad, lo imaginario y la verdad.

Según Pierre, Claire no es capaz de distinguir la realidad de lo imaginario, ya que toda apariencia, como tal, es verdadera, ya que el sentido de una apariencia es el resultado de una construcción del espíritu a la cual ella no se entrega. Claire participa de la fenomenología del mundo al tiempo que es, tal vez, su víctima:

Interrogador: —¿Me puede dar un ejemplo de lo que ella comprendía menos?

Pierre: —Las cosas de la imaginación, sobre todo. Una historia inventada, una obra en la radio, por ejemplo, no se podía hacerle admitir que no había existido nunca.¹⁰

Interrogador: —¿Leía el diario?

Pierre: —Pretendía que lo leía, de hecho, leía los títulos y luego lo dejaba. (...)

Interrogador: —¿Simulaba?

Pierre: —No, no simulaba. No simulaba nada. Ni siquiera eso. Creía que leía el diario, es diferente.¹¹

Todos los niveles de realidad, aún ficcional, existen por igual, porque todos están en el mundo. Lo que es posible coexiste con lo que es comprobado. Pero Claire da consistencia a lo que es probable, y a lo que es verdad, aunque no aparente; provee a la realidad su apariencia, su forma, su expresión:

Pierre: —Ella no comprendía la imaginación de los otros. Pero su imaginación era muy fuerte. (...) Lo que creo poder decir es que las historias que inventaba habrían podido existir. (...) Partían de una base justa, no inventaba todo. Por ejemplo, le ocurría quejarse de los reproches que yo no le hacía, pero que hubiera muy bien podido hacerle, que habrían estado justificados. Como si hubiese leído mis pensamientos.¹²

Vale decir que Claire no sufre de confusión de los niveles de realidad. Tiene un problema, no con lo que es verdad, sino con la ficción como mentira, como algo que es falso; y no con las apariencias sino con las falsas apariencias. Lo que quiebra la única y verdadera historia de amor que haya vivido, es justamente el hecho que “el agente de Cahors”, un día, le ha mentido. La ruptura viene inmediatamente después.

En el terreno del sueño, Pierre y Claire se unen hasta un cierto punto, en el terreno de las apariencias ya que los dos han soñado que mataban a Marie-Thérèse Bousquet. El Interrogador propone una lectura de eso, una hipótesis, la base de una interpretación:

No deben haber cometido el mismo crimen, usted y su mujer, —a través de Marie-Thérèse— ya sea en sueño o en realidad. Sus verdaderas víctimas debían ser diferentes.¹³

Al citar los dos niveles (sueño y realidad), el Interrogador introduce un tercer elemento, una verdad siempre terciaria, una verdad de uso personal. Pero cuando se le pregunta a Pierre que cite la verdadera víctima del crimen cometido en sueños, este responde:

No era nadie. Era la forma del sueño solamente.¹⁴

Se puede considerar a su respuesta como una forma de eludir la cuestión, pero lo que dice es significativo, por cuanto evacua de la realidad toda dimensión imaginaria. Pierre se sitúa entero del lado de la apariencia tangible, asesinando literalmente “la forma del sueño”. En principio, el Interrogador termina su entrevista con Pierre poniéndolo frente a una hipótesis difícil de refutar:

Creo que usted no deseaba solamente deshacerse de Claire, sino también de Marie-Thérèse —usted debía desear que las dos mujeres desapareciesen de su vida, para poder estar solo. Debe haber soñado el fin de un mundo. Es decir del nuevo comienzo de otro. Pero que le habría sido dado.¹⁵

Extrañamente, porque las circunstancias proveen a Pierre del sueño que el Interrogador le imputa, al clausurar así la entrevista, el lector es tentado a trasladar a Pierre un sentimiento de culpabilidad, más que la verdadera culpabilidad de criminal, la que por el contrario es imposible atribuir a Claire.

Contrariamente a Pierre, Claire no se amputa de la dimensión imaginaria que forma parte de su verdad personal, y distingue perfectamente lo que es sueño de lo que no es:

Claire: —Hay dos cosas: la primera es que he soñado que la mataba. La segunda es que cuando la he matado no soñaba.

¿Es lo que quería saber?

Interrogador: —No.¹⁶

A pesar de la respuesta del Interrogador, es importante decir que Claire es capaz de tal distinción, pues importa limitar la hipótesis de su locura. El cruzamiento de testimonios recogidos por el Interrogador para el lector, vuelve precisamente responsable al lector de la lectura (de la comprensión) de Claire. Ahora bien, en ausencia de certezas fundadas e indiscutiblemente completas, ese lector ve abrirse un campo de conjeturas, entre las cuales, la posible locura de Claire. Mejor inspirado de contar con el autor que con el Interrogador. Y aquí el autor deja aflorar una información que no interesa al Interrogador. Es que, en definitiva, las palabras cuentan. Lo que se dice cuenta. La lengua cuenta. Es una cuestión de vida o de muerte. Como en literatura. Por eso, en ciertas circunstancias: el silencio. Sobre esta última cuestión, Pierre y Claire también difieren. Pierre se ubica en la denegación del poder de las palabras, hablando “maquinalmente”, según su propia declaración:

Pierre: —¿Lo que le digo de ella lo acerca a usted hacia una explicación del crimen?

Interrogador: —Hacia varias explicaciones diferentes de las que se me habían ocurrido antes de escucharlo. Pero no puedo conservar ni una en el texto que se está haciendo.

Pierre: —No sirve de nada, son palabras. No se puede volver atrás.

Interrogador: —Lo que acaba de decir: “Son palabras. No se puede volver atrás” es parte de su lenguaje habitual, ¿no es cierto?

Pierre: —Sí, me parece que hablé como de costumbre. Como un imbécil.

Interrogador: —¿Por qué dice eso? ¿Lo dice maquinalmente, como ha dicho la otra frase?

Pierre: —Sí, es verdad.

Interrogador: —¿Ella nunca habla de esta manera, imagino?

Pierre: —No. Nunca hace reflexiones sobre la vida.¹⁷

Esta cita es un poco larga, pero es inevitable porque es la última réplica citada donde Pierre revela su posición de denegación, dejando escapar que según él, la vida y las palabras están en un perfecto acuerdo. Claire, en cambio, no sólo no se sitúa en la denegación, sino que toma el riesgo mayor de la lengua, motivando así la segunda mitad de la pieza, esto es, su propio diálogo con el Interrogador:

Claire: —Sé que, cuanto más claros son los criminales en lo que dicen, más se los mata.

Entonces, ¿qué me responde a eso?

Interrogador: —Que a pesar de ese riesgo, usted desea que se haga la luz.

Claire: —Eso es verdad.¹⁸

El riesgo corrido es entonces conciente y consentido, es un desafío donde la vida está en juego. El hecho policial ha dejado de ser cuestionado. Es lo que motivaba al Interrogador, quien tira la toalla. Claire, sin embargo, no se detiene:

Claire: —¿Qué le he dicho para desalentarlo tanto?

¿Pasó la hora?

Siempre es la misma cosa, se haya cometido un crimen o nada.

(...)

Yo en su lugar, escucharía. Escúcheme... Se lo suplico...¹⁹

Salvo por la última proposición, que es un agregado en la versión teatral, las dos versiones presentan fines idénticos, un punto de fuga que indica, al dramatizarla, un inacabamiento vital de la palabra.

El lector, hasta hace poco testigo ejemplar, termina por unirse a sus cómplices para formar con ellos un trío (Interrogador o narrador, autor, lector) que responde al que ha generado el hecho policial (Pierre, Claire, Marie-Thérèse). Lo que el lector puede hacer, desde su lugar legítimo, con la herencia testimonial que recibe de la literatura fundada por el autor, y transmitida por el Interrogador, es componer el comentario que se espera de él, completar, siempre parcialmente, el centro silenciado del texto, proponiendo la confrontación inédita de los testimonios, cara a cara, de Pierre y Claire (los bien nombrados), para hacer surgir, incansablemente, ese tercero faltante, la muerta, la irrefutable verdad de Marie-Thérèse Bousquet, definitivamente perdida para todos, incluyendo al lector. Hemos omitido decir que la cabeza de esta víctima era la de una mujer gorda sorda y muda. Es sin duda inútil preguntar por qué.

Pasemos ahora sin más a nuestro otro autor, Mario Rigoni Stern, que no tiene otro punto en común con Marguerite Duras, *a priori*, que el de ser su contemporáneo.

Mario Rigoni Stern, nacido en 1921²⁰ en Asiago (Italia), entra, el 30 de noviembre de 1938 en la escuela militar de alpinismo de Aosta.

En 1938, tenía 17 años. Era un muchacho bastante romántico. Había leído Conrad, Stevenson, Verne. Sólo me gustaba la montaña, sólo soñaba con ascensos, con escaladas. Vivía exaltado por valores físicos muy viriles: superar el frío, el miedo, conocer la camaradería en la prueba. Mi familia era modesta. Tenía que ganar mi sustento. Dejé la escuela a los 14 años. Luego me alisté. Para tener eskués, uno debía formar parte de las Juventudes fascistas que organizaban la vida del pueblo, el patronazgo, la gimnasia... Todo eso era muy corriente, ¡como ser católicos! La miseria nos cegaba.

Usted pensaba entonces hacer una carrera militar en los cazadores alpinos.

Sí, y pasar exámenes para ser oficial. El 10 de junio de 1940, Italia entra en guerra contra Francia e Inglaterra. Escuché el discurso de Mussolini en la radio. Estaba aterrado. Tenía miedo, y sin embargo, obedecía. Siempre soñaba con ser oficial. Como decía Napoleón, cada soldado tiene un bastón de mariscal en su alforja.²¹

A partir de agosto 1939, se encuentra enrolado en las campañas de la Italia fascista. Combate en Albania, en Rusia, es encarcelado en Polonia por los nazis, luego se encuentra en un campo de prisioneros en Graz, en Austria. Se evade el 9 de mayo de 1945 y vuelve a pie a su casa, a Asiago.

Traté de hablar a mi familia, mis amigos. Pero comprendí que no me podían creer. Toda esa destrucción. Esos cadáveres. Entonces, callé. Primo Levi también ha conocido eso. Todos los sobrevivientes han conocido eso. Iba a caminar en los bosques. Leía T. S. Eliot, poetas rusos, libros de historia. Trataba de comprender cómo todo eso había sido posible. Pensaba huir, vivir en la montaña como un salvaje. Luego, lentamente, retomé contacto con la vida. Encontré un trabajo en la biblioteca de los ex-combatientes. Ganaba poco, pero nuevos vientos soplaban: por fin podíamos leer las obras que no se encontraban en la época de Mussolini: Hemingway, Camus, Kafka, Gide, García Lorca, Pasternak, Dos Passos, Fitzgerald, Tolstoi.

En 1953, ocho años después de su regreso de la guerra, usted publica "El Sargento en la nieve".

¡Eso fue hace ya cincuenta años! Nunca escribí pensando en la publicación. Envié mi manuscrito a Vittorini, luego no pensé más. Cuando recibí una respuesta positiva, me emocioné: iba a ser publicado en la misma colección que Pavese, Calvino, Fenoglio, Cassola, ¡los autores

que yo amaba! Pero para mi editor y los críticos, *El Sargento*... era un testimonio, y yo no era más que un escritor de ocasión. Pero ¡basta! Continuaba mi vida. Tenía trabajo nuevamente en la oficina de catastro de Asiago, mi familia, iba a cazar a la montaña, y, evidentemente, continuaba escribiendo, a mano, ¡como un trabajador manual! Un día, Italo Calvino me pide un texto para una revista. Le envío *Alba y Franco*, la historia de dos perros. Me responde: “Quisiera que esto no se detenga nunca...” Nueve años después de *El Sargento en la nieve*, se publicó mi segundo libro, *La caza del urogallo*. Entonces, todos los que me trataban como escritor de ocasión me compararon con Tourgueniev, Tolstói. ¡Hasta he sido consagrado como el Hemingway italiano por un crítico suizo!

En 1968, después de unos problemas de salud, usted se jubila. ¿Es una segunda vida?

Sí, entonces me he convertido en Mario Rigoni Stern, el escritor.²²

Toda su obra, saludada sobre todo por su amigo Primo Levi, oscila entre dos polos: el testimonio de su experiencia de la guerra, y su lazo orgánico con la naturaleza. Uno y otro, con humildad, con humanidad, con compasión, siempre en una relación fraternal y benevolente con el otro. Se designa a sí mismo como un testigo. Testigo, cierto, pero, asegura, retomando la frase de Benjamin, “soy un narrador, no soy un novelista”, pues, precisa, “no cuento la vida de personajes sino de personas”.²³ Para él, lo que cuenta, no es la Historia hecha por aquellos que Alain llamaba irónicamente los “Importantes”, sino la vivida por esos verdaderos “importantes” que son para él “la gente simple, campesinos, obreros, soldaditos”²⁴ que estarían olvidados, si no existiera la escritura para darles nuevamente vida. Por eso nunca se presenta él mismo como héroe. Es un combatiente como los otros, que habla en nombre de los otros. Pues, dice, “no era más que un hombre que las estrellas habían visto desde que existen.”²⁵ Si habla, no es en su nombre, “son las voces de mis camaradas las que hay que escuchar”²⁶. “Gracias a estas páginas, ellos dejan una huella en la tierra.”²⁷

Escritor de la huella, Mario Rigoni Stern no deja de hurgar en su memoria para dar testimonio de la terrible odisea de la que ha sido uno de los escasos supervivientes y campo de su inspiración, para contar su país de montañas al que está indefectiblemente aferrado. Tiempos de paz y tiempos de guerra, hombres y naturaleza íntimamente ligados en una obra muy lejos de toda ficción. Sus relatos y cuentos, que son clásicos en Italia, sólo hablan de gente verdadera. Con verdaderas palabras. Sobrias y lapidarias. Desde 1952. Sin embargo, con *La última partida de cartas*,²⁸ vuelve una vez más sobre esos años de guerra que ha vivido sin alejamiento histórico, proponiendo ese “libro de recuerdos y testimonios”²⁹:

¡Todavía escribo! Todos los días. Escribo, tiro, escribo. No he terminado con el pasado. Atravesé el caos, viví atrocidades, pero todavía quiero afirmar que mis enemigos no son ni los Franceses ni los Rusos ni los Ingleses. Se llaman Víctor Emmanuel, Mussolini, Bodoglio [ministro del Duce].

¡Usted habla de la Segunda Guerra Mundial en presente!

Es la causa de que yo escriba. Eso y la naturaleza. Toda mi vida desfila en *La última partida de cartas*.³⁰

La originalidad aquí es el trenzado, en la escritura, de su experiencia inmanente de la guerra con los discursos oficiales transcritos, que encuentra en los archivos de la Historia. La confrontación de los dos estatus de palabra abre un campo más vasto al alcance de su testimonio, integrado así en una perspectiva histórica. Pero tal gesto, por una parte, tiene consecuencias sobre la calidad de conciencia del escritor,

y por lo tanto, del lector; por otra parte cuestiona la acreditación del testimonio de su palabra sola: singular, cierto, pero ¿es por ello ejemplar? Si está incompleta, en su fragmentación y su subjetividad, ¿debe ponerse en tela de juicio, cuestionando entonces toda su obra antecedente? Él también afirma: “Nunca he sido un hombre de discurso. Los hechos hablan por sí mismos...”. El estatuto de la retórica tejida con el de la poética de su escritura tiene que ser examinado aquí con atención, en la medida en que, por un lado, se retira del terreno de la “fábrica literaria”, y por el otro, se trata sin más de sacar a la luz los artificios retóricos de una propaganda que ha engañado a una población entera. Si los discursos oficiales que él cita son de pronto necesarios, centrales en su obra, es para someterlos al análisis formal y semántico, o bien para someterlos a comparación, para constatar contraste y oposición con su propio texto (relato, testimonio sin discurso). Se trata entonces de evaluar los desafíos de la confrontación de esos dos discursos.

En realidad, el texto entero está inscripto bajo el signo inmediato de la ceguera hacia la Historia contemporánea. Y no menos inmediatamente, Rigoni Stern elabora una relación entre su conocimiento del mundo y la ficción:

Nunca había visto el mar más que de lo alto de mis montañas, desde muy lejos, el mar que conocía era el de las novelas de Salgari, de Julio Verne, de Conrad.³¹

La precisión sólo es interesante porque el mar es un hecho de la naturaleza del Mundo, no de su Historia: es decir que el joven Rigoni Stern no conoce nada del Mundo del que forma parte. Está entonces mal ubicado, *a priori*, para descifrarlo, a pesar de su cultura literaria: recibe la orden de su incorporación en 1916 y toma el tren para Aosta. Los paisajes que desfilan le sugieren escribir versos de Dante y de Carducci.³² Sin embargo, también evoca las *balillas*, término presentado entre los *realia* de la época, que designa “los niños de menos de catorce años agrupados en organizaciones fascistas”.³³ En cambio, es fácil medir su inadecuación a las aspiraciones mostradas: tratando de incorporarse a la Marina real en Venecia, sólo será suficiente que se le pregunte si sabe nadar para que sea enviado de nuevo a su casa, en sus montañas –por el contrario, sabe esquiar, como su breve legajo lo deja suponer–. Será cazador alpino. Es entonces en un terreno conocido, esta vez, que Rigoni Stern distingue, en el Mundo, la Naturaleza y la Historia, rechazando de uno al otro todo pasaje metafórico:

Pero hacer una caída en montaña, como me había ocurrido a veces, eso no es ser precipitado en la Historia.³⁴

De una, uno se puede levantar, y superarla, no de la otra, que es la tecné que definitivamente nutre toda su obra literaria por venir. Con *La última partida de cartas*, como si se tratara de la última travesía de su propia existencia, designa todas las zonas de sombra de su discernimiento de hombre joven, e hila la metáfora que sin embargo, rehusó en un principio, manteniéndola esta vez únicamente en el dominio histórico:

¿Comenzaba yo a ver el precipicio en el cual caíamos? Era todavía muy joven para tomarme el tiempo de reflexionar sobre estas sensaciones fugaces.³⁵

En cuanto a su percepción intelectual, la ofrece a nuestro reconocimiento: su recurso a la cita estricta de los discursos oficiales de la época, de los slogans, de los títulos y artículos de diarios, de los textos de ley, forman un conjunto de conocimientos objetivos, propiamente fijados desde entonces por la Historia a título de documentos de archivos, que compartimos, y que él nos da a leer. Y si nuestro saber en la materia fuera aproximativo, él nos provee aquí la letra precisa,

la huella neta e indiscutible. Nuestro enfoque sensorial del Mundo, él lo precipita con el suyo, en la comprensión intelectual de los hechos, y al designar su ceguera, impide la nuestra:

Si embargo, el documental mostrando a Hitler bajo el Arco de Triunfo en París que yo había visto en el cine de Aosta, y la altivez fanfarrona de los Camisas negras, me habían dejado una impresión de malestar.³⁶

Si el cine puede dejar de poner en evidencia su capacidad de representación para convertirse en un puro medio de transmisión, la literatura, sin duda, puede comportarse de igual manera, y no ser incompatible con la virtud de testimonio que Rigoni Stern convoca en ella. Hay que decir, sin embargo, que el cine, como la literatura, no abdica sobre el terreno de la ficción, y acarrea por esta razón una parte de ambivalencia, que es de hecho constitutiva de uno como de la otra. En otros términos, la convocación de lo real no descalifica enteramente la de lo imaginario. El simple hecho de que Rigoni Stern se haya convertido en escritor plantea si no un problema, al menos una cuestión interesante para examinar. Es en esto que su obra, en cierta forma sintetizada en *La última partida de cartas*, puede responder a las propuestas que elabora Marguerite Duras en *La Amante inglesa*, a la manera en que un procedimiento empírico responde a postulados teóricos propuestos de manera hipotética, antes de realizar su experimentación. En la elaboración de tal lazo entre ambos, que sin duda ninguno de estos dos autores ha concebido de manera estricta, no constituye su menor interés el paso del suceso policial en apariencia circunstancial y anodino, a la Historia, que concierne a la comunidad de los hombres y a su devenir. Es por eso que importa tanto buscar en el texto de Duras el estatuto del discurso de verdad, en toda su fragilidad, con todas las ambivalencias de su potencial, y en todas sus implicaciones finales. El lazo con Rigoni Stern es tanto más posible cuanto que este último encara la Historia medida con la vara del individuo común, encarnado, haciéndose nuestro portavoz, y nuestro emblema. Plantea la relación del individuo anónimo con la Historia, sin que esa relación sea institucionalizada por una función oficial de actor mayor. Así se despliega su estrategia narrativa. El tejido de los discursos permite a la vez designar paneles enteros cubiertos por la ignorancia, y colmar esas faltas, esos silencios, dicho de otra manera, por otras palabras diferentes a la suya, ya sea tomadas en vivo (discursos y textos de época) ya sea constituidas *a posteriori* (las memorias de generales tales como Messe, *La Guerra en el frente ruso*, o que Tchuïkov, *La Batalla de Estalingrado*), convocando los puntos de vista de los dos lados del frente, italiano y ruso. Pero Rigoni Stern no abandona nunca la perspectiva literaria, cuando, por ejemplo, evoca la ceguera de Hitler en cuanto a las lecciones que le proveía la Historia:

El destino de Charles XII de Suecia y de Napoleón, quienes, luego de tantas conquistas en esta inmensidad, habían conocido la derrota, no lo instruyó.³⁷

Lo mismo en relación a la que la literatura proponía:

Hitler y sus generales no habían leído *Guerra y Paz* ni *Eugène Onegin*; por eso de Rusia y de su pueblo, no habían comprendido nada.³⁸

Es decir que la Historia pasada da una medida a la ambición, y que la literatura permite una comprensión, en la ocurrencia del enemigo que cada uno se inventa.

Finalmente, la estrategia narrativa de Rigoni Stern apunta a denunciar una forma de retórica que es un puro desvío de los discursos, hasta la estricta inversión, propia de la propaganda, que consiste en invertir el sentido de las palabras, o a tomarlas

de manera literal: así, las llamadas al heroísmo encubren derrotas sangrientas. Bajo la aparente invocación de sacrificios gloriosos, se expresa el cinismo alemán hacia los aliados italianos, enviados a la masacre sin el menor apoyo. Es así que la indignación estalla, sin rodeos esta vez, al final del libro:

¡Basta! ¡Basta de mentiras!

Muchos italianos, de aquí en más, y no sólo nosotros, que hemos sobrevivido a los inviernos rusos, habían comprendido en qué abismo el fascismo y la monarquía nos habían precipitado.³⁹

Así acaba la metáfora hilada ya identificada de la precipitación en la Historia. A fuerza de perseguir los indicios, descuidados en el momento, puestos en valor aquí, Rigoni Stern da forma a su memoria para transmitirla a sus olvidadizos herederos (que tal vez somos nosotros: este riesgo lo compromete a dar testimonio). Él provee, si no un pacto de lectura, al menos una capacidad de lectura del presente que impide toda postura de indiferencia, al conducirnos con él de la ceguera (por desconocimiento padecido o voluntario) a la indignación (por toma de conciencia de una insoslayable verdad), pasando por la duda, la sospecha cada vez más manifiesta. Entonces, solamente se puede encarar una relación inocente con el Mundo, pero de una inocencia nutrida por el saber, caracterizada sobre todo en la restauración de un lazo sensorial. Es por eso que sus últimas palabras son las siguientes:

Esta mañana, al amanecer, salí a hacer un pequeño paseo en compañía de mi perro Sirio. Con diez días de anterioridad, he esperado el canto del cucú. Es un buen signo, y mi corazón se ha llenado de alegría.⁴⁰

Es como un “hombre libre”⁴¹ que hace su oficio de escritor. A la mujer gorda, sorda y muda que habita el texto de Duras, decapitada para siempre, Rigoni Stern le da una cara, a la luz de la Historia, a fin de mantener estrechamente ligadas la conciencia humana y su inocencia, en esta unión de la cual él funda el carácter necesario entre memoria y libertad. El Interrogador de Marguerite Duras estaba conminado a hacer la pregunta correcta, para obtener la respuesta que él deseaba. La importancia de lo imaginario para la realidad, o la realidad insoslayable de lo imaginario que animaba a Claire Lannes, encuentra aquí eco en el necesario y paradójico recurso de la literatura. El nuevo interrogador, Rigoni Stern, se propone como objetivo comprender la ceguera de los soldados; como él, interrogar su propia posición. Gana el estatuto de lector de la Historia, que descifra progresivamente para dar su plena medida a nuestra propia función de lector, como si leer bien su libro permitiese leer mejor el Mundo. Nos da, en efecto, a leer su vida, esto es una historia singular de la Historia humana, y designa al mismo tiempo, no ya a los enemigos, en cierta forma evaporados por la igualdad de los tratamientos miserables que padecen, en uno y otro bando, de cada línea de combate, sino a los culpables históricos, cuyos nombres eran conocidos, identificados, sin la intervención de Rigoni Stern (Hitler, Mussolini). Así se trata menos de hablar de ellos que de hablar de él, es decir, de hablar de nosotros, en el momento mismo de dirigirse a nosotros.

Y de lo alto de su impotencia, Rigoni Stern plantea la buena pregunta, es decir, encuentra la forma adecuada de la palabra que ha tomado por deber. Esta forma, es la literatura –no solamente los textos que él escribe, sino los que él lee. Convertirse en escritor, es también convertirse en lector: hacer del texto la letra de la vida.

He tratado de hablar de mi familia, de mis amigos. Pero comprendí que no podían creerme. (...)

Entonces, callé. Primo Levi también ha conocido eso. Todos los sobrevivientes han conocido

eso. Iba a caminar por los bosques. Leía a T.S. Eliot, poetas rusos, libros de historia. Trataba de comprender cómo todo eso había sido posible (...) Luego, suavemente, retomé contacto con la vida (...) Ganaba poco pero vientos nuevos soplaban: por fin podíamos leer las obras que no se encontraban en la época de Mussolini: Hemingway, Camus, Kafka, Gide, García Lorca, Pasternak, Dos Passos, Fitzgerald, Tolstoi.⁴²

La literatura permitiría, en fin, sostener la promesa. Estar vivo. Es por eso que, en definitiva, las palabras cuentan. Lo que se dice cuenta. Hasta es una cuestión de vida o muerte. Digamos finalmente que es esto lo que el título *Le última partida de cartas*, emblematiza. En el centro de su propio texto Rigoni Stern cuenta que juega a las cartas con su tío Toni quien en esta ocasión “enuncia sus ideas sobre la guerra”.⁴³ El tío evoca el valor de la resistencia opuesta a los fascistas, la miseria padecida por el pueblo sometido a esta guerra en la cual la desigualdad de fuerzas se manifiesta a favor de los enemigos del fascismo:

No sabía qué responder. Era la primera vez que escuchaba ese razonamiento, y tenía ganas de oponerme. Jamás nadie me había hablado tan claramente. Estaba imbuido de las quimeras románticas, y soñaba con el Cáucaso como nuevas montañas a descubrir y escalar.

—Verás, tío, que todo terminará rápido. Cuando lleguemos a Rusia, todo habrá terminado.

Me miró en silencio, y los tres obreros guardaban silencio también. Murmuró:

—Muchacho, partes porque eres soldado. Sólo te deseo que puedas volver.

Esas últimas palabras cayeron pesadamente, y retomamos la última partida. Aquellos contra quien iba a combatir tenían los cuatro ases en la mano: para nosotros nuestras cartas eran tramposas.

Todas nuestras figuras ya habían sido jugadas.⁴⁴

La salida del juego metafórico así expresado está trazada por adelantado y conocida por adelantado. Esto es volver a decir hasta qué punto Rigoni Stern no es el narrador de una historia cuyo fin deja a nuestra apreciación. Es el narrador de un proceso evolutivo de lectura, tanto de la Historia, en relación a la cual solicita con una firmeza condescendiente nuestra clarividencia, como de la Literatura, en tanto que ésta no responde a la definición de “quimeras románticas”, y de la Naturaleza, a condición que el canto de un cucú sea un signo que podamos comprender. Así deja a nuestra apreciación el peso real de las palabras, por poco que las escuchemos, que las entendamos. Es finalmente un narrador que hace todo para que su palabra no sea letra muerta. Es el trabajo de toda una vida: en el combate incesante llevado por la verdad contra la opacidad de los signos, la salida permanece incierta, y la tarea del lector, inmensa. Pues la literatura, en este aspecto, no es tanto una respuesta como la formulación, incesantemente retomada, de la cuestión que nos incumbe saber plantear.

Notas

¹ Los dos textos de referencia de MARGUERITE DURAS son los siguientes: *La Amante inglesa*, París, Gallimard, col. L'Imaginaire, 2001, 206 pp. Abreviado en *AI*; *El Teatro de la amante inglesa*, París, Gallimard, col. L'Imaginaire, 1991, 126 pp. Abreviado en *TAI*.

² *AI*, 9-10.

³ *TAI*, 28.

⁴ *TAI*, 46.

⁵ *TAI*, 70.

⁶ *TAI*, 72.

⁷ *TAI*, 94.

⁸ *TAI*, 26.

⁹ *TAI*, 63.

¹⁰ *TAI*, 34.

¹¹ *TAI*, 35.

¹² *TAI*, 37.

¹³ *TAI*, 32.

¹⁴ *TAI*, 33.

¹⁵ *TAI*, 63.

¹⁶ *TAI*, 73.

¹⁷ *TAI*, 46.

¹⁸ *TAI*, 73.

¹⁹ *TAI*, 108-109.

²⁰ Marguerite Duras nació en 1914, algunos meses antes de que estalle la Primera Guerra Mundial.

²¹ En "La última Partida de cartas, de Mario Rigoni Stern - *El soldado que leía a Dante*", comentarios recogidos por MARTINE LAVAL, enviada especial a Asiago, publicado en Télérama N° 2819, 24 de enero de 2004.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Palabras comentadas por LAWRENCE SISCO, en la revista trimestral *Place [aux] Sens* N° 9, verano 2004.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ MARIO RIGONI STERN, *Historia de Tónle*, Ed. Verdier, 1998.

²⁸ MARIO RIGONI STERN, *La Dernière partie de cartes*, traducido del italiano al francés y prologado por MARIE-HÉLÈNE ANGELINI, Lyon, Ed. La fosse aux ours, 2003, 136 pp. Todas las referencias de paginación envían a esta edición.

²⁹ *Ibid.* 13.

³⁰ En "La Dernière partie de cartes, de Mario Rigoni Stern - *Le soldat qui lisait Dante*", comentarios recogidos por MARTINE LAVAL, enviada especial a Asiago, publicado en Télérama N° 2819. 24 de enero 2004.

³¹ 16.

³² 23.

³³ Precisión dada en nota, en *La Dernière partie de cartes*, 19.

³⁴ 39.

³⁵ 57.

³⁶ 59.

³⁷ 79.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ 124.

⁴⁰ 136.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Citado en “La Dernière partie de cartes, *de Mario Rigoni Stern - Le soldat qui lisait Dante*”, comentarios recogidos por MARTINE LAVAL, enviada especial a Asiago, publicado en Télérâma N° 2819, 24 de enero de 2004.

⁴³ 101.

⁴⁴ 102.

Cinco,
testimonios tangibles
(un lugar para el *convivio*)

Homenaje a Beatriz Vallejos (1922-2007)

El Hilo de la Fábula dedica las siguientes páginas a recordar la obra de la poeta santafesina Beatriz Vallejos, fallecida en Rosario en julio del año 2007. Su notable y exquisita poesía dialogó casi en forma permanente con una obra plástica también excepcional: si en su palabra están el río, los sauces, las sombras móviles, los colores de la región transmutados en alta poesía y fuera del tiempo, en sus lacas, retablos y alguna que otra forma escultórica participan las maderas isleras, las astillas, las espinas y huesos, las rocas ínfimas, el nácar de los caracoles locales, conformando nuevos misteriosos universos que no es necesario descifrar, sino aceptar con la apertura del místico. 194 195

Se han seleccionado de sus numerosos volúmenes de poesía algunos de los poemas breves que caracterizan su escritura, y que ella gustaba recitar con una voz pausada y firme que ha quedado registrada en el CD que en 2002 editó la Universidad Nacional del Litoral, *Detrás del cerco de flores*.

Como cierre de este breve tributo, se han incorporado dos producciones a partir de la obra de Beatriz Vallejos: un poema de María Teresa Andruetto (Córdoba, 1954), de su volumen *Beatriz* (2006), obra-homenaje a la poeta santafesina a la que conoció muy pocos años atrás en el marco de su casa costera, ya un lugar mítico, de San José del Rincón, Provincia de Santa Fe, Argentina. La otra es una cuidadosa interpretación de uno de los poemas, *Atardece*, escrita entre Santa Fe y Venecia y leída en la Universidad de Florencia en 2007 por René Lenarduzzi (Santa Fe, 1947), docente e investigador santafesino radicado en Italia.

María Teresa Andruetto

Hoy

I

Hablamos de ayer,
de tu rincón
del Ubajay con sirirís y garzas

*(en el arrozal/ una garza
una garza sola/ una garza)*

tenías en otro tiempo un corderito,
y se lo llevó el río
(¿o aquella casita blanca?)

Ahora

ni el grito de los teros
ni sus pequeñas alas

estoy preparando la huida, decís,
y yo no sé hacia dónde iremos
con el cuerpo o la cabeza
esta mañana

del volumen *Beatriz*
Córdoba, 2006

Beatriz Vallejos

PASAJE DE LUZ

La sombra de las hojas
ilumina las naranjas

del volumen *El cántaro*.
Buenos Aires, 2001

196 197

ISLAS

Noche estrellada
no turbes
el atenuado resplandor
del silencio

del volumen *Del cielo humano*
Santa Fe, 2000

HUMO

Me despertó el silencio de la isla
Luis Guzmán

Doña Rafaela Velásquez
enciende humo
con palitos cruzados. Humo

Toda la isla es un misterio
por su rostro surcado

del volumen *Donde termina el bosque*
Rosario, 1993

Poesía y gramática *

René Lenarduzzi **

Universidad de Venecia

El hombre posee una competencia, un saber, que está alojado en su mente y que le permite entender y hablar su propia lengua. Esa competencia consiste en un conjunto complejo y sutil de conocimientos, en su mayor parte inconscientes, espontáneos, que constituyen una *gramática*, formada sobre la base de factores biológicos innatos y experiencias adquiridas en una comunidad de hablantes. Esta gramática, implícita, operativa, no se debe confundir, sabemos, con la Gramática entendida como disciplina, como saber explícito que trata de describir y explicar los elementos de una lengua y su funcionamiento: esta última no es quizás sino un pálido reflejo de la primera, es un *modelo*, así como un tratado de Ciencias Naturales no es sino un somero diseño de la vasta pluralidad del mundo y de la naturaleza.

198 199

La relación existente entre la Gramática entendida como disciplina y esa *otra* gramática, saber implícito almacenado en la mente del hablante, es análoga, dijimos, a la que se da entre las Ciencias y la complejidad de lo existente: planetas, moléculas, desiertos, piedras, volcanes, flores, insectos, amebas, colibríes... Y ese paralelismo se puede completar aun con el que se da entre el texto poético, hecho con la *materia* de la lengua, y la realidad del mundo... Pero en este tercer caso, el texto poético, que también es una tentativa por dar cuenta del mundo y de la existencia, recurre a otras vías para alcanzar su intento, traza otro itinerario... y andando por el sendero de la intuición, la analogía, la clarividencia, la emoción estética, se apoya en el recóndito secreto del código de la lengua, su gramática, que,

* Trabajo leído en la Università degli Studi di Firenze, Italia, con ocasión del Convenio de Literatura Iberoamericana en mayo de 2007. Cedido a El Hilo de la fábula para su publicación.

** Profesor Titular de Lengua Española en la Universidad Ca' Foscari de Venecia, donde tiene a su cargo cursos en los planes trienales, de especialidad y doctorado en Lingue e Letterature Straniere. Además, tiene a su cargo el dictado del módulo de Letterature/Culture Ispano-Americane II. Ha sido profesor titular y a contrato en la Universidad Católica de Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral (Instituto Superior de Música) e Instituto Superior de Formación Docente Alte. Brown de Santa Fe. Participó en congresos y encuentros de Lengua Española, Español L.E. y de Literatura Hispanoamericana en Argentina, España e Italia. Autor de numerosas publicaciones relacionadas con la Didáctica de las Lenguas Extranjeras, variedades dialectales del español y Literatura Hispanoamericana con trabajos, en esta última materia, sobre Sor Juana, Rubén Darío, J.L. Borges, A. Villoldo.

como un abigarrado calidoscopio ofrece, de todas maneras, figuras ordenadas en sorprendentes equilibrios, equidistantes o simétricas, armoniosas como la *syn-taxis* helénica de la guerra...

La lengua y su gramática constituyen la materia prima de la poesía. Así como el pintor trabaja con los colores, el escultor con la piedra o los metales, el músico con los sonidos; el poeta trabaja con esa materia compleja, casi biológica, y al mismo tiempo intangible, que es el lenguaje. A través del lenguaje, con el lenguaje y en el lenguaje va buscando la forma, el equilibrio, el centro desde donde, como en un juego de espejos, la pluralidad discordante de la experiencia humana y el aparente caos del mundo cobren su propia armonía en la armonía del texto, que encubre y descubre, al mismo tiempo, esa otra Armonía, con mayúscula, sospechada, auspiciada: la de lo existente, la de la existencia.

El poeta teje las vestiduras de la poesía con el hilo de la lengua, hecho de sonidos, de resonancias, acordes, relaciones, correlaciones, analogías, imágenes, silencio... que recubren, encubren, descubren el *sentido*.

El tema de este trabajo corre el riesgo de resultar abstracto, nebuloso, predicar mucho pero convencer poco... Es por ello que, después de esta introducción, prefiero concentrarme en un texto, muy breve, y a partir de él verificar de modo más específico, preciso, la íntima comunión que en la urdimbre del texto poético se manifiesta entre éste y la *gramática* de la lengua en que está escrito. El texto pertenece a una poetisa argentina: Beatriz Vallejos¹, autora de una ya vasta obra de poesías, en su gran mayoría breves, brevísimas (como ésta que quiero comentar) que como preciosas miniaturas ofrecen a los lectores concentradas emociones, auténtico asombro, el prodigio de una evocación que despierta en sus mentes resonancias inexplicables... Eso fue lo que probé cuando leí este texto por primera vez, en el libro *Pequeñas azucenas en el patio de marzo* que la autora me acababa de regalar. Con una frase exclamativa expresé mi admiración por el brevísimo poema. La mirada de la autora, que estaba allí, fue elocuente: ella no entendía el porqué de mi entusiasmo... Cuento esta anécdota porque fue la que me llevó a analizar el texto para explicar a Beatriz, para explicarme incluso a mí mismo, una serie de correspondencias (e iluminaciones) que intuí inmediatamente y que un posterior análisis me confirmó. El poema era éste:

Atardece

Apaisado profundo

Un título de una palabra formada de cuatro sílabas y un verso heptasílabo son la “materia” del poema, son todo el poema; y sin embargo hay tantas resonancias, hay tanto *eco* detrás de ese *apaisado profundo*...

Dos son los elementos que caracterizan este poema, y que creo que despertaron mi admiración cuando lo leí por primera vez: uno, el efecto descriptivo en un texto donde, aparentemente, no hay descripción, ni imágenes visuales, ni auditivas, ni...; el otro, un paradójico juego temporal, como de tiempo sin tiempo; pero, ¿dónde están las palabras que evocan la dimensión temporal? Ambos elementos –lo descriptivo y lo temporal– subyacen incrustados en la íntima estructura de la lengua, en la gramática, en la forma del lenguaje, que vuelve significado al significante.

El título merece, en primer lugar, un análisis y una reflexión: el motivo crepuscular o del atardecer (un tópico de la literatura desde épocas remotas) aparece

formalizado a través de un verbo conjugado en tiempo presente. La elección de esta forma se revela fundamental: un verbo, no un sustantivo “atardecer” “crepúsculo” “ocaso”: un verbo que actualiza, a través de la déxis temporal el presente que –dice la gramática– “es la forma temporal no marcada: señala lo que no es pasado ni futuro. Enuncia una acción que es *simultánea* al momento del habla y que tiene aspecto imperfectivo, durativo”. *Atardece*, se trata de un presente actual que considera el evento como realizándose en el momento mismo de la enunciación. El atardecer del título del poema no es *un* atardecer o *el* atardecer; sino *este* atardecer. Gracias a la déxis temporal de la categoría verbo el lector se ubica en un aquí y ahora, en las coordenadas espacio temporales que evocan también a un yo enunciador (la voz del poeta, el *yo lírico* de la Teoría Literaria) tácito pero concurrente, con el receptor, en el acto de la lectura: emisor, receptor y realidad representada entran en comunión vivencial por el poder evocador de la palabra... Y esa evocación no puede ser sino la de una imagen cargada de vivencias... En efecto, si desde el plano gramatical la forma verbal conjugada sugiere un aquí y ahora y un yo emisor; desde el plano semántico, el lexema *atardece* evoca en la mente del receptor un paisaje, desencadena asociaciones espontáneas de imágenes visuales: *sol rojizo, horizonte, luz calante, lejanía* y sensaciones de tristeza, nostalgia, acabamiento, amenaza...

Entre el título y el heptasílabo que constituye el poema hay un núcleo de tensión, un juego de interrelaciones en el que se gesta el sentido del texto. Una de esas correspondencias se establece entre las palabras *atardece* y *apaisado*: es sorprendente la capacidad descriptiva, la potencialidad de imagen que enciende la coyuntura de estas dos palabras, sea desde el plano de sus significantes, sea desde el plano de sus significados.

Pero antes de comentar esto, quiero subrayar la curiosa elección de la palabra “apaisado”. Es difícil encontrar en el enorme caudal léxico del español (e incluso de cualquier lengua) palabras monosémicas, es decir, que posean un sólo significado; lo habitual en el léxico de una lengua es la polisemia; es raro encontrar términos que posean un y sólo un significado; y el registro estético de la lengua, el lenguaje literario, que es fundamentalmente connotativo y polisémico, aprovecha al máximo la multiplicidad de acepciones de un término. Pues bien, la palabra “apaisado” es uno de esos escasos términos que son monosémicos: no sólo el poema –brevísimo– se vale de tres palabras (incluyendo el título) sino que el núcleo sintáctico del único verso está ocupado por una palabra monosémica.

Volviendo a comentar la copresencia de los términos *atardece* y *apaisado* y el efecto que esto produce, se advierte que, desde el plano del significante, se refuerza una imagen paisajística, no a partir de connotaciones visuales o sensoriales que el léxico conlleva prestado por el referente, sino en el acorde de resonancias ocultas que despierta en el lector la “huella del sonido” de la palabra *apaisado*: los fonemas evocan, por paronomasia, la palabra *paisaje* (a *paisa* do) reforzando de este modo el poder evocador comentado en el título. Asociación no de imágenes, sino intrínsecamente lingüística, del signo lingüístico en su pura materialidad sonora: como las esculturas de los *schiaivi* de Miguel Angel, esos cuerpos de titanes incrustados en el mármol que parecen brotar de la materia informe, la palabra *paisaje* asoma, tímidamente en el significante *apaisado*. Y se comprende así por qué se siente la presencia de un paisaje aunque en el texto no se puedan identificar los rasgos formales canónicos de una descripción.

Desde el plano del significado, en cambio, la palabra *apaisado* significa “que es más ancho que alto”, de donde se desprende la idea de horizontalidad, y la imagen del paisaje se centra así en un horizonte donde la presencia solar –connotada también en el título, como hemos visto– en la imaginación del lector alcanza la línea del límite cielo-tierra añadiendo nuevas referencias descriptivas que refuerzan la imagen paisajística. Pero la gramática viene otra vez a explicar la magia del poema: el término *apaisado*, que pertenece a la categoría de los adjetivos, se sustantiva por ser núcleo de construcción nominal: la propiedad se vuelve sustancia, la cualidad se conceptualiza, el atributo se materializa en la línea de un horizonte que en este presente de la lectura está a punto de ocultar un sol tácito, pero no por eso ausente...

El adjetivo *profundo*, enriquece y determina el valor semántico de la palabra *apaisado* con la idea de hondura, gravedad y un largo etcétera en el que la imaginación del lector puede realizar otros juegos de asociaciones más sutiles y extenderse a ideas existenciales de muerte y decadencia. Al mismo tiempo, los significados de estos dos términos *apaisado* y *profundo* encierran un oxímoron: lo *apaisado* es lo que es más ancho que alto, la palabra se asocia a la altura, la dimensión hacia *arriba*, mientras que *profundo* evoca la dimensión hacia *abajo*, precisamente siguiendo el movimiento del sol. (Y, como comentó una amiga a quien le explicaba mi interpretación: *apaisado* alude a la bidimensionalidad, y *profundo* a la tridimensionalidad: “como en los cuadros de Lucio Fontana...” decía mi amiga.).

Hay, de todas maneras, una sensación de inmovilidad, de imagen detenida, quieta, en esta descripción hecha más de resonancias ocultas, de insinuaciones sonoras, que de referentes visualizados... el paisaje se vuelve abstracto, se materializa y se desmaterializa en el vaivén de las sugerencias que enciende la materia lingüística... y acaba siendo más la revelación de una vivencia que la descripción de un paisaje.

Pero el plano sonoro reserva también otras sorpresas: presenta una sucesión de vocales abiertas (ApAisA) que continúa en otra de vocales oscuras (dOprOfUn-dO), una secuencia de sonidos luminosos y sonidos sombríos (AAAOUUO) que mimetiza a través de las vocales el paso de la luz a la sombra y, en el desarrollo lineal del verso, en el subseguirse de esos sonidos vocálicos, se pone de manifiesto un *tiempo*: el *ahora* del presente verbal se concreta, desde el plano sonoro, en un tiempo imperfecto, durativo, un “estar atardeciendo” gracias a la cadena de vocales sinestésicas que son sonidos e imágenes visuales, luminosas, a la vez.

Apaisado profundo: paisaje horizontal, languidez del día, lento paso de la luz a la oscuridad en un tiempo detenido, presente entre paréntesis, transición inmutable...

“Escribir un poema –dice Borges– es ensayar una magia menor”. Personalmente, estoy convencido de que la *lectura* del poema también es magia, sortilegio, conjuro... Si la poesía es mensaje que se pone de manifiesto como intransitivo juego de relaciones internas, discurso que se repliega sobre sí mismo potenciando todas las categorías y las funciones del sistema de una lengua, toda su *gramática*; en el momento mágico del encuentro con el lector se proyecta y se expande en una serie infinita de asociaciones sensoriales y afectivas, seduce, acompaña, ilumina... Así me ha sucedido con este poema de Beatriz Vallejos desde la primera vez que lo leí... se ha ido despertando después en mi memoria, como eco que devuelve la caverna del

tiempo, en distintos paisajes, en distintos atardeceres: en esa inmensa nulidad que es el Lago Salado en Túnez, en el Salar de Uyuni, en Bolivia, costeando el mar por la Avenida Carlos III en Cádiz, y en la inefable pampa de mi país de origen, tan afín a la realidad del litoral del Paraná que inspiró el poema de Beatriz Vallejos.

Notas

¹ BEATRIZ VALLEJOS, a los ochenta y seis años, falleció el 12 de julio de 2007, en Rosario, Argentina, donde residía. El autor del presente trabajo desea homenajear a la poeta fallecida con esta publicación.

Seis,

glosa(s)

(un lugar para el comentario y la información)

**Una posibilidad
de vida.
Escrituras íntimas**

ALBERTO GIORDANO
Beatriz Viterbo
Rosario, 2006

Entre Migré y Blanchot: paradoja, ironía y autobiografía en una teoría de la lectura

Analía Gerbaudo *

Universidad Nacional del Litoral - CONICET

En el *IV Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria* realizado en agosto de 2004 en Rosario, César Aira integra una mesa sobre “literatura e intimidad” junto a Marcelo Cohen. En su intervención señala que se encuentra allí tratando de hablar sobre el “último juguete” de Alberto Giordano: las escrituras de la intimidad. Por el año 2004 Giordano trabajaba sobre el “ensayo de los escritores”: ya había publicado *Modos del ensayo. Jorge Luis Borges-Oscar Masotta* (1991) y estaba compilando los escritos que reunirá en *Modos del ensayo. De Borges a Piglia* (2005). 206 207

A tres años de aquel congreso y a propósito de la aparición de su nuevo libro, *Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas* (que como *Modos del ensayo. De Borges a Piglia* incluye textos puestos a circular antes de tomar la forma de letra impresa), cabe llamar la atención sobre dos movimientos perceptibles en el campo de la crítica literaria escrita desde Argentina. Uno: la profusión de trabajos sobre los ensayos de escritores. Dos, y éste es un fenómeno más reciente: la profusión de trabajos sobre diarios de escritores.¹

Más allá de la humorada es posible advertir en aquella intervención de Aira parte de una verdad: desde su modo siempre oblicuo estaba señalando el nuevo rumbo del crítico que luego iba a ser, por transferencia, el rumbo de otros. ¿Tema, problema, capricho u obstinación?: no interesa la etiqueta a partir de la cual intentamos describir el impulso. Sí interesa resaltar que las ocurrencias de Alberto Giordano instalan buena parte de los ítems de la agenda de la crítica literaria que se escribe desde este país. Y los dos hechos descriptos en el párrafo anterior son una prueba. Interesa entonces también detenerse en el análisis de algunos de los procedimientos de Giordano en este último texto y a la vez conjeturar sobre las intervenciones que ha logrado generar y sobre lo que estas intervenciones abren y cierran.

La escritura de Giordano deja entrever sus continuidades y sus credos gestados desde una intersección singular de postulados de Borges, Deleuze, Barthes y Blanchot. En este texto reaparecen sus desconfianzas respecto de ciertas morales o “supersticiones” de la crítica; su apuesta al ensayo como forma de descubrimiento y no como repetición de algo que ya se sabe antes de escribir; su constante y a la

* 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.*

vez siempre nuevo deslumbramiento por las formas en que se intersectan la ironía y la paradoja en los textos de los escritores que provocan el desarrollo de su propia escritura; su incisiva detección de los lugares en los que quien escribe (un diario íntimo, un ensayo crítico) es descubierto en exceso, diciendo más o menos de lo que pretende o parece haber pretendido decir.

Algunos ejemplos de estos procedimientos. La vuelta sobre los autores es, a la vez que una confirmación de su canon personal, una posibilidad de descubrir los desplazamientos en la aparente repetición, en la aparente vuelta a lo mismo. En “Algo más sobre Puig” su relectura de *La traición de Rita Hayworth* le lleva a desarrollar los fragmentos de una teoría sobre la lectura y sobre la escritura que podría pensarse en el más profundo sentido de *contresignature* (Derrida, *Points de suspension*). ¿Cuándo y en qué condiciones y atravesado por qué preguntas o requerido por cuáles mandatos quien lee se entrega a la lectura? ¿Cuándo y en qué condiciones quien lee puede refrendar con su escritura aquello mismo que lo conduce a ella? ¿Cuándo quien intenta transferir algo de su experiencia de conexión con los textos que lo inquietan *da a leer* (Derrida, *La dissémination*) a otros, instiga a otros a leer (más allá y más acá del miedo a soltarse de las barandillas del saber en el que se cree hasta que se lee o se escribe sobre algo que desborda el orden de ese saber; más allá y más acá del miedo a “agregar”, a “bordar”, a poner algo de sí)? Parecen dejarse entrever aquí retazos de una historia de Giordano-crítico, de Giordano-profesor de literatura, investigador y ensayista. ¿Cuándo quien escribe realmente *lee y escribe* (más si quien escribe está aparentemente constreñido, en parte, por los tiempos, protocolos y prescripciones que rigen el ámbito académico, o más precisamente, por los protocolos y prescripciones que pautan cómo presentar una tesis doctoral sobre Manuel Puig)? Giordano observa: “Durante los años en que escribí sobre la literatura de Puig tratando de no apartarme demasiado de mis inquietudes de lector, de algún modo dejé de leerla” (2006: 15). La lectura es para Giordano “aceptación de lo desconocido”, un “ejercicio de desposesión”. Desde este lugar revisa su propia práctica reconstruyendo distintos momentos de su trabajo con la obra de Puig: “Durante los años en que me lo apropié para escribir sobre la singularidad y la eficacia de su obra, aunque continuamente estuviese releyéndolo, no volví a leer a Puig” (2006: 15).

Desde este lugar también se explican sus silencios. En lo diferido, en aquello que se soslaya, hay un decir, algo susceptible de ser leído en sus textos por un crítico de Giordano. U otro tema posible a insertarse en la agenda de la crítica sobre la literatura, sobre la crítica de los diarios de los escritores que a veces, también son literatura. A partir de su corpus Giordano escribe notas para una teoría de la lectura: “Para alguien que tiene como oficio escribir sus lecturas, no escribir sobre algo, sin haber decidido no hacerlo y sin saber que no se lo hace, puede ser también un modo de leer” (2006: 16).

Más cerca de Derrida que de Blanchot, el lector con escalpelo irrumpe, por ejemplo, cuando revisa el uso de Sylvia Saítta del adverbio “cómodamente” para describir el modo en que Alejandro López se ubica en la tradición literaria argentina, puntualmente, en relación a Manuel Puig. Descartando que esta ubicación sea “cómoda”, Giordano se detiene en la exploración de las diferencias que se registran en lo que se les reconoce a ambos escritores como patrimonio común, es decir, “el arte de narrar voces modeladas, hasta en sus mínimas inflexiones, por los estereotipos de la cultura masiva y de las morales pueblerinas” (2006: 31).

Las preguntas que lo habían llevado a producir sobre los ensayos de escritores y sobre lo que la literatura *puede*, reaparecen con su lectura de *En estado de memoria*, *Narrar después* y *La letra de lo mínimo* de Tununa Mercado. Giordano anota: “La imagen de un narrador que escribe para saber cuál es el vínculo que lo liga a un determinado universo temático y cuáles son sus posibilidades de explorarlo literariamente se me volvió a hacer presente durante la lectura de *En estado de memoria* de Tununa Mercado” (2006: 44). Agrega más adelante: “la narración es en la literatura de Tununa Mercado ... la forma en que un yo explora su singularidad en contacto con las cosas del mundo” (2006: 56). Definición que lo comprende: Giordano habla de Mercado y también habla de sí y de aquello que su escritura hace ya que en esta aparente continuidad con sus trabajos previos aparece una marca nueva o, más bien, el pronunciamiento o la exacerbación de una nota antes apenas dejada entrever²: la inscripción autobiográfica. Como en un juego de espejo, las escrituras sobre los textos de la intimidad firmados por otros y leídos como *actos*, es decir, en sus tensiones, contradicciones, ambigüedades, hacen lugar a la escritura íntima de quien produce esos ensayos críticos que acompañan una de las tendencias de la crítica literaria contemporánea: su pulsión o su pasión autobiográfica. En “Algo más sobre Puig” un *envío* íntimo se realiza desde el espacio de la dedicatoria: “A Emilia, por primera vez” (2006: 13). “Por primera vez”: aclaración que vuelve, que se vuelve sobre el acto que su propia escritura, deliberadamente, realiza. En ese texto dedicado a su hija las preguntas sobre la paternidad desplegadas a partir de *La traición de Rita Hayworth* de Puig se vuelven sobre sí y vuelven sobre ciertas verdades o saberes o conjeturas que la literatura arma sobre el vínculo padre-hijo. Giordano habla de la “imposibilidad de encontrar un padre en su lugar”, de la “omnipresencia paterna” en el mundo de Toto, de su construcción paradójal “en todo lugar, fuera de todo lugar” (2006: 14). Y agrega, sorprendiendo al lector con la irrupción de la confesión: “Desde luego que esta verdad doble sobre la paternidad no la aprendí sólo, ni en primer lugar, leyendo *La traición de Rita Hayworth*. En mis experiencias como hijo ya había tenido ocasión de descubrir su existencia” (14). Y anota, llevando la confesión a la reflexión más general: “Pero el arte de Puig, al transmutar el dolor en goce, alivianó de resentimiento el aprendizaje al punto de transformar en principio positivo lo que, conforme con los hábitos morales, habría podido tomar sólo como una carencia” (2006: 14). Agrega: “lo que escribí sobre las paradojas de la paternidad siendo sólo hijo, lo repetí siendo también padre” (2006: 15). La dedicatoria se reactualiza algunas páginas más adelante: el nombre de Emilia reaparece y la literatura de Puig permite volver a interrogar lo que el nuevo rol de padre le hace leer en la literatura de Puig (la misma y otra). El enigmático sintagma “por primera vez” (¿por primera vez te dedico un ensayo?; ¿por primera vez te nombro en un libro?) se expande y aclara al menos en uno de sus sentidos: “Qué extraño resulta presentir la disimetría y su necesidad, desde el otro lado. Por primera vez imaginé que en un futuro todavía lejano, pero ya inminente, cuando alguna vez quiera estar justo ahí donde mi hija me reclame como padre, el lugar que ocupe, cualquiera sea, tendrá que ver más con los lugares en que esperé, y a veces todavía espero, encontrar a mi padre, que con el imposible lugar en el que me buscará Emilia” (2006: 15).

En “Algo sobre mi padre” las preguntas sobre el vínculo padre-hijo vuelven: “¿Cómo cumplir con el padre sin dejar al mismo tiempo de cumplir con uno mismo?” (2006: 66). Una situación límite, un momento personal difícil lleva a la

literatura y ésta a su vez reenvía a la situación límite que es mirada desde otro punto de vista y vuelta a componer, reinventada desde la escritura. Una primera escritura y luego ésta desde la que se evoca y se recuerda aquella, la otra, la garabateada en servilletas de papel de un aeropuerto. En ese trance, en ese proceso que hace lugar al ensayo, la experiencia del escribir deja entrever una verdad, descubre un saber sobre el vínculo que lo ocupa: “Hay que aprender a aceptar las señas que todavía hace la verdad a través de algunos recuerdos incómodos y difíciles de manejar, y arriesgarse a descubrir una forma, que después se reconocerá como propia, de hacer que la escritura evoque, en el proceso de armarse y descomponerse, las asimetrías y las complementariedades entre esas dos vidas enlazadas definitivamente por los secretos y las trivialidades de lo familiar.” (2006: 66).

Empiezo con Aira y termino con palabras de Aira. En el *Congreso Internacional Cuestiones Críticas* realizado en octubre de 2007 en Rosario, Aira dialoga con el escritor Juan José Becerra. En ese diálogo, nuevamente entre la ironía y el humor, se interroga respecto de la recepción de su obra entre los profesores de literatura tomando distancia de eso mismo que registra. En todo caso, la complacencia de sus lectores lo lleva a repreguntarse sobre su trabajo: para quién escribe, cómo escribe, cuáles son los posibles factores que hacen que su escritura convoque el interés prácticamente masivo de los profesores de literatura (o, más precisamente, de los profesores que enseñan literatura desde los espacios de formación superior).

Retomo la pregunta de Aira para volver sobre los textos de Giordano y sus lectores (nosotros) que son quienes finalmente hacen (hacemos) que sus escritos se conviertan en verdaderas intervenciones sobre el campo ya que, como se mencionó, provocan movimientos, giros de la atención, revisión de los modos de lectura, conducen a leer a los autores que cita, a no ocuparse de los que no se ocupa o a no ocuparse más de aquellos a los que él ya encontró en falta.

En el *Segundo Argentino de Literatura* organizado por la Universidad Nacional del Litoral y realizado en junio de 2006 en Santa Fe, Jorge Panesi lee un texto que luego se incluye en los ensayos reunidos en el tomo 4-5 de la nueva versión de la revista *La Biblioteca*. A propósito de la *Breve historia de la literatura argentina* de Martín Prieto, afirma: “La perspectiva segura desde la que escribe Prieto es la del litoral, que supone un fuerte linaje literario (Mateo Booz, Carlos Mastronardi, Juan L. Ortiz, Saer, entre otros) pero también toda una tradición académica (Adolfo Prieto, María Teresa Gramuglio, Nicolás Rosa, Josefina Ludmer, Sandra Contreras, Alberto Giordano) con la cual Prieto dialoga incesantemente, y no desde los bordes de ningún centro, puesto que estos nombres son el centro.” (2006: 59). Panesi describe parte de lo que acontece hoy en el campo intelectual argentino: Rosario es el centro. Y Alberto está en Rosario, y con su trabajo coopera para que ese lugar sea el centro. Y sus lectores (otros profesores de literatura, sus becarios, sus alumnos, sus colegas) convalidan ese ordenamiento del mapa de producción de la crítica literaria argentina actual.

Situación que lleva a interrogarnos respecto de las operaciones de pensamiento que se generan desde ese lugar para constituirse como tal y que vuelve sobre el modo en que trabajamos desde lo que, fijado un centro, se instituye como periferia o margen. ¿Cómo producimos desde el vasto campo de los estudios literarios desde Argentina? ¿A qué *discusiones* y a qué *polémicas* (siguiendo la distinción de Panesi³) hacemos lugar (si es que hacemos lugar)? ¿Cómo planteamos los debates (cuando los planteamos)? ¿De qué modo leemos las tesis que se sostienen desde

una escritura que (nos) fascina, que (nos) atrapa, que (nos) deslumbra y también, en algunos casos, que (nos) enoja? Si, como sostiene Derrida en *Aporías*, se cuenta bastante de la propia historia de uno en aquello que se cita de modo recurrente (pero también en aquello con lo que se discute o se polemiza) cabe revisar qué fibras de la subjetividad tocan los textos firmados por Giordano para provocar la profusión de citas, la réplica de sus interrogantes en otros proyectos, la reiteración de sus credos multiplicada en las formas de construir los corpus, de plantear las conjeturas iniciales de investigación. Si como sostiene Panesi, Rosario es el centro, cabe atender a los desarrollos que allí se han producido, a las tradiciones que se han creado, a las que actualmente se generan. Este libro de Alberto Giordano es, en este sentido, un nuevo aporte y una posibilidad de reactualizar estas preguntas.

Giordano anota: “Cuando pasé de la fascinación a la búsqueda de sus razones, necesariamente me apropié en bloque de Puig, tracé sus fronteras, distribuí sus poblaciones, lo convertí en mi mundo (el mejor mundo posible que podía habitar un crítico formado entre Migré y Blanchot)” (2006: 15). Me pregunto si ese trance que se produce entre la fascinación y la apropiación es posible en los lectores de Giordano. Me pregunto si sus lectores (nosotros) pueden (podemos) generar nuevas preguntas a partir de sus textos o si, más bien fascinados (estado que suele impedir hacer el pasaje a la apropiación), no tienden (no tendemos) a imitarlo reproduciendo sus planteos, sus credos y sus apuestas en otros textos, en otros corpus construidos desde posicionamientos desdoblados de aquel (hace algún tiempo, en tono de broma, le sugerí a Alberto que comenzara a escribir sobre un autor que los críticos literarios consideran hoy sin valor alguno, sin interés alguno: me animo a aventurar que si hiciera esto sin confesar que se trata de una broma, observaríamos un tiempo más tarde una profusión de trabajos sobre ese autor, “tocado” por su palabra, reinscripto desde su nombre propio; conjetura un tanto arriesgada que confirma, en cierto modo, la desazón de Panesi cuando hace algunos años, en el marco de un congreso realizado en Mar del Plata señalaba la ausencia de “polémicas” en el campo de la crítica literaria argentina).

Por otro lado también me pregunto si este uso expandido de sus textos no es una forma primera de instrumentación y en este sentido, cabe revisar si no estamos ante la emergencia de una teoría de la lectura producida desde Argentina. Una teoría escrita desde América Latina cuyo antecedente, desde otra tradición, podría encontrarse en la obra de Ángel Rama (conjetura sobre Rama que suscribo y que tomo de un viejo texto de Daniel Link). Giordano distingue el uso de la teoría para “autorizar la reproducción de un pensamiento” del uso “para tratar de pensar” (2006: 206). Su desconfianza respecto del uso de la teoría por “profesores y becarios” propone, casi prescribe, una forma de empleo. Entre Barthes y Blanchot afirma: “lo más potente de la literatura tiene que ver con que presenta sin dar y que los conceptos que piensan lo paradójico de ese acontecimiento se escriben con sutileza” (2006: 208). Hay aquí un intento de determinar los protocolos de la crítica. Al menos, los de la crítica literaria que Giordano busca construir. Y agrega: “la teoría literaria que me gusta pensar es la que aprendí y enseñé” (2006: 208). Crítica ligada al trabajo del ensayista que atiende a las “razones íntimas de su identificación con algunos conceptos y con el estilo de argumentación que le imponen” (2006: 208). Crítica que atiende a su construcción desde un no saber *a priori* de la escritura. Lugar desde el que se cierra el libro y se abre el incierto camino de los rumbos futuros que tomará la escritura y las investigaciones de este profesor que

escribe (posición que, reconocida, es también una interpelación a crear preguntas propias más que a imitar, en probables copias burdas, las que ya se formuló en sus ensayos). Consecuente con su forma de pensar el ensayo como exploración, concluye abriendo una pregunta que, otra vez, es también una confesión: “Hasta aquí llego. No sé si para salir del vacío de escritura en el que voy a caer después de terminar esta profesión de fe, tendré que encontrarle otra vuelta a la retórica del ensayo crítico (parece tan agotada), o si finalmente me voy a probar como narrador y autobiógrafo. No lo sé. No lo puedo saber” (2006: 213).

Notas

¹ No estoy diciendo que la crítica producida desde Argentina no haya escrito sobre autobiografía ni sobre los diarios de escritores; sí subrayo que el trabajo de Giordano plantea una forma nueva de interrogarlos leyéndolos como actos, en su punto de exceso (en el sentido derrideano del término –cf. DERRIDA, *De la grammatologie, L'écriture et la différence*)–. Intento también señalar el efecto de esta decisión de Giordano en la agenda “nacional” de la crítica literaria.

² Para un análisis más detallado de su producción anterior, ver *Desconstrucciones en la crítica literaria. Notas de una lectura supersticiosa*. Texto leído en la presentación de *Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas* el 9 de noviembre de 2007 en la librería Palabras andantes de la ciudad de Santa Fe.

³ En “Polémicas ocultas” Jorge Panesi presenta una lectura de los modos en que se desarrollan las confrontaciones de ideas en la universidad argentina actual. Distingue la “discusión” de la “polémica” acercándose a la diferenciación entre el rol del “especialista” y el del “intelectual” (próxima también a la dicotomía especialista / ensayista –Giordano, 2005–). Mientras las “discusiones” estarían más bien replegadas al espacio universitario constituyendo el “motor de un juego académico en el que sería ingenuo ver solamente el interés por construir la verdad más allá de las disputas por el poder y el prestigio institucional de las distintas capillas”, las “polémicas” lo desbordan ya que las cuestiones que suscitan tienen un “interés cultural” y unos “alcances más vastos” que se ligan a la interrogación de “acuerdos tácitos y hegemónicos” que el polemista pone en entredicho (PANESI, 2003).

**Los escritores
argentinos de
París**

AXEL GASQUET
Ediciones UNL
Santa Fe, 2007

El imaginario literario argentino en los escritores de la diáspora

Ariela Borgogno *

Universidad Autónoma de Entre Ríos

“París... es como nacer de nuevo para un argentino”, escribe Manuel Mujica Lainez en *Invitados en el Paraíso*. Estas palabras son recuperadas oportunamente por Gasquet como epígrafe de “El puente cultural entre Buenos Aires y París”, quinto capítulo de su libro y momento de enlace entre las dos grandes partes que lo constituyen. ¿Por qué la relevancia de estas palabras? Porque Francia fue el referente por excelencia de la élite intelectual que diera origen a la nación y a la literatura argentina. 212 213

La relación de la cultura argentina con la europea fue, hace casi dos siglos, una de las problemáticas medulares que influyeron en la fundación de la literatura nacional. Luego de la emancipación del dominio español, junto al proyecto de construcción de una nación, nacía también el de la construcción de una literatura propia. Mariano Moreno, siempre inspirado por las ideas del Iluminismo, sostenía en aquel momento la inviabilidad de un proyecto político dissociado de un proyecto cultural. Los intelectuales argentinos de la época tenían una formación predominantemente europea por lo tanto, y más allá de los aportes autóctonos, la configuración de una literatura nacional sólo podía abrirse camino a partir de la literatura del viejo continente. Fue Francia el modelo cultural a seguir y desde entonces, la ascendencia francesa en el campo cultural argentino, y en especial en la literatura, se prolonga con mayor o menor fuerza hasta nuestros días.

Esta última idea es la que recorre el libro que hoy reseñamos y el que, en palabras del autor, “trata de establecer la existencia de una comunidad de espíritu entre los escritores argentinos contemporáneos que residen en París, (...) comunidad que se sustenta en la historia literaria argentina y en su imaginario social.” (Gasquet, 2007: 7).

En el marco de la sociología de la literatura, es decir, tomando el texto literario como modo de conocimiento de la realidad social de un momento histórico determinado, Gasquet se propone analizar el imaginario literario argentino en los escritores expatriados de la actualidad. A partir de la idea de “la ficción, como clave interpretativa de la realidad”, divide su trabajo en dos grandes secciones.

* Profesora en Letras, egresada de la UNL. Auxiliar Docente de la cátedra de Literatura Francesa e Italiana del Profesorado de Lengua y Literatura de la Facultad de Humanidades, Artes y Ciencias Sociales de la UADER (Universidad Autónoma de Entre Ríos). En el mismo Profesorado dicta la cátedra de Literatura Inglesa. Becaria de Centro di Studi Leopardiani, Recanati, Italia, en 1998. Miembro Investigador del Centro de Estudios Comparados de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la UNL. Área de Investigación: Estudios Comparados, literaturas en lengua extranjera.

La primera de ellas es un minucioso estudio de la historia literaria argentina y de los temas que la configuran. El viaje y el exilio (entendidos en todas sus variantes), el multilingüismo y el cosmopolitismo periférico, son las “claves de lectura” que permiten percibir la complejidad del constructo literario nacional. Pero es el primer tópico mencionado el que cobra una importancia central para Gasquet quien plantea “la incidencia del ‘viaje’ como núcleo problemático de primer orden en la conformación literaria e ideológica del proyecto de nación”. (2007: 23).

Concepto dilecto de los estudios comparados, el viaje obliga a la doble mirada: la de los europeos en Argentina y la de los argentinos en Europa, miradas complementarias que se hallan en nuestra historia literaria y en la génesis de la identidad nacional. En el capítulo “Viajeros del desierto”, Gasquet analiza la doble influencia de la literatura de viajes escrita por los extranjeros que arribaban a nuestras tierras. El relato de la conformación geográfica y social de los territorios del sur moldeó la mirada europea de la zona del Río de la Plata, al mismo tiempo que construyó pautas paisajísticas y tópicos que retomaría nuestra incipiente literatura: la infinitud de la llanura pampeana, el desierto, el contraste de lo urbano y lo rural, el gaucho, la cautiva. Es así como en la mirada del otro, también los escritores de la época se encuentran y se definen. En “El viaje criollo” se estudia la otra cara de la moneda, la del viaje doble del criollo hacia el interior del territorio nacional y hacia el exterior. Según Gasquet, “la exploración interna del país, ese vasto movimiento por el que una élite se apropia de un territorio por medio del monopolio que ejerce su representación, se convierte pronto en un proyecto de dominación política”. (2007: 71) Aparece nuevamente la pampa, ahora como frontera entre la civilización y la barbarie. Pero no debemos entender el viaje de exploración interna y el viaje al extranjero como dos procesos disímiles, ambos se dan de manera simultánea y son viajes de búsqueda y de experimentación. El viaje al exterior, sobre todo a Europa, es el viaje de la búsqueda de modelos donde mirarse y de los que aprender a construir la identidad de la nación. El traspaso de los confines, el contrapunto del aquí y del allá, la toma de distancia y la puesta en perspectiva del país permiten descubrirlo, interpretarlo y poetizarlo configurando una literatura con personalidad propia.

Axel Gasquet cierra esta primera parte de su recorrido con los capítulos “Hacia una modernidad periférica” y el mencionado al inicio de nuestro comentario, “El puente cultural entre Buenos Aires y París”, en los que analiza la relación particular de los escritores argentinos con la capital francesa desde mediados del siglo XIX hasta la generación actual residente en ella. En ambos apartados se muestra la irrenunciable presencia de Francia, y de la “ciudad luz” especialmente, como horizonte cultural de la clase ilustrada argentina, como resumen de la Europa ideal, a pesar de los períodos de transición en que ella, y el continente todo, eran reconocidos como lugares ya no seguros. Es la época de la primera guerra mundial y con el surgimiento de cierto campo cultural autónomo, la mirada nacional se vuelca paulatinamente a los Estados Unidos y surgen proyectos culturales, como la Revista *Sur*, con una impronta americanista que pone en crisis la hegemonía cultural europea. El crecimiento industrial de Buenos Aires, las oleadas inmigratorias a partir de 1870 y que producen la explosión demográfica de la ciudad en los primeros años del siglo XX, entre otros factores, llevan a la configuración de un nuevo espectro social, cultural y político. Los antiguos tópicos literarios se redefinen y el naciente criollismo y el posterior nacionalismo generan un debate

de características propias. Pero París mantendrá su vigencia deslumbrando con las vanguardias artísticas allí surgidas.

A partir de 1930, los avatares políticos y sociales del país reintroducen, según Gasquet, las coordenadas del exilio (forzado o voluntario) para nuevas generaciones de intelectuales. Un éxodo masivo de los mismos hacia Europa se produce entre las décadas del 30 y del 50, y se repetirá con mayor fuerza en las décadas del 60 y del 70. El exilio es una tradición cultural argentina, por ello las nociones de “partida”, “regreso” y “expatriación” cobran en ella una importancia fundamental.

La segunda parte de la investigación es la mejor invitación a la lectura del libro. El recorrido histórico, necesario y exhaustivo, desarrollado en la primera sección, se corona aquí con un lúcido análisis de las obras de seis escritores argentinos contemporáneos que eligen la ciudad de París como residencia. Mario Goloboff, Laura Futoransky, Arnaldo Calveyra, Juan José Saer (recordemos que este trabajo fue realizado antes de su muerte), Silvia Baron Supervielle y Héctor Bianciotti pertenecen a una misma generación y a partir de su producción literaria Axel Gasquet intenta determinar, recuperando los conceptos esgrimidos en la primera parte, “las distintas estrategias de poblamiento del imaginario social”, es decir, la opción literaria que adopta cada escritor para poblar imaginariamente el vacío originario y existencial de la pampa. Cada uno de ellos recrea un “modo de ser con el mundo” por lo que dentro de cada universo particular, puede verse la forma en que elaboran un regreso narrativo a su tierra natal. Desde la distancia, las diversas estrategias de apropiación simbólica del pasado, llevan a cada escritor a recrear y actualizar los tópicos literarios argentinos en una misma línea de continuidad con la literatura precedente. Pero su aporte no queda allí sino que los enriquecen y les otorgan su sello personal. Estos seis escritores son muy distintos entre sí y el lazo más fuerte, el que los une insalvablemente, es inmaterial. Están ligados por “cierto imaginario literario común, un imaginario que en su pluralidad es al mismo tiempo netamente argentino”. (Gasquet, 2007: 401).

Si exceptuamos la figura de Juan José Saer, y tal vez la de Héctor Bianciotti, los escritores contemporáneos argentinos estudiados en esta nueva publicación del centro editorial de la UNL no han sido objeto de investigaciones críticas. Tal vez se deba esto al largo exilio de alguno de ellos o a la marginalidad a la que se condena al escritor bilingüe en las literaturas nacionales. Recuperarlos, comenzar a poblar un espacio vacío, es el mayor mérito de Axel Gasquet quien, en su condición de argentino radicado en Francia, nos brinda una mirada dual que el comparatismo celebra.

**Revista *Literatura
e Sociedade***

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO.
FACULDADE DE FILOSOFIA,
LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS.
DEP. DE TEORIA LITERÁRIA E
LITERATURA COMPARADA.
Nº 9, 2006
ISSN 1413-2982

**Recorridos actuales de la
Literatura Comparada en Brasil**

Adriana Crolla •
Universidad Nacional del Litoral

216 217

La revista que nos ocupa da cuenta de una tradición ampliamente aquilatada en los ámbitos académicos brasileños en relación a los estudios de Literatura Comparada. Tradición y prestigio que avalan los nombres de los integrantes del consejo editorial entre los que se destacan, además de los locales, extranjeros de renombre como Beatriz Sarlo, Frederic Jameson y Jacques Leenhardt, entre otros.

El trabajo que abre el volumen “Literatura para todos” bajo la rúbrica de Leyla Perrone Moisés, postula un encendida defensa de la enseñanza de la literatura en la escuela media y en la universidad. La autora reclama el auxilio de los estudios literarios y de la Literatura Comparada para repensar el lugar de la literatura y su especificidad. Al mismo tiempo llama la atención sobre su “desaparición” en los espacios curriculares debido a cambios en las directrices curriculares de varios estados brasileños, y de países de larga tradición humanista como son Portugal o Francia. El pormenorizado análisis de documentos emanados durante las reformas realizadas a partir del 2000 en Francia y del 2001 en Brasil, refleja un voluntario silenciamiento u obturación de lo literario (lo que es también detectable como tendencia mundial) en aras de una peligrosa tendencia hacia el estudio del lenguaje en su función comunicacional y de lo cultural en sentido sociológico, ligado a la problemática del estudio de las identidades. A ello, afirma, se suma el prejuicio de elitista que se ha atribuido al texto literario, y de necesidad de hacer más “digerible” su acceso, lo que impide hoy día un acercamiento democrático a los clásicos y a la literatura universal por parte de las nuevas generaciones.

Para apoyar dicha defensa recupera el texto de la conferencia “O direito à literatura” (1988) de Antonio Candido y su convicción de que la literatura es un “bem incompressível” a que todos “têm direito”. Tal vez lo subversivo, concluye

* 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. Vicepresidenta de la 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).

la autora, es el esfuerzo que todavía hoy siguen ejerciendo los docentes desde las cátedras para enseñar los autores canónicos, más allá de las dificultades que su palabra proponga. En especial en estas épocas en que las lecturas de masa y las informaciones superficiales sobre la realidad contemporánea están al alcance de todos, a través de los medios masivos de comunicación y la escuela parece ser el último bastión donde los jóvenes podrán acercarse, quizás una vez en su vida, al saber que la literatura propone.

El mismo texto de Antonio Candido es retomado en el trabajo siguiente: *Além da literatura* de Marcos Piason Natali, como base para repensar en clave transcultural y desde la noción de *super-regionalismo*, los recorridos actuales de la literatura como bien de consumo. El autor propone una vuelta a las reflexiones de Candido y a su reconocimiento de la importancia de la materia local en la producción de libros universalmente significativos donde la región se transfigura en lo universal. Recuperando al mismo tiempo la noción de “monedas” de Goethe en su idea de una *Weltliteratur*, donde las peculiaridades de cada nación se constituyan en un circuito de circulación e intercambio, Piason Natali reconoce que la posibilidad de una cartografía de lo literario que permita imaginar un espacio más allá de las fronteras nacionales y englobe la tensión entre “productos individuales” y la tendencia a una abstracción universalizante, le compete a la literatura comparada. Su atención compulsiva hacia las materialidades de los textos y discursos la posiciona como un espacio privilegiado para la reflexión crítica sobre el concepto de literatura y el reconocimiento de los restos dejados por la comparación entre lenguas, tradiciones y obras.

Esta primera sección, denominado “Ensayos”, se completa con 17 artículos más. Sus títulos pueden dar una falsa idea de inconexión pero en su recorrido es posible detectar las filiaciones que los aúnan y los similares ámbitos de reflexión en que incursionan. Por ejemplo la función de la traducción en la construcción de identidades de lecturas o la inclusión, a través de la traducción, de la literatura brasileña en otras tradiciones; así como las reflexiones sobre el hibridismo escriturario y la construcción de identidades compuestas a partir de la interacción literaria. Una interesante serie de “lecturas crítico-comparatísticas” de profesores del Departamento de Teoría Literaria y Literatura Comparada de la Universidad de San Pablo permite reconocer los intereses que mueven las reflexiones y los modos de configuración instaurados en esos ámbitos académicos a partir de la lectura comparada de autores de la talla de Calvino, V. Wolf, Chejov y Kafka, Verga, Guimarães Rosa. Así como la comparación interdisciplinaria entre la literatura y otras expresiones artísticas en los artículos referidos a Murilo Mendez o la figura del gaucho en los dos *Fausto* (el literario y el musical de Gounod). Le siguen trabajos de docentes de la FFLCH en donde se incluye también la reflexión sobre la literatura y su relación con la canción popular o los modos como un lector avezado contemporáneo (Max Aub) relea un clásico como Cervantes. Al mismo tiempo se destina un espacio a los profesores invitados por ese Departamento, recuperándose un trabajo de Michael Löwy sobre lecturas comparadas de *El Proceso* de Kafka, un artículo del traductor y estudioso francés de la literatura brasileña Michel Riaudel quien incursiona en la presencia de Brasil en el imaginario francés y de Ulrich Johannes Beil, de la Universidad de Munich, especialista en el área de la Literatura Alemana.

Bajo la denominación de “Rodapé” (Footnote) se recuperan dos importantes trabajos: “Sociología e literatura comparada” de Roger Bastide y “Paixão dos va-

lores” de Antonio Candido, publicado por primera vez en 1943 y que se incluye, tal como se explica en la editorial, por tratarse de una primera lectura de *Monsieur Ouine* de Bernanos y por su repetida referencia en los trabajos que conforman el espacio final del volumen, destinado a un “Dossiê” sobre Bernanos en Brasil.

En la sección “Depoimentos (Testimonios)” la profesora Marlyse Meyer, radicada en Unicamp, habla de su labor como traductora al francés de *Minha vida de menina* de Helena Morley, libro preferido de Bernanos, y la profesora brasileña Vera Lucia de Oliveira, especialista radicada en Italia, relata su experiencia como escritora migrante y su particular bilingüismo poético.

Finalmente, el Dossier dedicado a George Bernanos y Brasil se constituye en un espacio monográfico de interesante lectura que contiene seis artículos, rubricados por especialistas de Francia y Brasil, presentados en diferentes coloquios y encuentros realizados en ambos países, en homenaje al notable escritor francés.

218 219

En la sexta y última sección, “Biblioteca”, se incluyen reseñas de las últimas publicaciones realizadas por los docentes del Departamento; y en el “Apéndice” final se listan los trabajos contenidos en los números anteriores de la revista, lo que enriquece aún más la información del lector sobre el perfil y riqueza de esta empresa académica y editorial.

Finalmente, queremos destacar como personal homenaje a quien abriera el camino de la Literatura Comparada en Brasil y en Argentina como disciplina, fundando la ABRALIC y colaborando en la fundación de la AALC, el trabajo incluido en la primera sección, perteneciente a la Dra. Tania Franco Carvalhal, presidente de la Asociación Internacional de Literatura Comparada y fallecida en octubre de 2006.

El mismo constituyó la conferencia inaugural del *IX Congreso de la Asociación Brasileña de Literatura Comparada* realizado en UFRGS en 2004 y donde, bajo el título de “Encontros na travessia”, la crítica elabora un importante recorrido entre pintores y literatos para repensar algunos conceptos comparatistas como son la noción de *relación, encuentro y transformación* en términos de *continuidad y cambio*.

Desde este lugar recupera el concepto de espacio y sus diversas denominaciones en sentido locativo: sertão, pampa, desierto, selva, cordillera, así como todo término que se refiera a cualquier espacio abierto que sea dominio de la inmensidad y del vacío, para representar simbólicamente una acumulación de sentido y como procedimiento estratégico de reconocimiento del tránsito y del límite (siempre en transformación) entre lo local y lo universal.

Los encuentros artísticos que la autora nos ofrece constituyen ejemplos fructíferos de su concepción de la literatura comparada como un ámbito en permanente redefinición y al mismo tiempo de posibilidad de mirada que: “Vê-lo ‘como os outros o vêem, mas também como ainda não o quiseram ver”.

Siete,

la letra estudiante

(un espacio joven)

Arturo Carrera y el hilo de las sensaciones

Silvana Santucci *

Universidad Nacional del Litoral

Resumen

En esta comunicación presentamos parte de los resultados de un trabajo de investigación desarrollado en el marco de una “Beca de Iniciación a la investigación” centrada en el estudio de la obra de Arturo Carrera (FHUC-UNL).

De la serie de textos que Arturo Carrera escribe desde 1972 analizamos aquí los poemarios publicados en la década del 2000: *El Coco*, 2003; *Potlatch*, 2004; *Noche y Día*, 2005 y *La Inocencia*, 2006; con el objeto de revisar las posibilidades actuales que desarrolla esta escritura, explorando las intervenciones críticas que leen el corpus de este trabajo. Asimismo, revisamos el modo en el que se construye una continuidad en estos poemas legible como posibilidad vertebradora del movimiento general de la poesía de Carrera de los últimos años.

222 223

Abstract

This article reports part of the results obtained in the frame of a “Scholarship of Initiation to the investigation” centred on the study of Arturo Carrera’s poetry (FHUC-UNL). In this opportunity, we analyze the poems published in the decade of 2000: *El Coco*, 2003; *Potlatch*, 2004; *Noche y Día*, 2005 y *La Inocencia*, 2006 with the purpose to verify the possibilities that today this writing develops, exploring the critical interventions that read the corpus of this work.

In this sense, we try to demonstrate that *continuity* as a fundamental possibility of the general movement of Carrera’s poetry in the last few years.

* Estudiante de la carrera de Lic. en Letras de la Universidad Nacional del Litoral. Este trabajo forma parte de las actividades de una beca de Iniciación a la Investigación (2007) sobre la poesía de Arturo Carrera que lleva adelante en la UNL bajo la dirección de la Dra. Analia Gerbaudo.

(...) que parezca lo que es: verso.

Arturo Carrera, 2003

El movimiento

Es sorprendente el entusiasmo y la fascinación que despiertan los últimos poemarios de Arturo Carrera (*El Coco*, 2003; *Potlatch*, 2004; *Noche y Día*, 2005; *La Inocencia*, 2006). Quienes apuntaron sus lecturas (Monteleone, 2006; Link, 2006; Porrúa, 2006; Ladagga, 2007; Schettini, 2004) encuentran en estos textos una escritura que, sosteniendo una correlación constante, parece haber venido perfeccionándose a lo largo del tiempo. Como si el poeta se ocupara de mantener en su escritura ciertos “restos latentes” que hacen volver para siempre, con más fuerza, en cada nuevo libro.

Esta configuración de un *desplazamiento*, o como va a decir Nicolás Rosa (2003) de un “descenso”, conduce hacia una especie de *fondo* que está *más atrás* en la historia del sujeto que escribe y en este movimiento, los poemas, como se indica en el prólogo a *Noche y día*, van concretando mansamente su continuidad, su carácter de *carmen perpetuum*, de “poema que no acaba nunca”. (Carrera, 2005:9).

Construir una sucesión de poemas no es lo mismo que construir en ellos un sentido de continuidad. La cronología no guía dentro del sistema los importes que provienen de lo que podríamos considerar como la “historia” del poeta. Estos elementos (las referencias a Coronel Pringles, la familia, los hijos, por enumerar los centrales) van a identificarse en la escritura como “sensaciones” que se leen entre sí dentro de la cartografía mitológica y personal del poeta. Una poesía en la que se leen retazos de escrituras anteriores (como al inicio de *Potlatch*) y una sobrecarga de recortes de voces entrecorridas que parecen siempre de otros.

Estas voces, alejadas de la temporalidad de las enunciaciones hacen de la poesía un mundo de figuras quietas que atesoran la fuerza con que se afirman las estatuas. A la manera en que Gola (2005) lee los diálogos en los poemas de Ortiz: “voces que se responden e interrogan sin término, intentando siempre levantar todos los velos, y aprehender en su desnudez primera la vibración de cada cosa y su misterio.” (Gola, 2005:107).

El coco (2003) un libro como de juguete pero “pequeño” sólo en la letra y el tamaño, explora en profundidad esta forma. Está escrito como si el poeta recogiera relatos de vecinos y amigos para reconstruir la historia de un personaje del pueblo, el Coco, un chico con retraso mental que todos los carnavales de Pringles quiere y logra disfrazarse a su manera de Pantera Rosa. En el disfraz está la marca de un personaje al que todos quieren y festejan su rasgo distintivo (“todo su empeño es cambiar el mundo/ buscar un *disfraz eficaz* para cambiar el mundo”) y en las voces o los dichos recogidos, el simulacro que hace del texto lo que es: verso.

Así, el proyecto, “mapa”, “esperanza” o “deseo” de esta escritura (como irá definiendo en el transcurso de los poemas) va intensificando una búsqueda que se dirige más bien a explorar las posibilidades de continuidad de una poética montada sobre aquello que en poesía parece resultar “ineludible”: intentar *escribir las sensaciones*. El poeta marca en unos versos de *Potlatch* (2004) lo que parece ser su convicción estética:¹

Todo lo que no sé decir

que siento, debo intentar escribirlo. (*P*, 169)

De este modo, la poesía, el *plan a pesar de todos*, el *mapa de la confianza en sí mismo* (1985) que Arturo Carrera viene escribiendo hace tiempo, parece ir reconfigurando cada vez el acontecer de su principio emancipador. La palabra poética busca y encuentra los rasgos que identifican su “supremo intercambio”: la libertad del *potlatch*, el acto pleno de sacrificio en el lenguaje.

Intentamos en esta perspectiva, leer los textos recientes de Arturo Carrera buscando las marcas que nos permitan pensar sobre los modos que tiene hoy de *hacerse* esta poesía, considerando que en la actualidad el nombre del autor se ha vuelto prácticamente una referencia segura en el campo de la literatura argentina.

Potlatch y continuidad

224 225

Nicolás Rosa (2003) a partir del *Vespertillo de las Parcas* (1997) registra un cambio en la escritura de Carrera “el comienzo de un nuevo camino”. Dice, “quizá el descenso hacia un minúsculo infierno sentimental (...) donde se añoran los irrecuperables olores y sabores de la infancia.” (Rosa, 2003: 156). Para nosotros, a partir del poemario de 1997 se profundiza el trabajo que Carrera viene trazando en relación a sus propios textos y el efecto de “descenso” a la poética (efecto que Rosa anticipa) marca el camino de lo que, o bien desde “afuera” o bien como compañía, parece tocarle al lector, en general, puesto y esperado en el mismo abismo de la poesía.

En el caso de “Títere de la moneda”, un poema bastante conocido de *Potlatch* (2004) las marcas que distinguen el “adentro” y el “afuera” del poeta pueden leerse, como afirma Schettini (2006), sujetas a los rasgos que estructuran los contrastes sociales. En el poema hay una distancia que separa el universo de representaciones del “yo” (que da una moneda) de las del “otro”, o de lo que aparece detrás de la puerta como otro (el chico que pide). A partir de la “representación” (la instalación de una ficción alegórica: *el teatrino*) el universo sentimental-social del actor encuentra otra posibilidad de realización, quizá, la de *un instante sin rencor*, como espera el poeta. De este modo, el títere “¡que por suerte no soy yo!” mitiga para ese “yo” el acto de la limosna. Y el chico que ríe y agradece la moneda, parece comprender en la ficción (Schettini, 2006) lo que ese títere quiere decirle: *que todos los remordimientos son esa monedita trucha que le da.* (P, 190).

Para Prieto (2006) el movimiento general de la poesía de Carrera estaría dado por la recurrencia temática hacia “el mito de la primera infancia” que otorga a la obra un “carácter orgánico” a partir de “personajes y referencias explícitas que saltan de un libro a otro” (Prieto, 2006: 450). Si se revisan los prólogos que el poeta escribe a *El Vespertillo de las Parcas* (1997) y a *Potlatch* (2004) la continuidad en la delimitación del programa poético puede leerse rápidamente. Los grandes “temas” que dice condensar el poemario de 1997 (“la identidad”, “la maternidad”, “las mujeres mitológicas”, “las relaciones laberínticas con el padre”) aparecen en *Potlatch* (2004) inscritos un paso “*más allá*” (Rosa, 2003: 152) de la *amalgama de representaciones* que establecen los vínculos y los valores en la infancia. De este modo, la serie familiar (“madres, abuelas, tías, pequeñas parcas”) adquiere un carácter “suspendido” (pero a la vez “animado”) como *en el movimiento tenue de un*

retrato en un mundo *hecho* en la suspensión de los valores, los “forzamientos” (como va a decir en el prólogo a *Potlatch*, 2004) que unen las palabras y las cosas.

Cada figurita cambia otra, y la necesidad de contar se vuelve para ella alegoría del tiempo (*P*, 105)

Así, en *Potlatch* (2004) la *necesidad de contar* celebra el *aparente apagón de sentido* que teníamos de niños cuando, por ejemplo, no sabíamos qué significaba el dinero. Y en *Noche y día* (2005) el poeta se permite “investigar” las experiencias de la oscuridad y la luz respectivamente, porque “cada vez no sabemos qué son, la noche y el día”.

Los antiguos (*dice en el prólogo*) les dieron nombres y metáforas y advirtieron que estaban palpando a ciegas muy cerca de la música, de la muerte y del amor. (*ND*, 9)

En *Potlatch* (2004) la acumulación de cuadros vinculados al dinero si bien no rompen las ligaduras que lo unen al concepto de “valor” en tanto sentido de uso e intercambio, alteran lo que en términos de Bataille ([1944-1961] 2004: 22-24) podría entenderse como “la realidad (natural)” de ese valor, intentando recuperar a la manera de un *saber confuso* la relación que teníamos de niños con el *objeto*. Así, los dibujos de las monedas, el ruido que hacen en una bolsa, los colores y las filigranas de los billetes, los objetos que en la infancia permitían comprar (caramelos, figuritas, “adornitos”) se vuelven la materia orgánica de una poesía que celebra su conquista: la escritura como un espacio “donde todo valor es irreal” y “donde todo lo real no tiene valor”. Bataille ([1944-1961] 2004: 22).

Cada palabra “natural”, está a su falsa disposición pero algo va “familiarmente” cada día cambiando su modo de escribir. (*P*, 104)

En *Potlatch* (2004) conviven imágenes (sensaciones) que responden a épocas diferentes: la Argentina de las estampillas de La Caja Nacional de Ahorro Postal, con sus instrucciones en los libros de lectura escolares. Los juguetes que regalaba Eva Perón en el país “donde los únicos beneficiados son los niños” junto a la circulación actual de las monedas “truchas” de un peso. En este sentido, la ruptura explícita “entre arte, política y referencia histórica” que Pampa Aran (2003) lee en la narrativa de Saer podría tener lugar, quizá, en estos últimos textos de Carrera.

En esta poesía, huella del desvío donde todo valor es aniquilado, el *potlatch*, aparece como el principio emancipador de la palabra poética y también como su principio de continuidad.

George Bataille en “La noción de gasto” (1933) despliega la teoría de los *potlatches*, que por definición se configurarían como un tipo arcaico de intercambio anterior al trueque que practicaban los indios de Estados Unidos. Alejado de la noción de “gasto productivo”, el *potlatch* era una institución ritual, o celebración de la pérdida que consistía en la entrega de un *don* o bien en *la destrucción de una suma considerable de riquezas* por parte de un donador, para desafiar a un rival (donatario). Bataille indica que en las civilizaciones menos avanzadas el *potlatch* era llevado a cabo en iniciaciones, matrimonios y funerales y no podía ser disociado de una fiesta, “bien porque el *potlatch* ocasione la fiesta, bien porque tenga lugar con ocasión de ella”. (Bataille, 1933: 5).

El *potlatch* siempre estaba ligado a una demostración de poder. Así, riqueza y poder eran entendidos como “poder de perder” y de este modo, la economía se sostenía mediante un principio de pérdida. Todo *potlatch* debía ser devuelto con usura, es decir, respondido y superado en un plazo determinado por el rival a partir de la entrega de un *don* (o *potlatch*) más importante.

Si el jefe de una tribu, explica, se presentaba ante su rival para degollar en su presencia algunos esclavos, el donatario debía al poco tiempo responder con el sacrificio de estos en un número mayor. De este modo, la capacidad de pérdida estaba unida no sólo a la riqueza como cantidad sino a la gloria y el honor.

Como indica Bataille, el *potlatch* “es la constitución de una propiedad positiva de la pérdida”, de la cual emanan la nobleza, el honor y el rango en la jerarquía, dando a esta institución su “valor significativo”. “El *don* (dice) debe ser considerado como una pérdida y también como una destrucción parcial, siendo el deseo de destruir transferido, en parte, al donatario.” (Bataille, 1933: 6).

El trabajo poético de Arturo Carrera recupera para sí su carácter de *potlatch*. Escribir será siempre poner en juego en un ritual “difícil” y “doloroso” una *entrega*.

¿qué conocemos perder?

¿qué fingimos destruir con el pronunciamiento
de cada acercamiento,
de cada separación? (P,171)

El *don* en esta poesía parece ser la experiencia íntima del poeta y la escritura de ello implica a la vez su pérdida y su destrucción parcial. La experiencia del poeta fluye siempre entre dos zonas: el campo (el pueblo) y la ciudad. Como indica Tamara Kamenszain “La poesía de Arturo Carrera es, como las novelas de Puig, un folletín por entregas. El alma de Buenos Aires, el campo nuestro más cercano a la capital, entrega sus pequeñas historias de pueblo.” (Kamenszain, 2000: 140).

En 1986, en el “Primer Encuentro Nacional de Literatura y Crítica” organizado por la UNL, Carrera definía:

A la poesía le toca esa capacidad de dirigir en nuestro microcosmos el orden, el juego en que nos agrupamos a cantar, como animales fabulosos, y a escucharnos, en la escala hechizada, como las figuritas de un capitel, o en la sucesión bizarra, de columnas, de unos claustros considerados herméticos. Pero ese conjunto de rarezas es, sin embargo, el mapa de un simple ritmo global musical o idóneo. Ni fantasía ni arbitrio sino un himno pétreo organizado. Puente entre el cosmos y nosotros, arrojados como sustancias musicales que en un “telos” estelar, acaso unen. (Carrera, 1986: 160)

Así, los poemas de Carrera quieren volverse cantos. El poeta escribe como escapándose “del mundo del discurso, es decir del mundo natural (de los objetos) para entrar en una suerte de tumba donde la infinidad de los posibles nace de la muerte del mundo lógico” (Bataille [1944-1961] 2004: 20-26). Alejándose del mundo “de los objetos” el poeta se distancia de la discontinuidad precedera de los cuerpos, finitud que le da al hombre su “naturaleza” y “animalidad” (Mattoni, [2001] 2004). Así, explora los alcances de lo que en la literatura *puede* ser material poético. Las *sensaciones* autobiográficas “se impone(n) en la poesía de Carrera con la fuerza de lo simple.” (Kamenszain, 2003: 141).

¿Qué me van a traer –pá– los reyes?;

¿me van a traer eso *bsbs* que les pedí? –y

me lo decía al oído, poniendo su manita en el contorno

de mi oreja como para volver más audible

el enigma,

y el cielo donde vimos pasar, sobre la luna llena,

caravanas de nubes y mirra, incienso en forma de

camellos y el turbante finito y los zuecos escamados
de cobre y piedra parecidas a
este cielo, de terraza,
cuando otra vez la vocecita nombraba
todo el supremo intercambio:

“qué les daré yo, pá?
¿Pasto?” (P, 117)

Como apuntamos al comienzo, el movimiento de la escritura de Carrera de los últimos años parece ir ganando en su propia *usura*, capitalizando siempre su propio “resto”. La parte ilegible, el sentido que sobra en ese *resto* (el “*más allá*” que lee Nicolás Rosa) es quizá lo que impide toda apropiación definitiva de esta poesía. El *hilo* programático parece ordenarse sobre un saber confuso (ese *no saber decir*, que *siento*) a partir del cual no es posible hallar una lectura “segura”. Porque

No hay seguridad no hay garantía de sensación. (I, 78)

El saber que proponen estos poemas lejos está de configurarse como conocimiento “de uno mismo” o como el conocimiento de un objeto perdido o que nunca se poseyó “una experiencia de lo que antes no era” en términos de Bataille ([1944-1961] 2004: 23). El saber de la poesía no tiene por qué someterse a ninguna verdad que esté más allá de sí misma. (Perlongher, 2004: 107).

nada de lo que hay que saber
de lo que hay que aprender a saber;
no pueden escribir las sensaciones
la atención consiste,

en encontrar
en esta foto
el cuerpo que en el deseo había perdido
el hilo de las sensaciones. (P, 27)

Liminar

Los poemas de Arturo Carrera hacen presente en el *potlatch* una experiencia que vuelve *desconocido* cada saber. En una dirección que se orienta hacia “una paulatina autonomía del campo artístico y de las políticas de representación de lo real social” (Arán, 2003: 161). Rumbo caro a los procesos gestados por las vanguardias intelectuales de los ’80 con Perlongher, Pizarnik, Lamborghini y Kamenszain, como parte de los referentes actuales más importantes de la poesía que se constituyeron por esos años. Siguiendo a Link (2006) en su comentario a propósito de *La Inocencia* (2006) creemos que versos como “el dj estaba re de pala” ubican a esta escritura en el marco de una poesía que aún insiste en explorar las posibilidades de su lengua muy cerca de las búsquedas neobarrocas, aunque hoy se insista

poco sobre estas marcas en la escritura última del poeta. Una escritura que, como siguiendo a Bataille ante la pregunta por la utilidad de la literatura y como respondiendo a Gombrowicz en su manifiesto *Contra los poetas* (1951) hace del “material humano” su voluntad imposible y de la “belleza vanidosa” de la poesía, un arte “de lo ineludible” (Carrera:1993).

Como tras el *Vespertillo de las parcas* (1997), anticipaba Rosa (2003), mucho se seguirá hablando sobre la poesía de Arturo Carrera, aun cuando sea parte del trabajo delinear perspectivas que permitan entender los procesos culturales que marcan las condiciones de posibilidad de la literatura en esta década.

(...) me falta elocuencia. Algo me discapacita. La lengua de los otros, que es la mía, al hablarla, pero inciertamente mal; la memoria aún más ostentosa y por momentos tan precisa, brillante, nunca aceptada como un don, siempre anhelada como un terrón de sensaciones, perdido. (C, 66)

Notas

¹ Desde aquí en adelante para identificar los fragmentos de *El coco* (2003) se utilizará la sigla “C”; para *Potlatch* (2004) “P”; “ND” para *Noche y Día* (2005) e “I” para *La inocencia* (2006).

Bibliografía

- ARÁN, P.: (2003) “Voces y fantasmas en la narrativa Argentina” en *Umbrales y catástrofes: literatura Argentina de los 90*. Córdoba Epoké, Córdoba.
- BATAILLE, G.: (1933) “La noción de gasto” disponible en www.philosophia.cl.
- (2004) “La voluntad de lo Imposible” y “La utilidad de la literatura” en *La Felicidad, el erotismo y la literatura. Ensayos 1944-1961*. Adriana Hidalgo, 2004. Buenos Aires.
- CARRERA, A.: (1986) “Epifanías de la Nada” en *Literatura y crítica. Primer Encuentro UNL, 1986*. Centro de Publicaciones, Santa Fe.
- (1993.) *Nacen los otros*. Beatriz Viterbo, Rosario.
- (1997) *El Vespertillo de las parcas*. Tusquets, Buenos Aires.
- (2003) *El Coco*. VOX. Bahía Blanca.
- (2004) *Potlatch*. Interzona, Buenos Aires.
- (2005) *Noche y Día*. Losada, Buenos Aires.
- (2006) *La inocencia*. Mansalva, Buenos Aires.
- GOLA, H.: (2005) “El reino de la poesía” en *Obra completa de Juan L. Ortiz*. Centro de Publicaciones UNL, Santa Fe.

- KAMENSZAIN, T.: (2000) "Mi padre Arturo" en *Historias de Amor (y otros ensayos sobre poesía)*. Paidós, Buenos Aires, Argentina.
- LINK, D.: (2006) comentario en su blog personal. Disponible en <http://linkillo.blogspot.com/2006/04/libros-recibidos.html>.
- LADAGGA: (2007) "Una poesía fotográfica. Sobre Arturo Carrera" disponible en <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v16/laddaga.html> consulta 12/8/07.
- MATTONI, S.: (2004) "La lucidez y el deslumbramiento", prólogo a *La Felicidad, el erotismo y la literatura. Ensayos 1944-1961*. Adriana Hidalgo.
- MONTELEONE, J: (2006); Revista todavía disponible en <http://www.revistatodavia.com.ar/todavia15/notas/monteleone/txtmonteleone.html> consulta 10/8/07.
- PERLONGHER, N.: (2004) "Un diamante de lodo en la garganta", entrevista de Luis Bravo en *Papeles insumisos*. Santiago Arcos, Buenos Aires.
- PRIETO, M.: (2006) "La poesía neobarroca. Cadáveres de Néstor Perlongher" en *Breve Historia de la Literatura Argentina*. Taurus. Alfaguara. Buenos Aires.
- PORRÚA, A.: (2006) contratapa a *La inocencia*, (Carrera: 2006). Mansalva. Buenos Aires.
- ROSA, N.: (2003) "Arturo Carrera: La Suspensión de las animaciones o El Retabillo de las sombras" y "Arturo Carrera: El taller de las Parcas" en *La letra argentina. Crítica 1970-2002*, Santiago Arcos. Buenos Aires.
- SCHETTINI, A.: (2004) "El día de un poeta" artículo de *Pág/12. Suplemento Radar*. 13 de Junio de 2004.
- (2006) "Oswaldo Lamborghini: Argentina como representación" en *El Interpretador*, N° 22. Disponible en <http://www.elinterpretador.net/22-ArielSchettini-OswaldoLamborghini-ArgentinaComoRepresentacion.html>.

Cuerpo e intencionalidad en la *Eneida*: tradición e innovación respecto de la épica homérica

Matías Vicentín *

Universidad Nacional del Litoral

Resumen

El presente trabajo indaga sobre el conjunto de representaciones que organizan la experiencia del cuerpo en la épica homérica y virgiliana respectivamente para, a partir de ello, presentar algunos aspectos que conciernen al modo en que se organiza la intencionalidad heroica en los dos monumentos épicos de la cultura grecorromana. En suma, intenta presentar las variaciones semánticas que afectan a los pares sóma-corpus (“cuerpo”) y psyché-anima (“alma”) y su relación con las mutaciones en torno a la noción de intencionalidad en el universo épico.

230 231

Palabras clave:

· Cuerpo / Corpus / Sóma · Alma / Anima / Psyché · Intencionalidad

Abstract

The present article asks about the whole representations that organize body's experience in Homeric and Virgilian epic. According to that, it considers some aspects concerning to the way hero's intentionality is organize in two epic monuments of Greek-roman culture. In short, it tries to show semantic variations that affect both pairs sóma-corpus (“body”) and psyché-anima (“soul”) and their relationship whit intentionality notion's changes in the epic universe.

Key words:

· Body / Corpus / Sóma · Soul / Anima / Psyché · Intentionality

* Alumno de la Licenciatura en Historia de la Universidad Nacional del Litoral (UNL). Se desempeña como ayudante alumno en la cátedra Sociedades Mediterráneas.

En situaciones de paz el hombre belicoso
se abalanza sobre sí mismo
(Nietzsche, *Más allá del bien y del mal*)

1.

Frente a los disímiles derroteros por los que transita la figura del héroe en la antigüedad grecorromana podemos quedar perplejos o preguntarnos qué es lo que hace que un héroe proceda del modo en que lo hace: en el terreno de la épica las cavilaciones de Eneas poco o nada tienen que ver con la μῆνις de Aquiles. De hecho, la distancia que media entre el modo de proceder del héroe homérico y su homólogo latino delineado por Virgilio es tal que, inevitablemente, uno se encuentra ante la evidencia de un código épico dinámico en lo que respecta al sentido conferido a sus fundamentos, del que emergen figuras heroicas desiguales y en las que el contenido inherente a la excelencia como valor cardinal de la conducta heroica se manifiesta en toda su historicidad. Las variables que afectan a aquellos fundamentos en los que el héroe épico esclarece su modo de actuar así como su relación con la experiencia del cuerpo son el tema de este artículo.

Si la excelencia, *virtus* o ἀρετή, congrega y consume el conjunto de valores objeto de la mayor estima social (valentía, fortaleza, belleza, entre otros), tales valores son recodificados en su sujeción al decurso histórico al que se vinculan. Podemos, entonces, considerar al código épico como el instrumento a partir del cual una sociedad –determinada históricamente– se apropia de su pasado para convertirlo así en un modelo determinante representado en las acciones de los héroes¹.

En el hexámetro virgiliano la impronta homérica pervive a modo de consciente homenaje al poeta que la tradición situó en la isla de Quíos. No obstante, tradición e innovación entran en concurrencia para forjar un héroe de nuevo cuño, pues aunque tributario de la épica homérica, entre otras tradiciones de no menor peso², el *épos* romano manifiesta contornos tan propios como precisos. Por ello, el héroe épico que el poeta mantuano traza en la *Eneida* se encuentra en condiciones de hacerse de un estatuto propio, de reclamar su singularidad, pues si bien puede reconocerse dentro de los cauces de la épica homérica, diferentes son los cursos de la historia en que se desenvuelven sus aspiraciones³.

Nos encontramos, pues, ante las variantes inherentes a la *personalidad* del héroe⁴. Los aspectos constitutivos de la *intencionalidad*⁵ devienen, en tales condiciones, terreno fértil a partir del cual ensayar una aproximación a los modos en los que, en el ámbito de la épica antigua, se perciben los fundamentos de la acción. Indagar en torno al referente de las motivaciones, aquello que opera como su fundamento, y por lo tanto como matriz organizadora de determinada experiencia del mundo, nos permite aventurarnos en el intento por comprender por qué un héroe actúa del modo en que lo hace. Para tal empresa, y frente a las variadas formas que adopta la figura del héroe en la antigüedad, tomamos como punto de partida un fenómeno de primer orden: el *cuerpo*.

Si del concepto de intencionalidad se desliza la noción de conciencia, el reconocimiento de la historicidad de esta última alerta sobre la existencia de formas

pre-subjetivas a partir de las cuales se organiza la acción. La coincidencia entre intención y sujeto, entonces, queda develada como acontecimiento, verbigracia, como inversión de una relación de fuerzas⁶. Ante esto, el cuerpo se constituye en una verdadera cartografía de las pasiones, de las pulsiones que operan sobre la formación del “sí mismo” —o que definen el impedimento de su cristalización⁷—. Sujeta a las vibraciones de la historia, entonces, la universalidad de la distinción entre cuerpo y alma se encuentra radicalmente puesta en entredicho, pues lejos de ser una realidad meramente fisiológica, el cuerpo está en condiciones de ejercer sus dominios en lo que a la imposición de significaciones se refiere⁸.

Ahora bien, en la antigüedad grecorromana la experiencia del cuerpo se desdobra en su sujeción al terreno del *mýthos* y el *lógos*, desdoblamiento de horizontes de sentido a partir del cual las representaciones ligadas a la noción de persona son sustancialmente reformuladas. Si el *mýthos*, en tanto horizonte de sentido según el cual es posible experimentar el mundo prescindiendo de la oposición “sujeto-objeto”, constituye uno de los elementos congregantes de la antigüedad, no menos significativo resulta el advenimiento y progresivo afianzamiento de la racionalidad como instancia organizadora de la experiencia. En tales condiciones, el *lógos* (*ratio*) imprime a la experiencia del cuerpo un cariz nuevo. Así, entre la experiencia pre-objetiva y la incipiente objetivación del mundo, la *intencionalidad épica* se desdobra entre la inexistencia de un “sujeto” al cual imputar la responsabilidad de sus actos (puesto que toda acción viene dada exclusivamente como intervención divina) y un “yo” que empieza a aflorar como fundamento de la “subjetividad”⁹.

2.

La lengua griega clásica designa al cuerpo con el vocablo σῶμα. Sin embargo, el alejandrino Aristarco de Samotracia señaló que en Homero la utilización del término se limita a designar al cuerpo muerto, al cadáver¹⁰. A diferencia de los despojos, el cuerpo vivo del héroe homérico es designado recurriendo a un amplio y variado vocabulario corporal; por ello, cuando el poeta quiere señalar el porte de un héroe lo hace recurriendo al término δέμας, designando la talla y la estatura más que el cuerpo en cuanto tal¹¹. Así, por ejemplo, nos encontramos con que Diomedes se diferencia de su padre Tideo por la “pequeña estatura” (μικρὸς δέμας) de este último¹². Pero principalmente, la idea de cuerpo se expresa a través de la referencia a las diferentes partes que lo componen: miembros articulados (γυῖα), dotados de fuerza (μέλεα), “piel” como superficie (χρῶς)¹³. En tales circunstancias, carece el héroe homérico de una percepción unitaria de su cuerpo, pues todo en él aparece participando de una pluralidad manifiesta en las partes corporales, cada una de ellas dotada de vida. El cuerpo, en suma, no se percibe aún como unidad autónoma¹⁴.

No obstante, cada una de las partes remite a la totalidad de la persona haciendo del héroe un “ser unitario” que no admite distinción entre cuerpo y alma¹⁵. Cuando el héroe se refiere a “sí mismo” son las partes corporales las que designan

a su persona. Por ello, en el canto I de la *Iliada*, en el momento en que Aquiles entra en conflicto con Agamenón, el Pelida le reclama que son sus manos (χειρες ἐμαί)¹⁶ las que tienen que cargar con lo más difícil de la guerra. Asimismo, en el canto XX, el héroe de Ftía señala: “En lo que puedo hacer con mis manos (χειρες), mis pies (πόδες) o mis fuerzas (σθένει) no me muestro remiso.”¹⁷ La persona del héroe se esclarece así recurriendo a la figura de la sinécdoque, recurso presente en el hecho de que, por ejemplo, en Homero se entienda “cabeza” por “persona”. Por ello, Aquiles se refiere a Patroclo como su “querido amigo”, οἴλης κεφαλής –literalmente “querida cabeza”– (Il. XVIII, 114). La intencionalidad en Homero puede ser pensada, por lo tanto, como *cuerpo en acto*, pues al carecer de una interioridad constituida remite necesariamente al cuerpo como ámbito en donde la acción adquiere transparencia¹⁸.

No ignora Virgilio las potencialidades expresivas del léxico corporal así como tampoco la acepción homérica del término ὀψιά. De hecho, en el libro primero de la *Eneida*, cuando Eneas evoca a los fuertes varones que perecieron en Troya y que el Simois arrastra bajo sus olas, se sirve para hacerlo del vocablo *corpus*, equivalente latino del griego σῶμα: *virum fortia corpora* (Aen. I, 101)¹⁹. Asimismo, por ejemplo, encontramos el mismo sintagma en el libro VIII. Confirmado por un suceso que el rey troyano entiende como una señal del Olimpo, Eneas revela al anciano Evandro el destino que aguarda a Turno, y lo hace exactamente en los mismos términos con que se había referido a los caídos en Troya: *uirum fortia corpora* (Aen. VIII, 537). De este modo, *corpus* designa el mismo registro de su equivalente griego σῶμα en su acepción homérica, ya que, efectivamente, continúa designando al cuerpo muerto.

Ahora bien, si *corpus* atestigua usos según el antiguo significado homérico de su equivalente griego σῶμα, es probablemente esta misma continuidad la que amerite la utilización por parte de Virgilio de un amplio vocabulario corporal para designar la persona del héroe. De hecho, en la *Eneida* podemos atestiguar usos del lenguaje corporal cumpliendo la función de sinécdoque, es decir, prescindiendo de la referencia al cuerpo como unidad autónoma.

Tal función la encontramos, por ejemplo, en el libro VIII en el momento en que Evandro evoca su asesinato del rey Erilo (Aen. VIII, 563-567). Cuando aún sus fuerzas le permitían desempeñarse como un excelso guerrero, Evandro arrojó con su diestra (*dextra*) a Erilo a las profundidades del Tártaro, y con la misma mano le arrebató las tres almas (*tris animas*) y las tres armaduras. No resulta un hecho menor que en el curso de tan sólo cinco versos el vocablo *dextra* participa simultáneamente de dos horizontes yuxtapuestos. En el primer uso, *dextra* se encuentra en caso ablativo. Por su parte, el verbo *mitto* se encuentra en primera persona singular del pretérito (*misit*), de modo que el sujeto tácito es necesariamente “yo”. En tales condiciones, *dextra* consigna el medio por el que se ejecuta la acción, refiriendo a lo corporal como aquello de lo que se vale el rey Evandro para matar a Erilo. Por el contrario, el segundo uso de *dextra* se encuentra en caso nominativo. Asimismo, dos verbos en tercera persona lo predicán: *abstulit* y *exiit*. Este último uso da cuenta del recurso a la figura de la sinécdoque; el “yo”, entonces, se esclarece en su referencia a *dextra*, parte que refiere al todo. En suma, son las manos del anciano rey las que representan su persona, así como, tal como señalamos anteriormente, en la *Iliada* eran las manos de Aquiles las que cargaban con lo peor de la batalla²⁰.

La escena prosigue con Evandro entregando a su hijo Palante a Eneas para que lo

reemplace en la empresa destinada a vengar las atrocidades del antiguo rey Mezencio, exiliado en tierra de los rútilos y protegido por Turno. En ese momento, Evandro se refiere a “sí mismo”, a su persona, como “cabeza”: *capiti insultans* (*Aen.* VIII, 570). Junto a *dextra*, entonces, *caput* sintetiza en este verso la concepción según la cual el hombre es el conjunto de las partes que lo componen, es decir, aquella experiencia de la persona que se esclarece a partir de diversas referencias corporales²¹.

El héroe virgiliano, sin embargo, posee un *corpo*²². Ciertamente es que *corpus* mantiene aún en la *Eneida* el significado de su homólogo homérico σῶμα. No obstante, de las casi ciento treinta veces que se registra el uso de *corpus*, sólo una treintena de ellas posee el significado de cuerpo muerto. Por ello, existe casi una centena de casos en que el uso de *corpus* manifiesta un significativo desplazamiento semántico respecto de su homólogo griego homérico.

Numerosas veces *corpus* designa al cuerpo vivo, pero el uso específico de dicho término en caso ablativo imprime una impronta particular a la cuestión del estatuto del cuerpo en la épica virgiliana. Al marcar la cualidad, *corpore* aparece como una manera particular de la persona, a punto tal que el cuerpo se constituye como unidad, como entidad particular y delimitable respecto de aquella. El valor que tal uso posee no es menor, pues informa sobre una fractura más que significativa en lo que se refiere al horizonte mítico como organizador de una forma específica de la experiencia. De modo que, en tanto y en cuanto el cuerpo irrumpe como entidad susceptible de ser esclarecida como unidad, prescindiendo de un lenguaje corporal que auspicia la pluralidad y desconoce toda forma de “objetivación”, *corpus* como cuerpo vivo señalaría la delimitación de un contorno inexistente en el héroe homérico, a saber, la escisión entre cuerpo y alma.

De hecho, en tanto el cuerpo abandona el terreno del *mýthos* adquiere un estatuto diferente. De aquí que *corpus* comience a designar, más allá del cuerpo desprovisto de vida, al cuerpo mismo del héroe como cualidad diferenciada. Así, por ejemplo, en el libro III encontramos una secuencia en la que claramente *corpus* designa al cuerpo vivo en cuanto tal. En la isla de Creta Eneas funda Pérgamo, pero en un sueño los penates troyanos le advierten sobre Italia como destino final de la travesía. En tales circunstancias, Eneas describe el estado en que se encontraba frente al prodigio: *tum gelidus toto manabat corpore sudor.* (*Aen.* III, 175). El verso resulta significativo porque el ablativo *corpore* señala al cuerpo del héroe como superficie por la que corría (*manabat*) un frío sudor (*gelidus sudor*). Y es precisamente en el uso de *corpus* como *locus* que el enriquecimiento semántico del término latino se vincula estrechamente con un nuevo estatuto del cuerpo, pues habla de su irrupción como entidad delimitable y diferente del cuerpo²³. De igual modo, un verso después, la construcción *corripio e stratis corpus* (*Aen.* III, 176) señala al cuerpo en los mismos términos. El verbo *corripio*, señala, naturalmente, el sujeto tácito “yo”. Por su parte, el sintagma preposicional *e stratis* funciona como el movimiento de procedencia. Finalmente, *corpus* en acusativo cumple la función de objeto directo. Ahora bien, la fórmula *corripio e stratis corpus* literalmente significa “arrebato de la cama el cuerpo”, aunque se traduce más adecuadamente “me levanto de la cama”. Dos versos consecutivos, entonces, se asocian a *corpus* participando de un sentido sustancialmente diferente del de su equivalente griego según el uso homérico, es decir, en estrecha relación a un registro que enfatiza la “objetividad” del mismo²⁴.

Un ejemplo más antes de adentrarnos en la inferencia de las modificaciones

del estatuto del cuerpo y su relación con la noción de intencionalidad en los dos monumentos de la épica grecorromana. En el libro VII encontramos el “catálogo” del ejército latino, en el que se mencionan a Mezenzio, Aventino y a los hermanos Catilo y Coras, entre otros. Quien sobresale entre ellos es, naturalmente, el héroe Turno: “Ipse inter primos praestanti corpore Turnus / uertitur arma tenens...” (*Aen.* VII, 783-784). Nos encontramos aquí con el nominativo *Ipse Turnus* junto al sintagma preposicional *inter primos* funcionando como sujeto; el predicativo *tenens arma* y, finalmente, el verbo *uertitur*. Literalmente, los versos indican que al tiempo que el cuerpo se luce, Turno se muestra como superior. La simultaneidad de la acción designada por el ablativo de cualidad, sin embargo, parece mantener bastante delimitadas las cualidades de cada uno de ellos. En suma, *corpus* encuentra una delimitación propia frente a *ipse*, por lo que el cuerpo de Turno se perfila como entidad paralela al héroe mismo.

En tales condiciones, *corpus* deviene una instancia secundaria en lo que a la organización de la intencionalidad heroica refiere. De hecho, el esclarecimiento de la intencionalidad puede prescindir del cuerpo para, de este modo, vincularse a un nuevo registro que, por su parte, informa sobre una inusitada delimitación interior en el héroe virgiliano, por lo demás, inexistente en el héroe homérico. En otras palabras, en la medida en que el cuerpo ha dejado de ser soporte y vehículo de las actividades vitales del héroe, un nuevo fenómeno se perfila como su fundamento: el *anima*.

Equivalente del griego ψυχή el vocablo *anima* designa al *alma*. Sin embargo, tal acepción dista de recoger el sentido homérico de su homólogo griego puesto que ψυχή designa el último hálito de vida del héroe, aquello que lo abandona en el momento de su muerte y que, sin embargo, no representa el soporte de las actividades vitales. En la *Iliada*, tanto la muerte de Héctor como la de Patroclo, en las que ψυχή designa formularmente el soplo que expiran los héroes en el momento de perecer, es paradigmática al respecto²⁵.

Frente a la inexistencia de una interioridad constituida que opere como fundamento de las motivaciones, las actividades vitales, como no puede ser de otra manera, poseen un estricto posicionamiento corporal en el que el θυμός²⁶—órgano de las pasiones— adquiere un papel central. Ubicado en el pecho, el θυμός congrega las pulsiones que impelen a los héroes a actuar, por lo que toda motivación está, en gran medida, posicionada en él. Cuando la fuerza (μένος)²⁷ se percibe en el pecho—tal como Aquiles la percibía en sus manos y pies— el héroe homérico experimenta a su θυμός como un órgano que lo posee por completo, y sobre el cual operan los mismísimos dioses. La vida para él se percibe, entonces, y a la par de otras expresiones corporales, como actividad del θυμός, de su pecho, con el que coincide la totalidad de su persona²⁸.

A θυμός y a ψυχή, corresponden en la lengua latina *animus* y *anima* respectivamente. Si indagamos el significado de *anima* en la Eneida, el término mantiene, naturalmente, el de su homólogo homérico ψυχή, puesto que también designa al último aliento de los héroes; expresiones como, *uomit animam* (*Aen.* IX, 349) y *exspirant animas* (*Aen.* XI, 883) lo atestiguan. Sin embargo, y al igual que el desplazamiento semántico que señalamos respecto de *corpus*, *anima* puede ser también entendido como alma, como unidad y soporte perpetuo de las actividades vitales que en Homero están reservadas a la esfera del θυμός. Por ello Eneas, en el verso 98 del libro I, ante lo que entiende como una muerte eminente, refiere

a la entrega de sí mismo a la diestra (*dextra*) de Tideo como entrega de su alma (*anima*)²⁹. Por su parte, también en el libro X Mago ruega a Eneas por su vida refiriéndose a ésta como su *anima* (*Aen.* X, 525 y 528-528). En suma, *anima* y *animus* contienen simultáneamente actividades que en los vocablos *θυμός* y *ψυχή* están delimitados más acusadamente.

De este modo, *anima* aparece designando a la persona misma del héroe, al héroe vivo, informándonos sobre la presencia de un nuevo horizonte de sentido en función del cual es posible prescindir de las referencias corporales para designar a la persona. *Anima*, por lo tanto, se postula como referencia paralela al lenguaje corporal, y, más significativo aún, permite el enriquecimiento del significado de *corpus* respecto del de su homólogo homérico, pues en estrecha relación al alma como “principio vital” posibilitará usos según la significación de cuerpo vivo, como entidad diferenciada que encuentra su fuerza vital en la idea de “alma”³⁰.

236 237

3.

Tal como lo presenta Virgilio, el cuerpo del héroe romano adquiere contornos nuevos frente al de su precedente homérico: tener un cuerpo o no tenerlo hace, pues, la diferencia, pues implica tener un alma o no tenerla. En otras palabras, el cuerpo del héroe virgiliano se presenta adscripto a un registro de lo real en función del cual puede prescindir de un lenguaje corporal en esencia múltiple para irrumpir como una entidad diferenciada. De este modo, la intencionalidad heroica discurre por nuevos cauces, pues la unidad entre cuerpo y alma que define al héroe homérico es puesta en entredicho. Así, el cuerpo deja de ser el fundamento de la acción, es decir, su ámbito ineludible de esclarecimiento.

El ejemplo de los héroes Ayantes es uno de los más ilustrativos de la relación entre cuerpo e intencionalidad en la *Iliada*. En pleno furor bélico, los héroes señalan la sensación del empuje de las fuerzas que los impele a actuar: “¡Áyax! Un dios del Olimpo nos instiga (κέλεται), transfigurado en adivino, a pelear cerca de las naves; pues ése no es Calcante (...). En mi pecho el corazón (θυμός ἐνί στήθεσσι) siente un deseo más vivo de luchar y combatir, y mis manos y mis pies (πόδες καὶ χεῖρες) se mueven con impaciencia”. A lo que Áyax Telamonio responde: “También a mí se me enardecen las audaces manos en torno de la lanza y mi fuerza (μένος) aumenta y mis piernas saltan...”³¹. El cuerpo, la acción y la intervención divina configuran una unidad indivisible en la que cuerpo y persona coinciden, y en la que la interioridad no tiene lugar frente al reconocimiento de la intervención de los dioses. En tales condiciones, la percepción de los impulsos es equivalente a su ejecución, dando lugar así a una apertura al mundo³².

En el libro IX de la *Eneida*, Niso y Eurýalo se encuentran en una situación similar a la de los Ayantes. Sin embargo, si bien se reconoce la participación divina tras su furor, la referencia ya no es directa y unívoca, sino que aflora como incógnita: “Dine hunc ardorem mentibus addunt, / Euryale, an sua cuique deus fit dira cupido?” (*Aen.* IX, 184-185). Niso percibe a los dioses tras su ardor, pero más que una certeza la presencia divina es una sospecha. De hecho, la conjunción *an* (“o”)

desdobra el conjunto de representaciones vinculadas a la experiencia del cuerpo.

El héroe ya no es una unidad en donde el límite entre lo estrictamente físico y lo “pulsional” o “afectivo” se disipa, al modo del héroe homérico, para que, asimismo, toda intención aflore como intervención divina. Por el contrario, representa un ámbito delimitado que comienza a perfilarse como “objeto” de la intencionalidad más que como su fundamento. Preciso es, naturalmente, no exagerar su alcance. Sin embargo, el desdoblamiento del significado que opera sobre el término *corpus* informa sobre una acusada fractura en el arco intencional en torno al cual el héroe virgiliano organiza sus accesos al mundo, porque si en la épica virgiliana el cuerpo deviene una cualidad diferenciada de la persona, de manera análoga, y a partir de lo que podríamos denominar un movimiento de inversión, la misma persona se inscribe en un movimiento de delimitación interior. Así, toda “pulsión” deja de ejecutarse irremediabilmente para canalizarse por cauces en gran medida ajenos al arco intencional de la épica homérica. El libro II de la *Eneida* es paradigmático al respecto. En plena toma de Troya, Eneas es presentado preso de furor bélico, fuera de sí (*amens*), decidido a recibir la muerte y a dispensarla; el ardor guerrero que lo abraza es el que lo coloca en tránsito de realizar una “muerte bella” (*Aen.* 314-317), valor cardinal de un código aristocrático milenario. Cada uno de los pasajes en donde Eneas relata la resistencia troyana posee una impronta homérica que no podemos negar. Sin embargo, las diferencias son fundamentales. Tres veces Eneas se muestra iracundo y tres veces se ve impedido de ejecutar la cólera. Dioses y prodigios, ciertamente, no están al margen, pero ocupan en el ensamble del arco intencional un lugar particular: garantizar la nueva fundación de Troya más que esclarecer la procedencia de los impulsos. De este modo, entre la constatación de los impulsos y su ejecución se abre una brecha.

Tal discontinuidad otorga al héroe virgiliano una posibilidad ausente en su homólogo homérico, la posibilidad de simular: “Talia uoce refert curisque ingentibus aeger / spem uoltu simulat, premit altum corde dolores.” (*Aen.* I, 208-209). El héroe deja de ser una totalidad, pues ahora se encuentra inscripto en un registro donde es posible distinguir “exterioridad” (*uoltu simulat*) e “interioridad” (*premit altum corde dolorem*), niveles en estrecha relación con la resignificación que opera sobre el par *corpus-anima*³³ respecto de su homólogo homérico.

Naturalmente, y aún cuando se perfila un nuevo horizonte de sentido en función del cual esclarecer la experiencia del cuerpo y su vínculo con la intencionalidad, Virgilio mantiene, al menos en parte, la referencia al papel que desempeñan los dioses, y lo hace de una manera para nada desdeñable. En otras palabras, tal como en Homero los dioses colocan μένος en el θυμός del héroe, en Virgilio ponen *uir* y *animus*: “Iuno uiris animumque ministrat” (*Aen.* IX, 765). Sin embargo, más que ilustrativo resulta el verso del libro IV donde Eneas coloca su propia voluntad frente a lo designado por el hado: “Italiam non sponte sequor” (*Aen.* IV, 361). De este modo, la intencionalidad se vincula progresivamente al quehacer propio de los hombres, colocándose al margen de lo que se puede esclarecer por intervención y designio divino³⁴.

La voluntad, entonces, emerge como nuevo fundamento de la acción heroica, en donde la acción de aparentar, indisoluble del afianzamiento de la interioridad operada a partir de la resignificación de *anima* respecto de la ψυχή homérica, emerge como una de las modalidades más significativas de la “represión de las pasiones”. Podrá objetarse, sin embargo, que *furor* e *ira* también perviven en el hexámetro

virgiliano. De hecho, el mismísimo Eneas, paradigma de la *pietas*, se muestra iracundo: “furiis accensus et ira / terribilis” (*Aen.* XII, 946-947). Ciertamente, la ira de Eneas ha sido objeto de discusión pues parece impugnar el modo en que Eneas procede la mayoría de las veces. Karl Galinsky (2002) y M. R. Wright (1999) han esclarecido el problema principalmente en función del contexto jurídico y filosófico en el que se inscribe dicha *ira*. Para ambos autores, un aspecto central de la cuestión es el elemento cognitivo de la *ira*, proveniente fundamentalmente de la reflexión aristotélica³⁵. Tal cuestión no es menor, pues indica a la cólera en tanto aspecto fundamental de la intencionalidad épica filtrada por la reflexión filosófica. No obstante, como bien señala Galinsky, la *ira* de Eneas no sólo se relaciona con una tradición filosófica de la que Virgilio estaba muy bien informado, sino que también se vincula deliberadamente con la μήνις de Aquiles, a la que rememora y resignifica³⁶.

Pero, según la problemática que nos interesa, una perspectiva de orden comparativo no puede dejar de vincular la *ira* de Eneas con el conjunto de significaciones en función de las cuales se esclarece el cuerpo heroico en la épica virgiliana. De hecho, el “elemento cognitivo” perceptible en Virgilio plantea la presencia de un nuevo registro respecto de la épica homérica, pues en esta última el cuerpo es un vehículo fundamental de las pulsiones, y por lo tanto una instancia primaria en la construcción de la intencionalidad, la que, por su parte, prescinde de cualquier aspecto reflexivo. En estas condiciones, es la experiencia del cuerpo como totalidad la que garantiza, en última instancia, la eficacia que rige a cada una de las intenciones del héroe homérico, a diferencia de la evaluación de las circunstancias que las legitimarían.

En el héroe homérico, en tanto toda “pulsión” se esclarece en una referencia directa a la intervención de los dioses, el *mýthos* provee la condición necesaria para que sea posible una experiencia del mundo prescindiendo de la oposición “dentro-fuera”.

Por el contrario, el héroe virgiliano procede sobre la distinción entre cuerpo y alma, por lo que puede vacilar ante el empuje de las pasiones. Puede, ciertamente, ejecutar la cólera. De hecho, así lo hace Eneas frente al suplicante Turno. Pero entre la presencia del impulso y su canalización entran en juego todo un crisol de posibilidades extrañas al proceder propiamente homérico. Entre ellas, insistimos, la duda es una de las fundamentales: “et iam iamque magis cunctantem flectere sermo / coeperat” (*Aen.* XII, 940-941).

Definir este registro en la *Eneida* no es fácil, pero la tarea de hacerlo encontraría en las modificaciones registradas en la experiencia del cuerpo su punto de partida. Asimismo, si la ampliación del significado de *corpus* se encuentra vinculada al nuevo alcance del término *anima*, tal como tratamos de mostrar, es probable que este último, en tanto accede a un registro que la épica griega reservaba casi exclusivamente a θυμός, tenga algo que ver con la “represión de las pasiones” perceptible en el héroe virgiliano, y con el impacto que esta operación tiene sobre el concepto de persona dentro del horizonte de sentido épico.

Esclarecer los límites y los elementos que entran en juego en la reorganización de dicha intencionalidad épica es una tarea ardua, de modo que los delineamientos que este trabajo expone representan, naturalmente, un somero intento de acceso a la cuestión más que un punto de llegada. Por lo demás, resulta necesario que el cuerpo se vincule a registros no menos significativos. En otras palabras, exige que las mutaciones perceptibles en el significado de *corpus* respecto de su homólogo

homérico se relacionen con vocablos de valor capital en la construcción de la intencionalidad, fundamentalmente, el problemático vocablo *anima*. Algunas cuestiones respecto de este último ya han sido apuntadas. Sin embargo, resta aún abordar instancias no menos fundamentales: *pectus*, *cor*, *ira* y *furor* son algunas de ellas.

Cuerpo e intencionalidad, entonces, entran en complejas relaciones en el terreno de la épica grecorromana. En el ámbito homérico el carácter unívoco de $\sigma\omega\mu\alpha$ auspiciaba la coincidencia entre persona y cuerpo, pues el héroe coincidía con cada una de las partes que lo constituían. Por ello, toda “intención” se organizaba y ejecutaba en ámbitos ajenos al de la “interioridad”, pues toda intención era, en suma, *cuerpo en acto*. *Corpus*, por el contrario, designa en la épica virgiliana un espacio delimitado, una instancia diferenciada de la intencionalidad, que auspicia la irrupción de la “subjetividad” y su intento por instituirse como último reducto de la acción. De este modo, “objetivación” del mundo y “subjetivación” de la experiencia son fenómenos que se manifiestan en estrecho vínculo en el terreno épico virgiliano: “dum memor ipse mei, dum spiritus hos regit artus” (*Aen.* IV, 334). La resignificación de *corpus* y *anima* respecto del significado homérico de sus equivalentes griegos $\sigma\omega\mu\alpha$ y $\psi\upsilon\chi\eta$ ocupa un lugar fundamental al respecto, pues informan sobre una fractura en el seno del *mýthos*, propiciando su agotamiento para que sobre sus ruinas se levante el horizonte del *lógos*, de la *historia*.

Esta historia es vasta y compleja, pues atraviesa la totalidad del mundo grecorromano. Pero en lo que refiere a Roma, sin embargo, el avance y asimilación del *lógos* en el terreno de la épica es fundamental ya que revela a un pueblo belicoso que exige ser pacificado. Cartago, ciertamente, ha quedado atrás hace tiempo, pero las luchas intestinas aún no han sido sofocadas del todo. Para ello, Augusto se cierne en el horizonte, para realizar la nueva tarea. Roma, sin embargo, ya no se expandirá con el ímpetu de antes; conservará, por el contrario, sus dominios ya adquiridos. Su supervivencia depende ahora de su capacidad de doblegar las fuerzas que ella misma puso en marcha. Los hombres belicosos deben, en suma, abalanzarse sobre sí mismos.

Notas

¹ CONTE, G.B.: (1978) “Saggio d’interpretazione dell’Eneide: ideología e forma del contenido” en *Materiali e discussione per l’analisi dei testi classici*. Nº 1, Pisa. No obstante esta aseveración, sobre la que descansaría la “objetividad” épica, el autor considera que Virgilio pone en suspenso la *norma* dando lugar a “diferentes puntos de vista” que, por su parte, modifican sustancialmente el género.

² Para la influencia de Calímaco en la composición de la *Eneida*, Cf. KYRIADIKIS, S.: (1994) “Invocatio ad Musam (*Aen.* 7, 37)” en *Materiali e discussione per l’analisi dei testi classici*. Nº 33. Pisa.

³ FLORIO, R.: (2002) “La Eneida: reinención de la épica” en *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, Nº I, 108: “Sabía Virgilio muy bien que la cristalización de un modelo heroico acabado reflejaba condiciones de vida íntimamente asociadas a la época de su aparición. Este aspecto, si bien le proporcionaba cierta resistencia al olvido, también lo volvía irreplicable;

cualquier intento por revivir el modelo, que no respondiera a los ideales y expectativas del mismo tiempo y lugar en el que se lo reimplantara, estaba destinado al fracaso”.

⁴ El griego πρόσωπον (persona) designa fundamentalmente a la máscara de teatro, al “carácter” –como caracterización–, al “personaje”, y no a una entidad psicológica constituida. Asimismo, respecto del latín *persona* ERNOUT, A. y MEILLET, A.: (1967) *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Librairie C. Klincksieck, Paris, especifican: “(...) avec un développement de sens qui reproduit en partie le développement grec: «rôle attribué à ce masque, caractère, personnage»”, 500.

⁵ El concepto intencionalidad fue acuñado por el psicólogo alemán Franz Brentano. Sin embargo, las implicaciones y resonancias teóricas que hoy mantiene remiten, entre otras disciplinas, a la fenomenología de Edmund Husserl. Para el filósofo alemán, la noción de intencionalidad designaría la relación del acto con su objeto, de la percepción con lo percibido, del recuerdo con lo recordado, etc. En suma, referiría a la modalidad según la cual es aprehendido el mundo: “La característica fundamental de los modos de conciencia en los cuales yo vivo como yo, es la denominada intencionalidad, es el respectivo tener conciencia de algo”, E. HUSSERL, (1973). *Las conferencias de París, introducción a la fenomenología trascendental*, Ed. Nacional, Madrid, 2002 [traducción de ANTONIO ZIRIÓN], 29. A lo que agrega: “Lo verdaderamente existente, sea real o ideal, tiene por ende significado sólo como correlato particular de mi propia intencionalidad, de la actual y de la trazada como potencial” (*Idem*, 42). Asimismo, para Husserl el concepto de intencionalidad sería indisociable del de la conciencia trascendental. Esta relación, sin embargo, ha sido puesta en cuestión por Merleau-Ponty, colocando en su lugar al cuerpo como instancia primaria en el proceso de constitución del sentido (véase nota 8). Sin intentar recuperar ni aplicar la compleja reflexión fenomenológica a la que está supeditada la cuestión de la intencionalidad al problema que se aborda en este artículo, usamos, sin embargo, el concepto de intencionalidad para designar las modalidades según las cuales, en el terreno de la poesía épica, el héroe define sus accesos al mundo a través de la dualidad cuerpo-alma así como la inferencia que dichos accesos tienen sobre el significado que se atribuye a la acción.

⁶ FOUCAULT, M.: (1988), *Nietzsche, la genealogía, la historia*, Pre-Textos, España, 2004 [traducción de JOSÉ VÁZQUEZ PÉREZ, 1950], 48.

⁷ *Ibidem*, 32: “El cuerpo: superficie de inscripción de los acontecimientos (mientras que el lenguaje los marca y las ideas lo disuelven), lugar de disociación del Yo (al que trata de prestar la quimera de una unidad substancial), volumen en perpetuo derrumbamiento. La genealogía, como el análisis de la procedencia, está, pues, en la articulación del cuerpo y la historia. Debe mostrar al cuerpo totalmente impregnado de historia y a la historia arruinando al cuerpo”.

⁸ Respecto de las conclusiones a las que llega la reflexión fenomenológica a la que Merleau-Ponty somete al fenómeno del cuerpo MICELI, C.: (2003) *Foucault y la fenomenología. Kant, Husserl, Merleau-Ponty*, Biblos, Buenos Aires, comenta: “(...) El cuerpo nos instala dentro de un mundo y no

tiene sentido hablar de éste fuera de él. El cuerpo impone el conjunto de significaciones, es su punto de origen; y por mundo entendemos, precisamente, una ‘significación’ impuesta a las cosas.” 65.

⁹ Tal desplazamiento ya está atestiguado en los poemas épicos de Homero, pues entre la primacía de la voluntad de los dioses sobre la que se nos informa en *Il.* I, 5 (Διὸς ὄ' ἐτελείετο βουλή) y la famosa aseveración de Zeus en *Od.* I, 32-34, según la cual los hombres son los responsables de sus propios males, irrumpe una significativa fractura en la intencionalidad épica; fractura que, por lo demás, la *Eneida* radicaliza.

¹⁰ CHANTRAINE, P.: (1968) *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris, Éditions Klincksieck, 1980, consigna: “σῶμα: ‘Corps’ d’un homme ou d’un animal, chez Hom., comme le remarque Aristarque, il s’agit toujours d’un corps mort”. 1083.

¹¹ BAILLY, A.: (1950) *Dictionnaire Grec - Français*, Ed. Librairie Hachette, Paris, define: “δέμας: corps, taille, stature”, 444. José S. Lasso de la Vega (1963), “Psicología homérica” en *Introducción a Homero*, LUIS GIL (comp.), Guadamarra, Madrid, señala que de la misma raíz que δῶμος (“casa”), designa al cuerpo como “crecimiento, edificio”, 241.

¹² *Il.*, V, 801.

¹³ LASSO DE LA VEGA (*op. cit.*), 240-241.

¹⁴ José S. Lasso de la Vega indica que en Homero el héroe “(...) no ha descubierto todavía el cuerpo en cuanto unidad, y, como que la realidad existe para el hombre sólo en cuanto éste la descubre como unidad, por más que suene a llamativa paradoja, es una rigurosa verdad decir que el hombre homérico no posee aún un cuerpo”. *op. cit.* 241.

¹⁵ FRÄNKEL, H.: (1962) *Poesía y filosofía de la Grecia arcaica*, Visor, Madrid, 1993. [Traducción de TOMÁS BRETÓN].

¹⁶ *Il.*, I. 166.

¹⁷ *Il.*, XX, 359-360. Todas las citas de HOMERO corresponden a la Traducción de SEGALÁ y ESTALELLA (1999) Edicomunicación, Barcelona.

¹⁸ FRÄNKEL, H. : “No hay escisión entre sentimiento y comportamiento corporal. La misma palabra designa al miedo y a la huida (φόβος), y la misma palabra se utiliza para ‘temblar’ y ‘retroceder’ (τῶεω). Cuando un héroe sufre, caen libres sus lágrimas. Por eso no hay, en el hombre homérico, separación entre la voluntad de acción y la formación de la decisión (...). Cuando ha conocido lo que ha de suceder no necesita una resolución propia para actuar. El plan mismo implica obviamente el impulso para la ejecución. Así, el lenguaje homérico emplea regularmente palabras tales como ‘proyectar, planear’ (μῆδομαι) siempre de manera que implícitamente está incluida la realización del plan”. *Op. cit.*, 87.

¹⁹ *Corpus* = σῶμα (Hom.), también en *Aen.* II, 365; VI, 161 y 303; VII, 535; IX, 722; X, 845; entre otros.

²⁰ Por el contrario, significativa diferenciación entre el registro corporal y el espiritual en *Aen.* X, 375-376.

²¹ ERNOUT, A. y MEILLET, A. especifican: “Caput: (...) La personne tout entière, avec notion accessoire de vie (...)”. “Dictionnaire étymologique de la langue latine”, *op. cit.* 98. Para *caput* designando al “centro” de la guerra, *Aen.* XII, 572. Diferente, sin embargo, de *Aen.* XII 381-382, donde *caput*

refiere a un miembro diferenciado. Igualmente, *Aen.* X, 390-395.

²² Cf. Para una lectura en clave lacaniana del papel del cuerpo en el libro IV de la *Eneida* Cf. BOWIE, A. (1998): “Exuvias effigiemque. Dido, Aeneas and the body as a sign” en *Changing bodies, changing meanings. Studies on the human body in antiquity*. Monserrat D., Routledge, New York.

²³ Otro uso de *corpus* como *locus*, por ejemplo, en *Aen.* IX 812-814.

²⁴ Otro interesante uso del ablativo *corpore*, pero en relación al adverbio *eodem* en *Aen.* V, 437-438.

²⁵ *Il.* XX, 362 y sig. y XVI, 856 y sig. respectivamente. Para una exposición de la cuestión Cf. JAEGER, W.: (1947) *La Teología de los primeros filósofos griegos*, cap. V, FCE, México, 1952. [Traducción al español de JOSÉ GAOS], donde el autor recupera un conocido pasaje (*Il.* XXII 161) en donde ψυχή claramente designa a la vida en una vertiente diferente de la idea de “aliento final”. Asimismo, arguye que la expresión ψυχή και θυμός [*Il.* XI, 334; *Od.* XXI, 154, 171] señala una aproximación entre ψυχή y los fenómenos vitales contenidos en el vocablo θυμός. También Cf. VERNANT, J-P.: (1973) *Mito y pensamiento en la Grecia Antigua*, Ariel, Barcelona, 1985 [traducción al español: JUAN DIEGO LÓPEZ BONILLO.] 331-333.

²⁶ Junto a θυμός, ὄρην y νοός designan las esferas de la volición. Al respecto, FRÄNKEL, H., *op. cit.*, 86. También, Laso de la Vega, *op. cit.*, 239-251, donde el autor señala el vínculo etimológico con el sánscrito *dhumas*, cuya raíz *dhu-* refiere a un “movimiento rápido”.

²⁷ Respecto de μένος, DOODS, M.: (1960) *Los griegos y lo irracional*, Alianza, Madrid, 1983. [traducido al español por MARÍA ARAUJO] señala: “La conexión del μένος con la esfera de la volición resulta claramente en las palabras afines μενοτινᾶν ‘desear ardientemente’, δυσμενής ‘que desea mal’”, 22.

²⁸ Cf. VERNANT, J-P.: (1989), *El individuo, la muerte y el amor*, Paidós Barcelona, 2001 [Traducción de JAVIER PALACIO].

²⁹ A diferencia de, por ejemplo, *Aen.* II 291-292 “si Pergama *dextra* / defendi possent, etiam hac defensa fuissent” (“Si Pérgamo hubiera podido ser defendida por una diestra, / también esta mía la hubiera defendido”, donde Eneas refiere a “sí mismo” a través de la referencia a una de sus partes corporales. Traducción de HERRERO, V. J.: (1962) *Virgilio, Eneida*, II, Gredos, Madrid, 1994.

³⁰ Este aspecto es central en *Aen.* VII, 713-751, donde Anquises expone una “teoría de la trasmigración de las almas”, y en donde se nos dice que el cuerpo, especie de “cárcel del alma”, está animado por el espíritu (*spiritus*). El pasaje es complejísimo pues intercambia vocablos de sentidos diversos que, no obstante, parecen acercarse en la época de Virgilio. Así, por ejemplo, se registran permutaciones entre *spirit*, *anima*, *animus* y *vita*. Respecto de *spirit*, ERNOUT, A. y MEILLET, A. (*op. cit.*) especifican: “à l’époque imperiale, spiritus, traduction du gr. πνεῦμα, tend à se substituer à animus”. Y respecto de *anima*: “ (...) est l’équivalent sémantique du gr. ψυχή et en a, subi l’influence, veut dire proprement ‘souffle, air’. (...) Animus, qui correspond au gr. θυμός, désigne ‘le principe pensant’ et s’oppose à corpus, d’une part, à anima, de l’autre. Les anciens s’efforcent de distinguer les deux mots, du moins à l’origine (...). Toutefois,

il y a tendance á employer *anima* dans le sens de *animus* (tandis que la réciproque n'existe pas)", p. 34. Para *anima* = $\theta\upsilon\mu\acute{o}\varsigma$, por ejemplo: *Aen.* II, 118; III, 140; IV, 652; VI, 720; X, 558, 601, 854.

³¹ *Il.* XIII, 68-80.

³² FR NKEL, H. *op. cit.* 87-88.

³³ De igual modo lo hace DIDO en *Aen.* IV 445-450.

³⁴ OTIS, B.: (1996), "The Odissean Aeneid and the Iliadic Aeneid" en *Virgil. A collection of critical essays*, Prentice-Hall. New Jersey, señala: "The Aeneid is in fact the story of the interplay between the cosmic power of fate and human response to it (...) In other words fatum and pietas as well and fatum and violentia or furor (the human opposites of pietas) are independent. The cosmos (fate) mirrors man as much as man mirrors the cosmos". "The Odissean Aeneid and the Iliadic Aeneid", 94.

³⁵ WRIGHT, M.R.: (1997). "Ferox uirtus: anger in Virgil's 'Aeneid'" en *The passions in roman thought and literature*, Cambridge, University Press, 175-176. GALINSKY, K.: (2002) "La ira de Eneas" en *AUSTER*. N  6 / 7. La Plata, 19-23.

³⁶ GALINSKY, *op. cit.*, 27.

Bibliografía

BAILLY, A.: (1950) *Dictionnaire Grec - Français*, Ed. Librairie Hachette, Paris.

BOWIE, A.: (1998) "Exuvias effigiemque. Dido, Aeneas and the body as a sign" en *Changing bodies, changing meanings. Studies on the human body in antiquity*. Ed. Monserrat D., Routledge, New York.

CHANTRAINE, P.: (1968) *Dictionnaire  tymologique de la langue grecque*, Paris,  ditions Klincksieck, 1980.

CONTE, G.B.: (1978) "Saggio d'interpretazione dell'Eneide: ideologia e forma del contenuto" en *Materiali e discussione per l'analisi dei testi classici*. N  1, Pisa.

ERNOUT, A. y MEILLET, A.: (1967) *Dictionnaire  tymologique de la langue latine*, Librairie C. Klincksieck, Paris.

FLORIO, R.: (2002) "La Eneida: reinvencci n de la  pica" en *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, N  I.

FOUCAULT, M.: (1988), *Nietzsche, la genealogía, la historia*, Pre-Textos, España, 2004. [Traducción de JOSÉ VÁZQUEZ PÉREZ, 1950].

FR NKEL, H.: (1962) *Poesía y filosofía de la Grecia arcaica*, Visor, Madrid, 1993. [Traducción de TOMÁS BRETÓN].

GALINSKY, K.: (2002) "La ira de Eneas" en *AUSTER*. N  6/7. La Plata.

HOMERO: (1999) *Iliada*, traducción de Segal  y Estalella, L., Edicomunicación, Barcelona.

HUSSERL, E.: (1973) *Las conferencias de Paris, introducción a la fenomenología trascendental*, Ed. Nacional, Madrid, 2002 [Traducción de ANTONIO ZIRIÓN].

- JAEGER, W.: (1947) *La Teología de los primeros filósofos griegos*, FCE, México, 1952. [Traducción al español de JOSÉ GAOS].
- KYRIADIKIS, S.: (1994) “Invocatio ad Musam (Aen. 7, 37)” en *Materiali e discussione per l’analisi dei testi classici*. N° 33. Pisa.
- LIASSO DE LA VEGA, J.S.: (1963) “Psicología homérica” en *Introducción a Homero*, LUIS GIL (comp.), Ed. Guadamarra, Madrid.
- MICIELI, C.: (2003) *Foucault y la fenomenología. Kant, Husserl, Merleau-Ponty*, Biblos, Buenos Aires.
- OTIS, B.: (1996) “The Odyssean Aeneid and the Iliadic Aeneid” en *Virgil. A collection of critical essays*, Prentice-Hall. New Jersey.
- WRIGHT, M.R.: (1997). “Ferox uirtus: anger in Virgil’s ‘Aeneid’” en *The passions in roman thought and literature*, Cambridge, University Press.
- VERNANT, J-P: (1989), *El individuo, la muerte y el amor*, Paidós, Barcelona, 2001 [Traducción de JAVIER PALACIO].
- (1973) *Mito y pensamiento en la Grecia Antigua*, Ariel, Barcelona, 1985. [Traducción al español: JUAN DIEGO LÓPEZ BONILLO].
- VIRGILIO: (1962) *Eneida*, II. [Traducción de HERRERO, V.J.], Gredos, Madrid, 1994.

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).

246 247

Direcciones postales a las que es posible enviar los artículos impresos:

- Prof. Adriana Crolla - Centro de Estudios Comparados - Facultad de Humanidades y Ciencias - Ciudad 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, filiación institucional, curriculum vitae de cada autor de no más de cinco líneas, resumen del artículo en inglés y en español y tres palabras claves en ambos idiomas tomadas del Tesouro 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 ordenará 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, se indicará 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, se consignará 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 se dejarán sangrías ni se incluirán números de página ni se usará tabulación.

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: GEA impresiones, Iturraspe 3481.
Santa Fe, República Argentina, diciembre de 2007.

Uno, pasión intacta (un lugar para la teoría)

Roberto Fernández Retamar
Raúl Antelo
Lúcia Sá Rebello
María Luíza Berwanger da Silva

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

Cinzia Samà
Rafael Arce
David Fiel
Sara Bosoer
Marcela Arpes y Nora Ricaud
Roberto Retamoso
Daniel Link

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

Silvia Calosso
María Inés Laboranti
Teresa Suárez

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

Françoise Dubor

Cinco, testimonios tangibles (un lugar para el convivio)

Beatriz Vallejos (1922-2007)
René Lenarduzzi

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

Analfía Gerbaudo
Ariela Borgogno
Adriana Crolla

Siete, la letra estudiante (un espacio joven)

Silvana Santucci
Matías Vicentín