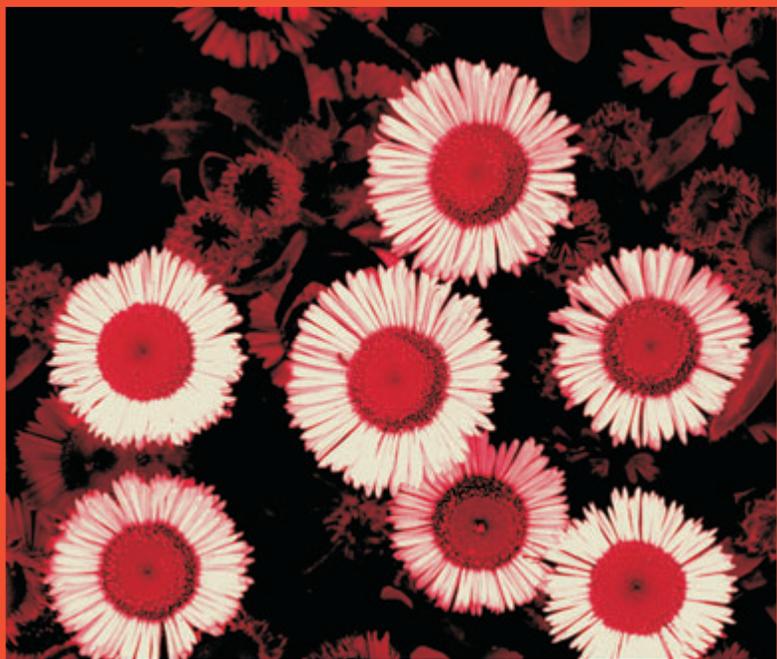


Ocho | Nueve

ISSN 1667-7900

El hilo de la fábula



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

Año 7 · 2008 | 2009 · Santa Fe · República Argentina



UNIVERSIDAD
NACIONAL DEL LITORAL

El hilo de la fábula

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

Ocho | Nueve

2008 | 2009, Santa Fe, República Argentina.

ISSN 1667-7900

El hilo de la fábula

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

Directora

Adriana Cristina Crolla

Editora Responsable de este número

Analía Gerbaudo

Comité Honorario

Raúl Antelo (Univ. Federal de Santa Catarina, CNPq - Brasil)
Ana María Barrenechea (Univ. de Buenos Aires)
Jean Bessière (Université de la Sorbonne, Paris)
Rolando Costa Picazo (Univ. de Belgrano, Univ. de Buenos Aires)
Cristina Elgue de Martini (Univ. Nac. de Córdoba)
Roberto Fernández Retamar (Univ. de La Habana, Cuba)
Tania Franco Carvalhal (UFRGS, Brasil) †
Armando Gnisci (Università La Sapienza, Roma)
Vicente González Martín (Univ. de Salamanca, España)
María Teresa Gramuglio (Univ. de Buenos Aires -
Univ. Nac. de Rosario)
María Kodama (Fundación Internacional Jorge Luis Borges)
David Lagmanovich (Univ. Nac. de Tucumán)
Daniel Henry Pageaux (Université de la Sorbonne, Paris)
Jorge Panesi (Univ. de Buenos Aires)
Susana Romano Sued (CONICET, Univ. Nac. de Córdoba)

Comité Científico

Pampa Arán (Univ. Nac. de Córdoba)
Daniel Balderston (University of Pittsburgh, EEUU)
María Isabel Barranco (Univ. Nac. de Rosario)
Lisa Bradford (Univ. Nac. de Mar del Plata)
Lila Bujaldon de Esteves (Univ. Nac. de Cuyo)
Assumpta Camps (Univ. de Barcelona, España)
Miguel Dalmaroni (Univ. Nac. de La Plata)
Françoise Dubor (Université de Poitiers, Francia)
Blanca Escudero de Arancibia (Univ. Nac. de Cuyo) †
Gloria Galli de Ortega (Univ. Nac. de Cuyo) †
Ma. Ángeles Hermosilla Álvarez (Univ. de Córdoba, España)
María Inés Laboranti (Univ. Nac. de Rosario - Univ. Aut.
de Entre Ríos)
María Rosa Lojo (CONICET - Univ. de Buenos Aires)
Zulma Palermo (Univ. Nac. de Salta)

Comité Editorial

Silvia Calosso, Analía Gerbaudo y Oscar Vallejos



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

Diseño interior y tapa

Tè de tintas

Corrección

Félix Omar Chávez

Coordinación editorial

Ivana Tosti

Dirigir correspondencia y colaboraciones a:

Prof. Adriana Crolla,

Directora del Centro de Estudios Comparados.

Facultad de Humanidades y Ciencias.

Ciudad Universitaria.

(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

Tráfico de teorías y enseñanza: otro problema para el comparatismo por Analía Gerbaudo (Univ. Nac. del Litoral - CONICET) _____	11
--	----

Uno, pasión intacta

(un lugar para la teoría)

María Teresa Gramuglio (Univ. de Buenos Aires - Univ. Nac. de Rosario): Interrelaciones entre literatura argentina y literaturas extranjeras. Debates actuales e hipótesis de trabajo _____	17
Adriana Crolla (Univ. Nac. del Litoral): Recorridos y proyecciones del comparatismo en Argentina _____	25
Juan Antonio Ennis (Univ. Nac. de la Patagonia Austral): Excesos, censuras, saltos y explosiones: lecturas y fracasos de Walter Benjamin _____	39
Gustavo Bombini (Univ. de Buenos Aires - Univ. Nac. de La Plata - Univ. Nac. de San Martín): Literaturas comparadas y enseñanza de la literatura _____	59

Dos, paseos por los bosques narrativos

(un lugar para la ficción)

Juan José Mendoza (Univ. de Buenos Aires - CONICET): La celebración de la barbarie (<i>La construcción nacional y el diagrama de las fuerzas</i> , de Deleuze a Lamborghini) _____	69
María del Carmen Rodríguez Martín (Univ. de Buenos Aires): Borges y Macedonio: con(in)fluencias _____	81
Graciela Goldchluk (Univ. Nac. de La Plata): ¿Dónde sucede la literatura? Libro, manuscrito y archivo en Manuel Puig y Mario Bellatin _____	93
Elisa Calabrese (Univ. Nac. de Mar del Plata): César Fernández Moreno: poesía y crítica _____	101
Marcelo Casarin (Centro de Estudios Avanzados, Univ. Nac. de Córdoba): Nuevos objetos, nuevas formas de representación. Escrituras híbridas: algunos casos de la narrativa latinoamericana contemporánea _____	109
Hernán Pas (Univ. Nac. de La Plata - CONICET): La escritura de la Historia: polémicas <i>entramadas</i> en el cuerpo de la patria (Lastarria, Bello, Sarmiento y Alberdi) _____	117

Estela González de Sande (Univ. de Oviedo, España): La *Commedia dell'Arte* en el teatro de Valle Inclán _____ 133

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

Susana Romano Sued (Univ. Nac. de Córdoba - CONICET): Ética y estética: críticos seriales _____ 145

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

Santiago Venturini (CONICET): Traducción poética, poéticas de la traducción. El caso de las versiones argentinas de *Les Fleurs du Mal* de Charles Baudelaire _____ 153

Assumpta Camps (Univ. de Barcelona, España): “*Tradurre è il vero modo di leggere*”: Calvino y la traducción _____ 169

Cinco, memorias de la trastienda
(escritores por escritores)

Roberto Ferro (Univ. de Buenos Aires): Un chino perdido en la biblioteca de Babel _____ 185

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

Claudia López (Univ. de Buenos Aires): La poesía, esa “zona blindada a las certezas” (entrevista por Analía Gerbaudo, Universidad Nac. del Litoral - CONICET) _____ 193

Cristina de Peretti, Beatriz Blanco, Delmiro Rocha, Cristina Rodríguez Marciel, Fabio Vélez Bertomeu, José María Ripalda: *Tejedores reales* en torno a la obra de Jacques Derrida (entrevista por Analía Gerbaudo, Universidad Nac. del Litoral - CONICET) _____ 201

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

Ma. Ángeles Hermsilla Álvarez (Univ. de Córdoba, España): Miradas reflexivas sobre la ciudad y las vanguardias del s. XX. Reseña de *Imágenes de la ciudad. Poesía y cine, de Whitman a Lorca* de Darío Villanueva _____ 221

<p>María Paz Cepedello Moreno (Univ. de Córdoba, España): La Teoría de la Literatura durante los últimos treinta años. Lecturas desde el comparatismo. Reseña de <i>Desafíos de la teoría. Literatura y géneros</i> de José María Pozuelo Yvancos</p>	227
<p>Mariela Rígano (Univ. Nac. del Sur): Escritura de la decadencia: visiones críticas sobre la poesía de Gabriele D'Annunzio. Reseña de <i>El último humanista. Estudios sobre la poesía de Gabriele D'Annunzio: 1882-1893. Antología bilingüe</i> de Sandro Abate</p>	230
<p>Silvia Zenarruza de Clément (Universidad Nac. del Litoral): Los comparatistas, esos viajeros singulares. Reseña de <i>Rencontres-Echanges-Passages. Essais et études de Littérature Générale et Comparée</i> de Daniel-Henri Pageaux</p>	233
<p>Guillermo Canteros (Univ. Nac. del Litoral): Naciones de puro estilo y lengua. Reseña de <i>Naciones literarias</i> de María Dolores Romero López</p>	235
<p>María Susana Ibáñez (Univ. Nac. del Litoral): Educar al traductor: de cómo convertir a un hablante bilingüe en lingüista y escritor. Reseña de <i>Traducción periodística y literaria</i> de Guillermo Badenes y Josefina Coisson (comp.)</p>	239
<p>María Eugenia Pérez (Univ. Nac. del Sur): Diálogos literarios franco-argentinos. Reseña de <i>De héroes, lectores y lecturas. Estudios Argentinos de Literatura Francesa y Francófona</i> de Graciela Audero, Adriana Crolla y Silvia Clément (eds.)</p>	242
<p>Graciela Goldchluk (Univ. Nac. de La Plata): Un monumento textual. Reseña de <i>Lucía Miranda</i> de Eduarda Mansilla. Edición crítica de María Rosa Lojo y equipo</p>	246
<p>Daniela Gauna (Univ. Nac. del Litoral): Reseña de <i>La investigación literaria. Problemas iniciales de una práctica</i> de Miguel Dalmaroni</p>	248
<p>Mariana Giordano y Silvia Calosso (Univ. Nac. del Litoral): Reseña de <i>Las babas del sabio. Ensayos sobre la dislocación de la escritura</i> de Biagio D'Angelo</p>	251
<p>Sandro Abate (Univ. Nac. del Sur - CONICET): Cultura escenográfica del Renacimiento desde una mirada comparatista. Reseña de <i>Teatro y poder político en el Renacimiento italiano (1480-1542). Entre la corte y la república</i> de Nora H. Sforza</p>	253
<p>Ocho, la letra estudiante (un espacio joven)</p>	
<p>Ángeles Ingaramo (Univ. Nac. del Litoral): Leer Literatura desde la Sociología de la Cultura. Implicancias en la enseñanza</p>	257
<p>Convocatoria para publicación y normas de presentación</p>	265

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.

Tráfico de teorías y enseñanza: otro problema para el comparatismo

por Analía Gerbaudo

Universidad Nacional del Litoral - CONICET

En el último *Congreso Internacional Orbis Tertius* organizado por el Centro de Teoría y Crítica Literaria de la Universidad Nacional de La Plata en el año 2006, María Teresa Gramuglio presenta el ensayo “Tres problemas para el comparatismo”.¹ Dos años más tarde, durante el *IV Argentino de Literatura* celebrado en la Universidad Nacional del Litoral, vuelve (aunque con diferentes rodeos) sobre los mismos problemas y, cabe señalarlo, realiza sus puntualizaciones teóricas y metodológicas recuperando, como lo había hecho en el encuentro anterior, una práctica poco atendida desde la crítica literaria: la enseñanza. En los dos escritos enhebra reflexiones que surgen no sólo de sus actividades de investigación sino de un análisis de las decisiones que debe tomar a la hora de armar materias como “Literatura del siglo XIX” en la Universidad de Buenos Aires o “Literatura Europea” en la Universidad Nacional de Rosario (espacios curriculares que, como su nombre lo indica, atraviesan las fronteras de las literaturas nacionales). El análisis de esas decisiones se une a la lectura del estado de la cuestión del comparatismo y de los estudios literarios en general para precisar hipótesis de trabajo, líneas de investigación y problemas para los estudios comparados considerando especialmente los lugares de construcción teórica y metodológica existentes.

10 11

Más allá del envío a los artículos (el que se incluye en este número es la versión escrita de la presentación realizada en el marco del *IV Argentino de Literatura*) me interesa destacar lo que abren, ya que junto al punteo de las dificultades y los desafíos del comparatismo señalan orientaciones para cualquier investigación que pretenda inscribirse en esta línea: para reducir el riesgo de que las futuras producciones queden atrapadas en el simple *racconto* de influencias o en el cotejo más o menos lineal de los intercambios, no pueden obviarse los señalamientos que Gramuglio realiza. Las indagaciones que proyecten construir historias de la literatura, estudiar fenómenos literarios o culturales supranacionales o inscribir proyectos sobre relaciones interartísticas se verán enriquecidas por estas precisiones que se unen a las que desde una publicación reciente formula Miguel Dalmaroni:² la decisión de incluir, junto a las líneas de investigación consolidadas en Argentina, otras emergentes como “literatura y pintura” y “literatura y enseñanza” anexando recomendaciones metodológicas, espacios de consulta bibliográfica, un resumen de los textos más relevantes de cada tradición y explicitaciones respecto de los protocolos de producción es un esfuerzo por democratizar saberes que operan en evaluaciones y adjudicaciones de subsidios y que rara vez se ponen en circulación

de un modo tan claro y exhaustivo sin escatimar la inclusión de ejemplos y casos por temor a caer en “lo pedagógico”.

En esta “agenda” en construcción de los estudios comparados me parece oportuno (es decir, aprovechando los antecedentes mencionados: marcas notables de movilidad del campo) inscribir un problema que se ve enriquecido por las observaciones teóricas y epistemológicas que Gramuglio realiza en el artículo que se incluye en este número de la revista: el estudio del tráfico de teorías realizado por los estudios literarios que se desarrollan en las universidades atendiendo especialmente a las repercusiones que esos movimientos (de importación, exportación, aplicación, reinención categorial, etc.) producen en el campo de la enseñanza, se presenta como una zona de investigación abierta con desarrollos en curso en Argentina y en otros países de Sudamérica.³ La decisión de suscribir y fomentar esta perspectiva se ve alentada por dos tipos de aportes: por un lado, el que se esboza desde la crítica literaria que ha abierto líneas para los estudios comparados en Argentina y en América del Sur; por el otro, el que se gesta desde los lugares teóricos que nos ayudan a definir e interrogar nuestros problemas.

En relación al primero, destaco los nombres de dos colaboradores de esta revista: Daniel Link y Raúl Antelo. Ambos realizan acciones movilizadoras desde sus espacios de trabajo interrogando lo ya sabido y aceptado y abriendo nuevas zonas de puesta en contacto de objetos y problemas. Un recorrido por los libros de Link nos muestra a un escritor y a un crítico comprometido con una práctica inusual, también desvalorizada desde los sectores más ortodoxos de la crítica: la divulgación y la preocupación por la transferencia docente. Un recorrido por los de Antelo nos descubre a un investigador inquieto por inventar nuevos objetos de estudio que puedan no sólo responder a las preguntas que se van instalando en el seno de la cultura sino también inventar otras. Vale recuperar, a modo de ejemplo, un texto que permitirá recordar una intervención poco difundida en Argentina debido al constante problema de la circulación, escasa y discontinua, de nuestras publicaciones (incluyo en el colectivo a todas las editadas en Sudamérica). Durante su presidencia de ABRALIC (*Associação Brasileira de Literatura Comparada*) Antelo organiza junto a Ana Luiza Andrade y María Lucía de Barros Camargo el sexto congreso de la asociación en la Universidade Federal de Santa Catarina. El encuentro tiene lugar en agosto de 1998 y se caracteriza por actuar, no el *tolerantismo-intolerante*,⁴ sino la verdadera hospitalidad. Aquella que hace lugar a la voz del otro permitiéndole la expresión, seguramente no compartida, de la perspectiva que le permite explicar en qué consiste “comparar” en ese momento, desde sus parámetros y desde su posición teórica. *Lecturas do ciclo*, el texto que reúne las conferencias de aquel encuentro, documenta esta actitud política y este modo de situarse dentro de la institución universitaria: no sólo exhibe la inusual convivencia de posiciones extremadamente diversas sobre el campo de los estudios literarios (no de otro modo puede entenderse la generación de un espacio en el que interactúan Tania Franco Carvalhal y Beatriz Sarlo, Roberto Schwarz y Adriana Rodríguez Pérsico, Eduardo Coutinho y Susan Buck-Morss) sino que, aunque de modo oblicuo, desde la contratapa y desde una breve presentación, los organizadores exponen lo que su trabajo actúa (y remarco este verbo como un modo de señalar la traducción efectiva de lo declarado en prácticas).⁵

En relación al segundo tipo, considero pertinente volver a poner en circulación y en discusión los aportes conceptuales que permiten defender la creación de espacios

intercientíficos. Retomo en especial dos: *interciencia e invaginación* según Jacques Derrida. Dos términos anudados no sólo por su vecindad teórica sino también por las acciones que Derrida ha promovido en relación a las instituciones de investigación y de enseñanza. Recojo dos. Sus intervenciones tanto para la fundación del GREPH (*Groupe de Recherches sur l'enseignement philosophique*) como para la creación del *Collège International de Philosophie* en las décadas del setenta y del ochenta están motivadas en la necesidad de hacer lugar a lo que no tenía cabida dentro de las instituciones oficiales: la discusión sobre el sentido de la enseñanza de la filosofía y la apertura de un espacio que permitiera alojar las investigaciones que promovieran el tratamiento de problemas *intercientíficos*. Concepto que no presenta los límites de la *interdisciplinariedad*, marcada más bien por una cooperación programada entre los representantes de ciencias constituidas que estudian un objeto común e identificado en sus contornos sirviéndose de métodos y procedimientos fijados de antemano, pero sin liberar las problemáticas de los protocolos de las disciplinas tal como están armadas y, por lo tanto, con pocas posibilidades de provocar o multiplicar interrogantes, de aportar nuevas resoluciones o de inventar unidades de investigación.⁶ Promover un trabajo intercientífico no supone abolir los límites disciplinares sino desarrollar acciones más pendientes de lo *por-venir* (de lo que pueda irrumpir o crearse a partir de esa intersección) que del cuidado de la invariabilidad de unos bordes que Derrida suele imaginar *invaginados*, es decir, incluyendo (aunque sin absorber) el afuera en el adentro, lo otro en lo propio.⁷ Una zona hospitalaria, abierta a nuevas preguntas, a im-pensadas formas de respuesta, a confluencias monstruosas que, probablemente, emerjan bajo la forma del peligro absoluto para muchos.

Cabe subrayar que la lucha por la creación y el sostenimiento de espacios intercientíficos y transdisciplinares tiene en esta revista y en el Centro desde el cual se produce, más de una historia por contar: el esfuerzo de su directora, del equipo editor, del Centro de Publicaciones de la Universidad Nacional del Litoral y de investigadoras de otras universidades y colaboradoras permanentes de la revista (como Susana Romano Sued y Pampa Arán que desde los inicios alentaron la configuración de un espacio como éste que atendiera a las reflexiones que se producen en *zonas de borde disciplinar*, entre la literatura y la didáctica, entre la teoría y la filosofía, entre la epistemología de la teoría literaria y de la lingüística, entre la historia de la literatura y la crítica literaria), encuentra en este nuevo número otra muestra de los desarrollos que pudimos ir consolidando desde su fundación.

Sigo pensando a esta revista como un espacio en el que tienen voz tanto los investigadores con larga experiencia en el campo como los jóvenes que escriben sus primeros papeles de investigación y los imagino a cada uno de ellos en una actitud similar a la de Judith Butler cuando descubre que los libros que quería “filosóficos” son ubicados por sus lectores en el estante de “teoría literaria”. Coherente con la teoría de la performatividad que en parte suscribe, aprovecha la instancia para re-preguntar(se): cuenta que cuando empieza a publicar sobre género, recibe invitaciones para hablar de algo que los demás llamaban “teoría” cuando ella suponía que debían invitarla para hablar de “filosofía”. El desconcierto inicial ante el efecto de sus intervenciones la llevan a revisar qué tipo de práctica era la “teoría” (aquella que solía identificar con los escritos de Paul De Man, René Wellek, Harold Bloom, entre otros) y luego, qué tipo de práctica era la filosofía (o en qué se había convertido o se estaba convirtiendo la teoría y también la filosofía). La

perplejidad y la ansiedad primeras se aplacan cuando descubre que bajo el rótulo de “filosofía” aparecen la obras de varios escritores cuyos trabajos no se enseñan en los departamentos de filosofía; también cuando advierte que es cada vez mayor el número de estudiantes de humanidades interesados en los escritos de Jacques Derrida o de Giorgio Agamben.⁸

Esta anécdota tiene lugar en esta presentación porque revela, desde otro registro autobiográfico, tanto el sentido de una apuesta por el trabajo transdisciplinar e intercientífico como la valoración de un efecto de lectura insospechado y también, por qué no, porque presenta una colección de ejemplos sobre tráficos de teorías en la que, en parte, puede leerse la inquietud por dejar una enseñanza o la transferencia de una posición.

Notas

¹ Este trabajo fue publicado más tarde en el número 12 de la revista *Orbis Tertius* (cf. www.orbistertius.unlp.edu.ar).

² DALMARONI, M. (dir.): (2008) *La investigación literaria. Problemas iniciales de una práctica*. UNL, Santa Fe.

³ Cf. ALZATE, C. (ed.): (2008) *Literatura, prácticas críticas y transformación cultural*. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.

⁴ Esta expresión está tomada del “Epílogo” que JUAN CARLOS MORENO ROMO escribe a su traducción de *El mito nazi* de JEAN LUC-NANCY y PHILIPPE LACOUÉ-LABARTHE (Anthropos, Barcelona, 2002) y permite introducir la distinción entre *tolerancia* y *hospitalidad*, es decir, entre una recepción “caritativa” y una acogida no condicionada del arribante que es respetado en su singularidad sin señalarle que se le abre un espacio, que se le hace un lugar, pero a condición de que no olvide que está habitando en casa ajena, en territorio del otro, del “más fuerte”, del que tiene el poder (cf. DERRIDA, J.: “Auto-immunités, suicides réels et symboliques. Un dialogue avec Jacques Derrida”. *Le “concept” du 11 septembre. Dialogues à New York (octobre-décembre 2001) avec Giovanna Borradori*. Galilée, Paris, 2003, 186-187.

⁵ Cf. ANTELO, R., ANDRADE, A. y DE BARROS CAMARGO, L.: (1999) *Leituras do ciclo*. Grifos, Santa Catarina.

⁶ DERRIDA, J., CHATÉLET, F., FAYE, J. y LECOURT, D.: (1998) *Le Rapport bleu. Les sources historiques et théoriques du Collège International de Philosophie*. Presses Universitaires de France, Paris, 7-43.

⁷ DERRIDA, J.: (2001) *Papier Machine. Le ruban de machine à écrire et autres réponses*. Galilée, Paris, 318.

⁸ BUTLER, J.: (2004) *Deshacer el género*. Paidós, Buenos Aires, 2006, 343-345.

Uno,
pasión intacta (un lugar para la teoría)

Interrelaciones entre literatura argentina y literaturas extranjeras. Debates actuales e hipótesis de trabajo *

María Teresa Gramuglio •
CIUNR - Universidad de Buenos Aires

Resumen

La conferencia presenta una síntesis de las hipótesis elaboradas en el curso de la investigación sobre relaciones entre literaturas argentina y extranjeras. Revisa aspectos de la literatura comparada y del concepto de literatura mundial. Propone una definición de esta última y sugiere una metodología de trabajo para el estudio de las interrelaciones literarias. Finalmente, esboza temas de investigación que permitirían poner a prueba estas nuevas perspectivas.

16 17

Palabras clave:

· Interrelaciones literarias · Literatura comparada · Literatura mundial

Abstract

This lecture summarizes the hypothesis developed in the course of our research work on the relations between Argentine and foreign literatures. It discusses comparative literature and the concept of world literature, and proposes a definition of the latter as well as methodology to study literary interrelationships. Finally, it advances research topics that would allow putting these new perspectives to the test.

Keywords:

· Literary interrelationships · Comparative literature · World literature

* Investigadora del CIUNR. Profesora de Literatura Europea II en la Facultad de Humanidades y Artes de la UNR. Profesora Consulta de la UBA. Ha publicado trabajos sobre temas y autores de literatura argentina y europea, imágenes de escritor, literatura y nacionalismo, la revista Sur, Leopoldo Lugones, Juan L. Ortiz, Juan José Saer, William Morris, Émile Zola, entre otros. Dirigió el volumen El imperio realista en la Historia crítica de la literatura argentina de Noé Jitrik.

** Versión escrita de la exposición realizada en la Mesa de Crítica Literaria: "Territorios de la crítica" en el IV Argentino de Literatura organizado por la UNL y realizado en Santa Fe los días 4 al 6 de agosto de 2008.

Cuando logré encontrar un título que me pareció aceptable para esta intervención que, de acuerdo con lo solicitado por los organizadores, debía referirse al tema en que estoy trabajando actualmente, noté con cierta sorpresa que estoy volviendo sobre una cuestión que de algún modo se inició aquí, en Santa Fe, hace casi veinte años. En 1989, la Facultad de Formación Docente en Ciencias de la UNL me invitó a participar en unas Jornadas sobre “Problemática de literaturas en lengua no española”. Era una invitación muy generosa, porque yo era una recién llegada a esa especialidad. Hasta entonces había trabajado casi siempre en literatura argentina, y hacía muy poco que había empezado a enseñar en la UBA *Literatura del siglo XIX*, una materia transversal que abarcaba literaturas europeas, incluida la rusa, y norteamericana. Como era una materia nueva, que nunca se había dictado antes, para elaborar eso que en los requisitos pedagógicos se llama “contenidos mínimos” tuve que definir la periodización, los ejes temáticos y conceptuales, el corpus y la bibliografía. Dadas esas condiciones, mi exposición tuvo un título previsible: “Reflexiones acerca de una experiencia de enseñanza en literaturas extranjeras”. Las cuestiones más interesantes de aquellas jornadas giraron sobre las dificultades específicas que se plantean para el estudio y la enseñanza de las literaturas extranjeras en traducción. Pero el tema mismo de las jornadas, y tal vez mi propia exposición, motivaron algunas discusiones algo ásperas, que revelaban el rechazo de algunos participantes por un objeto que, con una especie de celo patriótico, juzgaban “extranjerizante”. Uno de ellos formuló una pregunta que nunca olvidaré: “¿Nosotros, qué tenemos que ver con Dostoievsky?”

Parecería que, sin saberlo, en los últimos tres o cuatro años hubiera estado tratando de contestar esa pregunta. Pero en realidad no es del todo así. Vistas las cosas desde la perspectiva actual, las motivaciones que me llevaron al tema de las interrelaciones literarias me parecen casi una culminación lógica de las líneas de trabajo que recorrí en la Universidad. En primer lugar, la docencia en las dos áreas que mencioné, la de literatura argentina y la de literaturas extranjeras, a lo que se sumó hace unos años la participación en la dirección de una maestría sobre *Literaturas española y latinoamericanas en sus interrelaciones*, cuyo título, debido a la iniciativa de especialistas como Melchora Romanos, Ma. Del Carmen Porrúa, Susana Zanetti y Noé Jitrik, indica la necesidad de abordar el área con criterios que trasciendan los límites de las literaturas nacionales; paralelamente, mis investigaciones sobre literatura y nacionalismo, sobre la revista *Sur* y sobre el realismo en la literatura argentina; y junto a eso, el estudio de poéticas como el romanticismo, el naturalismo y el decadentismo en la literatura europea: no parece forzado suponer que estas temáticas encuentran en las interrelaciones un punto de convergencia. En lo que sigue, voy a tratar de exponer una síntesis de las premisas e hipótesis que fui elaborando y presentando con mayor detalle en trabajos anteriores a medida que revisaba las reformulaciones críticas del comparatismo, los nuevos estudios sobre traducción y los debates actuales sobre el concepto de “literatura mundial”.

La primera de esas premisas es la comprobación de que, al menos en la moderni-

dad occidental, *todas las literaturas nacionales, no sólo la argentina sino también las latinoamericanas y las europeas, se constituyen en relación con otras literaturas*. Pero si en este rasgo todas las literaturas se parecen, como dice Tolstói de las familias felices en el comienzo de *Anna Karénina*, cada una de ellas, como las familias desdichadas, *lo hace a su manera*. Por lo tanto, se torna indispensable distinguir cuándo y cómo operan tales relaciones, y cuáles son las condiciones que hacen las diferencias. Si tuviera que ilustrar esta hipótesis, diría que el libro de Adolfo Prieto *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina* construye una demostración inmejorable de la manera como funcionan las interrelaciones en un momento fundacional de la literatura argentina. No sólo porque muestra la impronta de los viajeros europeos en la configuración literaria del paisaje nacional en los textos de nuestros primeros románticos, sino sobre todo porque proporciona un modelo de rigor metodológico y algunas sugestivas herramientas conceptuales, en particular la de “redes textuales”.

18 19

La comprobación de que las interrelaciones son constitutivas de todas las literaturas permite calmar el orgullo patriótico herido y exige reflexionar sobre una dinámica más compleja que aquella que se reduce a denunciar imposiciones y otras formas de dependencia cultural concebidas como correlato directo de la dominación económica o intelectual de los países centrales. Exige también cuestionar las creencias esencialistas de los nacionalismos culturales. Si todas las literaturas nacionales se han formado en una red de relaciones que son en realidad internacionales; si todas se definen con respecto a otras literaturas con las que dialogan, intercambian y rivalizan, a las que se subordinan o dominan: las bases teóricas y los instrumentos metodológicos para abordar las interrelaciones son, o deberían ser, en primer lugar, aquellos que, aun cuestionándolo, derivan del comparatismo. Ya no el comparatismo tradicional que René Wellek, él mismo un gran comparatista, se encargó de criticar hace más de cincuenta años por la imprecisión de su objeto y la orientación positivista de la búsqueda de fuentes e influencias. Aunque conviene recordar que Wellek, a pesar de esa crítica, reconocía a aquel comparatismo un mérito relevante para mi argumentación: el de reaccionar contra el estrecho nacionalismo de los estudios literarios y “combatir el falso aislamiento de las historias literarias nacionales” en que se encasillaban casi todos los especialistas de la literatura francesa, alemana, italiana, o inglesa. Después de Wellek, aquel comparatismo empezó a ser duramente criticado desde los estudios culturales y poscoloniales por el etnocentrismo que revelaba su idea de lo universal, que tendía a reducir a lo europeo u occidental, ignorando la mayor parte de las áreas que hoy llamamos periféricas o subalternas. También fue objeto de crítica su concepción misma de la literatura, centrada en la gran tradición de la alta cultura y poco hospitalaria para la diversidad de las expresiones de la cultura popular, o, en otros términos, poco atenta a la heterogeneidad de las formaciones culturales, un aspecto que las reformulaciones actuales someten a una intensa reelaboración. De estas revisiones es posible concluir que una aproximación comparatista no consistiría hoy en la mera comparación entre obras o temas pertenecientes a distintas literaturas, ni en señalar precedencias o influencias, sino que requiere *elaborar criterios y métodos para un objeto que consiste centralmente en pensar relaciones que revelan condiciones más complejas que las de una vinculación lineal, término a término*. Requeriría además tener en cuenta que esas relaciones se traman en una escala internacional ampliada a áreas anteriormente poco tenidas en cuenta.

Pero a mi juicio, más allá de esas críticas, las mayores limitaciones del comparatismo tradicional residen en la escasa atención que prestó tanto a las desigualdades que condicionan las interrelaciones literarias como a la necesidad de construir criterios para abordar esas interrelaciones de un modo sistemático. Uno de los primeros en encarar el problema de la ausencia de criterios sistemáticos fue el crítico israelí Itamar Even-Zohar con su teoría de los polisistemas. Sus trabajos me resultan sugerentes para aspectos clave de mis propias búsquedas: en particular, la observación de que los sistemas jóvenes o incipientes tienden a adoptar repertorios culturales ajenos para ampliar el propio, un rasgo común que permitiría comprender sin demonizar una estrategia característica de literaturas “jóvenes” como las americanas. Estas literaturas “jóvenes”, según Even Zohar, no sólo suelen adoptar y adaptar el modelo europeo para otorgar a la literatura una función relevante en la formación de las naciones y de la nacionalidad, sino también hacer de la traducción un procedimiento activo y no pasivo, constitutivo y no marginal del sistema literario.

Si bien Even Zohar, al referirse a los “sistemas jóvenes” y a las relaciones entre centros y periferias implicadas en la traducción estaría indicando una desigualdad que hace a la mayor o menor longevidad y riqueza de los repertorios literarios, quien ha elaborado una de las perspectivas más acertadas sobre este aspecto es la francesa Pascale Casanova en su muy discutido y por otros motivos discutible libro *La República Mundial de las Letras*. Casanova realiza una trasposición del modelo de campo intelectual, concebido como un espacio *relativamente* autónomo del campo del poder, y del concepto complementario de capital simbólico, ambos elaborados por Pierre Bourdieu a partir del caso puntual de la literatura francesa, al espacio ampliado de la literatura “mundial” de la modernidad occidental. De manera homóloga, pero no idéntica a lo que ocurre en un campo literario nacional, en ese espacio ampliado las posiciones no son igualitarias: algunas literaturas tienen mayor “capital” que otras, sea por su mayor antigüedad, que se asienta en más largas tradiciones lingüísticas y filosóficas, sea porque han producido mayor cantidad de grandes obras reconocidas como “clásicos universales”, o porque cuentan con una red más rica de instituciones culturales, publicaciones especializadas, editoriales, y por ende más público lector, o porque son más traducidas que traductoras, es decir, más exportadoras que importadoras. Esas literaturas son, en términos no sólo metafóricos, más poderosas; en otras palabras: dominantes. La desigualdad así concebida por Casanova es un factor que se debe tener en cuenta al encarar el estudio de las interrelaciones desde una perspectiva comparatista renovada.

Pero uno de los efectos más llamativos del libro de Casanova fue que reintrodujo en la crítica contemporánea la noción de “literatura mundial”, cuyas primeras formulaciones, fragmentarias y poco precisas, se remontan a Goethe y a Karl Marx. La más citada y analizada de las formulaciones de Goethe, que retraduzco libremente de una traducción al inglés, es la que afirma: “La literatura nacional no significa mucho actualmente; ha empezado la era de la *Weltliteratur*, y todos deberíamos seguir ese rumbo”. Casi al mismo tiempo que Casanova, también el crítico italiano Franco Moretti reintrodujo la noción con su ensayo liminar “Conjeturas sobre literatura mundial”, seguido muy pronto de una serie de réplicas y reformulaciones. De distinta manera, ambos registran la existencia de las literaturas periféricas en ese espacio mundial, y por lo tanto reconocen las desigualdades. Moretti, en particular, busca formalizar esa ampliación de miras a través del estudio de la di-

fusión planetaria de la forma de la novela europea en las literaturas no europeas. Los dos críticos han generado un fuerte debate en los medios académicos europeo y estadounidense. No es posible sintetizar aquí ni sus respectivas concepciones de lo “mundial”, ni la metodología explorada por Moretti, ni el contenido de los debates a que han dado lugar. Trataré en cambio de continuar con las hipótesis que vengo elaborando a partir del estudio de esos materiales.

Para justificar el carácter provisorio de estas hipótesis, empiezo por recordar que en 1930, más de cien años después de aquella primera formulación difusa de Goethe, el crítico alemán Fritz Stricht consideraba que “literatura mundial” era “un concepto extrañamente tornasolado y vago”, y encontraba dificultoso definirlo como objeto de estudio. Desde su perspectiva, afín a la del comparatismo tradicional, y que por lo tanto no es la que comparto, se trataría de apelar a la recolección positivista de datos para “investigar relaciones históricas entre diversas literaturas” y rastrear “las migraciones de temas, motivos, formas, figuras y obras de unos países a otros”. Este criterio, construido a partir de una mirada casi exclusivamente europea que ignoraba por completo las literaturas latinoamericanas, no tenía en cuenta ni los problemas derivados de la asimetría de las relaciones ni la existencia de las literaturas periféricas que han incorporado los estudios culturales y poscoloniales. Lo notable es que aún hoy, si se revisan los debates actuales que prestan especial atención a esas áreas, no parece haberse alcanzado ni un acuerdo sobre la definición del objeto “literatura mundial”, ni un marco conceptual ni una metodología satisfactorios para abordarlo. Partiendo de las premisas que anticipé al comienzo, mi hipótesis sostiene la necesidad de traspasar las fronteras, de cuestionar los límites nacionales en el estudio de las literaturas, para pensarlas en el interior de “redes” transnacionales, redes cuya construcción pone en juego las competencias disciplinarias y las tomas de posición ideológicas y estéticas del crítico. La literatura mundial no sería entonces ni una selección antológica de “grandes obras de la literatura universal”, ni, menos aún, la inalcanzable suma de todas las literaturas. Tampoco consistiría exclusivamente en un registro de los intercambios e influencias realmente existentes. La concibo más como una construcción que como un objeto real, como un horizonte virtual en el que el trabajo del crítico traza coordenadas que lo articulan, explorando nuevas formas de relación entre lo local o nacional y lo universal o global, formas que superen la relación lineal entre el modelo y la copia. Se trataría entonces de una red inestable, de enlaces a veces inesperados y azarosos, pero nunca arbitrarios; una red que sin ignorar los datos comprobados que constituían la garantía más sólida del comparatismo tradicional, no buscaría afirmarse exclusivamente en ellos, sino proponer interconexiones más conceptuales que empíricas, por lo que su construcción requiere los más rigurosos controles teóricos y metodológicos. Así concebida, la literatura mundial no es un canon ni una sumatoria: es *un modo de leer*, leer lo local “en contrapunto”, como quería Edward Said, o en redes, con lo mundial. En un trabajo anterior sugerí que si tuviera que darle una figura a este modo de pensar relaciones, sería la de un hipertexto virtual con múltiples enlaces.

Creo que este “modo de leer” permitiría proponer nuevos objetos de estudio o abordar viejas cuestiones con una perspectiva nueva. Una de mis aspiraciones inalcanzables es la de investigar la emergencia del romanticismo y la formación de las literaturas nacionales en América Latina desde una perspectiva comparatista así concebida, transnacional, que podría concentrarse en unos cuantos países: por

ejemplo Argentina, Chile, Brasil, México. La investigación debería construir las redes de intelección para articular los múltiples enlaces que dieran cuenta de la formación de los escritores e intelectuales, de los mediadores, las transferencias y traducciones, de los textos y de sus propiedades, de las formas de circulación entre los distintos espacios nacionales, de la especificidad de sus respectivos momentos político-culturales, de las condiciones diferenciales tanto entre los países seleccionados como con respecto a los recursos materiales y los “capitales simbólicos” de las literaturas europeas en las que el romanticismo se originó. Un proyecto de esta magnitud requeriría un equipo internacional y tal vez interdisciplinario. Por el momento, me limito a proyectos más modestos y abarcables sobre el romanticismo en la literatura argentina. Por ejemplo: leer los escritos literarios programáticos de Esteban Echeverría en contrapunto con *De l'Allemagne* de Mme. de Staël; leer los indios de *La Cautiva* ya no exclusivamente en relación lineal con los indios americanos de Chateaubriand, sino en una red más vasta que incluya a los caníbales de Montaigne y de Defoe, a los trogloditas de Montesquieu, a los yahoos de Swift, al “hombre natural” de Rousseau, a los mohicanos y las Pocahontas de la literatura norteamericana, sin olvidar que esas interrelaciones no se articulan en un pie de igualdad: porque si el hombre natural de Rousseau, por ejemplo, fue decisivo en la configuración del mito del buen salvaje y alcanzó una proyección universal, no ocurre lo mismo con los indios de Echeverría. O, como propone Alejandra Laera, leer las *Cartas a un amigo* de Echeverría en contrapunto con el *Werther* de Goethe y otras expresiones de la forma epistolar, y las articulaciones entre lo universal y lo nacional en el *Facundo* en red con los textos de Fenimore Cooper y *Los misterios de París* de Eugenio Sue.

Creo que este modo de leer permitiría replantear de un modo nuevo la vieja polémica entre cosmopolitismo y nacionalismo, que en muchos casos se superpuso con la oposición entre cultura alta y cultura popular, remontándose a sus raíces europeas y resituando la problemática en el interior de una red que ahora debería incluir las latinoamericanas y tener en cuenta otras literaturas de la periferia, por ejemplo indias o africanas, que afrontan condiciones similares pero no idénticas de relación con las literaturas dominantes de los países centrales. Resumen: *pensar relaciones, leer en contrapunto, resituarse en redes transnacionales*. Me pregunto, en total sintonía con lo que expresó Adriana Crolla en su presentación de Hugo Gola: ¿qué pasaría si encaráramos y desarrolláramos de ese modo la lectura de los poetas vanguardistas, de la poesía de Juan L. Ortiz, de la narrativa de Juan José Saer, que son casos extraordinarios de articulaciones fuertes de lo local con lo universal?

Para terminar: agradezco a los organizadores de este encuentro la invitación para hablar sobre el tema en que estoy trabajando actualmente. Oscar Vallejos, coordinador de esta mesa, hubiera preferido que nos refiriéramos a los vínculos entre la crítica literaria y la universidad. Tal vez se pueda admitir que lo que expuse tiene mucho que ver con la universidad. No sólo porque el tema se me impuso a partir de mi trabajo universitario. Sino sobre todo en la medida en que busco replantear el modo de estudiar y enseñar las literaturas, en particular la literatura argentina, sacándolas del ensimismamiento en lo nacional y pensándolas en sus interacciones dinámicas, desiguales pero enriquecedoras, con la literatura mundial.

Bibliografía

- BERNHEIMER, C.: (1995) *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*. The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London.
- CASANOVA, P.: (1999) *La República Mundial de las Letras*. Anagrama, Barcelona, 2001. [Traducción de JAIME ZULAIKA].
- EVEN-ZOHAR, I.: (1990) "La función de la literatura en la creación de las naciones de Europa" en VILLANUEVA, D.: *Avances en Teoría de la literatura: Estética de la recepción, Pragmática, Teoría empírica y Teoría de los polisistemas*. Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1994.
- (1990) "Polysystem Theory" en *Poetics Today* 11:1 (Spring).
- GRAMUGLIO, M.T.: (2004) "Literatura argentina y literaturas europeas. Aproximaciones a una relación problemática" en *CELEHIS, Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*. Mar del Plata, Año 13, N° 16.
- (2006) "Tres problemas para el comparatismo" en *Orbis Tertius*, N° 12, versión digital: www.orbistertius.unlp.edu.ar, IX, 12.
- (2008) "El cosmopolitismo de las literaturas periféricas". En prensa.
- MORETTI, F.: (2000) "Conjectures on World Literature" en *New Left Review*, 1.
- (2003) "More conjectures on World Literature" en *New Left Review*, 20.
- PRENDERGAST, C. (ed.): (2004) *Debating World Literature*. Verso, London and New York.
- PRIETO, A.: (1996) *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina, 1820-1850*. Sudamericana, Buenos Aires.
- SAID, E.: (1993) *Cultura e imperialismo*. Anagrama, Barcelona, 1996. [Traducción de NORA CATELLI].
- SANCHEZ PRADO, I. (ed.): (2006) *América Latina en la literatura mundial*. Biblioteca de América-III-Universidad de Pittsburgh, Pittsburgh.
- STRICH, F.: (1930) "Literatura universal e historia comparada de la literatura" en E. ERMATINGER, E.: *Filosofía de la ciencia literaria*. México, FCE, 1946; 1963. [Traducción de CARLOS SILVA].
- WELLEK, R.: (1963) "The Crisis of Comparative Literature" en *Concepts of Criticism*. Yale University Press, New Haven and London.

Recorridos y proyecciones del comparatismo en Argentina

Adriana Crolla *

Universidad Nacional del Litoral

Resumen

La literatura comparada no integra en la universidad argentina, salvo en contados casos, las propuestas curriculares de los estudios en Letras y la oferta de posgrado. Por ello los estudios comparados en literatura han debido desarrollar en Argentina un camino tortuoso pero incesante, logrando conquistar en los últimos años un espacio institucional cada vez más amplio a partir de la apertura y la estimulante potencialidad que manifiestan sus indagaciones y sus marcos metodológicos.

La creación y permanencia de la Asociación Argentina de Literatura Comparada ha sido un factor relevante para esta consolidación. En su carácter de presidente de la AALC, la autora del presente trabajo ofrece un recorrido por los ámbitos de interés y las evoluciones manifestadas en el sector a partir de la reflexión de la historia y evolución de dicha institución a fin de proponer un estado de situación de cara al milenio y a los nuevos paradigmas teórico-disciplinares.

24 25

Palabras clave:

· Comparatismo · Complejo literario · Paradigmas

* Profesora de Letras e Italiano. Profesora titular ordinaria en FHUC (UNL) y UADER. Especialista en Docencia Universitaria. Presidente de la AALC (Asociación Argentina de Literatura Comparada). Fundadora del Centro de Estudios Comparados y de la ADOIL (Asoc. de Docentes de Italiano del Litoral). Cofundadora y Socia Vitalicia de ADILLI (Asoc. Docentes e Investigadores de Lengua y Literatura Italiana). Directora de la revista El hilo de la fábula (CEC-UNL). Se ha especializado en el área de la italianística y los estudios comparados. Dentro de estos ámbitos, en particular los estudios de género, investigación y la problemática de la traducción literaria. Publica en revistas y volúmenes colectivos de la Argentina, Brasil, España, Italia y Francia. Becaria Intercampus (España) y becaria MAE (Italia).

Abstract

Comparative literary studies, with some few exceptions, is not part of Argentinean university Spanish departments, neither is it much explored in postgraduate courses. For that reason, in Argentina comparative literary studies have had to develop along a uneven but never ending path. After decades of struggle, this discipline has been able to finally conquer a widening institutional space thanks to the openness and the stimulating potentialities of its enquiries and methodological frameworks. The creation and permanence of the Asociación Argentina de Literatura Comparada has contributed to this consolidation. As Chair of the AALC, the author of this work reviews the fields of interest and the developments that have taken place within the discipline, reflecting on the history and the evolution of this institution, with a view to describing the state of the discipline at the opening of this new century and in the light of new theoretical paradigms.

Keywords:

· Comparative studies · Literary complex · Paradigms

Pretender hacer una cartografía del Comparatismo en la Argentina se presenta como un objetivo asaz ciclópeo y pretencioso. Pero la investidura con la que me honró la asamblea de la Asociación Argentina de Literatura Comparada en agosto del año pasado en Mendoza, me impulsó a intentar elaborar un cuadro lo más completo y actual posible, aun sabiendo de las dificultades y seguras omisiones en las que siempre se incurre. Para ello, hace pocos meses he diseñado y enviado a todos los socios de la AALC una encuesta con el fin de contar con datos más precisos.

El estado de la investigación es todavía incipiente e *in progress* pero tenemos la intención de concluirlo y darlo a conocer durante las *IX Jornadas Nacionales de Literatura Comparada* que realizaremos en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional de Santa Fe en septiembre de 2009. Por ello, en esta instancia me remito a realizar solamente algunos avances, de cara al desafío de posibilitar una mayor consolidación disciplinar en el nuevo milenio.

La Asociación Argentina de Literatura Comparada: historia y balance

La Asociación Argentina de Literatura Comparada (AALC) se creó en septiembre de 1992 en un “mítico” subsuelo de la

librería *Fausto* en la porteña avenida Corrientes de la ciudad de Buenos Aires gracias a la presencia y entusiasmo brindado por la recordada Tania Franco Carvalhal de la Universidad de Porto Alegre (Brasil) y de Jean Bessière de la Univ. de la Sorbona de París, quienes jugaron un papel relevante para motivar su creación y la determinación de sus perfiles constitutivos.

Durante el desarrollo de las *I Jornadas Nacionales de Literatura Comparada* organizadas por la Universidad Nacional de Lomas de Zamora y la Universidad Nacional de Cuyo, la por aquella naciente asociación argentina, fue inmediatamente homologada por la *Asociación Internacional de Literatura Comparada* (ICLA/AILC) y contaba ya para 1993 con alrededor de treinta integrantes, quienes también empezaron a recibir regularmente las dos publicaciones divulgativas de la institución internacional: el ICLA-BULLETIN y el *Literary Research*.

26 27

A semejanza de otras similares de Brasil y Europa, y por imperio del espíritu abierto, participativo y federalista de sus bases, se estipuló por estatuto que no se contaría con una sede fija y que la misma debería corresponder a la afiliación académica de cada Presidente, quien se encargaría de conformar una comisión local responsable de la organización de cada reunión periódica bianual.

Si bien desde su inicio la AALC brinda su apoyo a jornadas, coloquios temáticos y disciplinares específicos organizados por los centros regionales e instituciones particulares, interesados en la construcción y ampliación de la problemática, los principales esfuerzos han sido destinados a la organización de sus propios encuentros habiéndose realizado hasta el momento ocho jornadas nacionales.¹

Con referencia a las líneas de indagación seleccionados en cada convocatoria, podemos hacer una sucinta apreciación.

Las *I Jornadas* se caracterizaron por su entusiasmo inicial y la necesidad de consolidar la convocatoria. A menos de un año de la creación de la AALC, en carta abierta a los asociados, el Prof. Dornheim inauguraba el primer número del Boletín *Confluencias* (julio 1993) destacando el nombre elegido para la comunicación periódica, pensado el término “Confluencias” como indicador de lazos de contacto y difusión entre los integrantes de la incipiente asociación y la de numerosos especialistas extranjeros invitados a las *II Jornadas* que se realizarían en Cuyo.

Pero además con una firme convicción en el futuro de la Literatura Comparada en la Argentina y en su creciente institucionalización en nuestras universidades, no sólo por los encuentros bianuales sino con la aspiración de creación de cátedras y seminarios como los que se inauguraban por aquellos años en Mendoza y en Córdoba. Para corroborarlo, el Prof. Dornheim recuperaba la afirmación del comparatista Daniel-Henri Pagueaux quien afirmó que “la literatura argentina es una de las más ricas del mundo para el comparatista y una de las más interesantes”.²

El boletín N° 2 de *Confluencias* (diciembre 1994) estuvo a cargo de la Prof. Lidia Moreau quien proponía una “Reflexión sobre la literatura comparada” a partir de una cita de Yves Chevrel donde se destaca la idea de “encuentro” y apreciación de lo “otro” en la puesta en diálogo entre culturas.³ Del exhaustivo informe rescatamos el dato, interesante para nuestros objetivos, de que a sólo cuatro años de su creación, la AALC contaba ya con 63 socios. Y el informe se cerraba con una reflexión de otro comparatista francés, Etiemble, quien en *Savoir et gout* había afirmado que “En la literatura comparada nunca olvido que está la palabra ‘comparada’, pero a menudo olvidamos que está la palabra ‘literatura’”.

En las Actas de las *II Jornadas Nacionales* que se publicaron en Mendoza después de realizado el evento (1997-1998), es posible recabar más datos para el balance, ya que con el diseño de tapa representando un espacio de líneas entramadas, se enfatizaba el tono plural y contactual del tema elegido para ese encuentro, que no era otro que el del boletín: *Confluencias*.

El temario del encuentro se caracterizó por su apertura, lo que permitió integrar trabajos relacionados con las por entonces líneas disciplinares más en boga: la poética y la crítica comparada; la tematología, la imagología, las literaturas de exilio y de viajes, junto a la más tradicional que incursionaba en la influencia del mundo clásico en las literaturas modernas. Así como un incipiente espacio otorgado a los estudios interdisciplinares.

Las vías abiertas e interconectadas del dibujo de tapa encontraban correspondencia con el concepto de espacio en tanto bordes y vacíos que era el modo en que se visualizaba por aquellos años el comparatismo argentino y la necesidad de trabajar en su completamiento. El presidente Dornheim destacaba en sus palabras la contribución que la AALC aportaba a la consolidación de “esta metodología de investigación y enseñanza literaria acorde con la globalización cultural de este fin de milenio”. Y además el intercambio entre las literaturas como axioma tradicional de la disciplina, recurriendo a una cita de Jorge Luis Borges:

¿Cómo se puede pensar en la literatura argentina fuera de la literatura española? ¿Cómo es posible pensar en ella fuera de la influencia francesa? Imposible. O se puede hablar de Chaucer sin pensar en los italianos y los franceses. Imposible, no tiene ningún sentido. Y no podemos hablar de estos últimos sin pensar a la vez en alguien. Posiblemente la literatura comparada sea la única cosa que tenga sentido... (Dornheim, 1997: 18)

Las *III Jornadas* realizadas en Vaquerías, Córdoba, en 1996, innovaron con la apertura a la problemática de la “Identidad latinoamericana y sus implicaciones en el ámbito de la Literatura Comparada”, apoyándose en la noción de identidad cultural y las posibilidades de aplicarla a la interpretación de los cambios en términos de identidad literaria. Los organizadores cordobeses partían de la convicción de que dichas reflexiones se hacían imperiosas al intentar pensar el espacio de lo latinoamericano, o de países con intensa inmigración, así como de áreas culturales donde el elemento autóctono ofrece resistencia a la otredad impuesta. Si bien en los subtemas y en muchos de los trabajos presentados se detecta todavía un mantenimiento del interés en la re-creación de los mitos clásicos, la imagología y su relación con las diversas producciones discursivas relativas a viajes y exilios interiores y exteriores.

Pero el tema convocante sirvió de atractivo para el abordaje de los procesos de interacción cultural en Latinoamérica, sustentados teóricamente desde la perspectiva de las operaciones de transculturación desarrolladas por Angel Rama y otros estudiosos de las conformaciones culturales locales. También aparecieron como una novedad, algunos estudios teóricos sobre la traducción, entendida ésta como mediadora intercultural y “elemento vital del que no podemos prescindir en nuestras latitudes” (Moreau, 1998: 14).

Por su parte, la Prof. Olga Steimberg de Kaplán, en la edición del boletín *Confluencias* N° 4, se ocupó de explicar el sentido del tema seleccionado para las *IV Jornadas* a realizarse en Tucumán en 1998 bajo el lema de “La literatura como espacio de contactos culturales”. La amplitud de la propuesta aspiraba a superar la tradicional concepción de la LC como estudio de literaturas entre confines

nacionales y poner así el objeto literario en comparación con otras esferas de la expresión humana repensándolo desde las contribuciones teóricas de la semiología y el impacto ejercido por nuevos paradigmas teóricos entre los que emergían como significativos, los aportes de Bajtin y de Kristeva con sus nociones de discursividad, intertextualidad y productividad textual.

Al mismo tiempo Steimberg de Kaplán explicaba la importancia del *turn* experimentado por la LC desde los criterios restrictivos de “literariedad”, “similitudes” y binarismos: “fuente/influencia” - “original/copia”, hacia un progresivo interés por las operaciones de recepción y la lectura. Kaplán afirmaba que la “memoria del lector se transforma en función interactiva en el proceso de lectura y recepción de teorías extranjeras” y que “el intertexto, amplía el horizonte de expectativas del lector y del universo cultural y disciplinar de la relación comparatista.” (Steimberg, 1999: 11). Por ello subrayaba la necesidad de superar lo interlingüístico y abrirse a la producción literaria y cultural, no circunscripta a un mismo continente (Europa) o a un mismo espacio lingüístico (Hispanoamérica), sino incursionar en lo intercontinental y en la variedad direccional hasta el grado de aceptar lo “aparentemente opuesto”, justificando la oposicionalidad y la diferencia como una consecuencia insoslayable de la globalización, de los descubrimientos tecnológicos y del borramiento de fronteras.

El tema eje de las *V Jornadas*, realizadas en Buenos Aires en 2001 fue: “Diálogos, ecos, pasajes”, focalizándose en las relaciones dialógicas que se inscriben en las posiciones fronterizas, en los pasajes y en el espacio. Dicha elección se sustentaba, según la Prof. Malvina Salerno, en una cita de Paul Van Thieghem cuando afirmó que la actividad comparatista busca “...*décrire un passage. Meme s'il évoquait des frontières que le comparatiste se doit de franchir, il nous plaît de comparer ce passage à celui de Montaigne : 'Je ne peins pas l'être, mais le passage.'*” (*Confluencias* 5, 2001: 3)

El sentido que sustentaba dicho enfoque era la idea de que en su intento por definir el propio territorio, los comparatistas terminan siempre acudiendo a imágenes relacionadas con la “recepción, asimilación, miradas, reescrituras, transposiciones y zonas de contacto”, lo que habilita a pensarlo como un *homo viator*, en travesía por los espacios extranjeros y en busca del/lo Otro. Búsqueda que define al comparatista como un viajero en busca de nuevos sentidos y de nuevos recorridos, aspirando a ocupar el rol de un investigador de los intercambios y de ser un instrumento para la comprensión intercultural.

Las *VI Jornadas*, realizadas en Córdoba en 2003, expandieron la problemática espacial hacia los conceptos de: “Espacio, memoria e identidad. Configuraciones en la LC”, adscribiendo a la intención del escritor mexicano Octavio Paz de pensar la literatura no como una sumatoria de obras sino como un sistema de relaciones en un campo de afinidades y oposiciones.

Desde ese ángulo el encuentro pretendió superar concepciones que otrora centraban la mirada del comparatista en las afinidades y similitudes literarias basadas en posturas “nacionalistas” y en la idea de revalorizar toda relación opositiva, entendiendo las conflictualidades como un ámbito de marcada positividad constructiva y reflexiva.

Bajo el signo de este nuevo paradigma se terminaban de validar los estudios sobre la traducción y sobre la LC como operaciones interesantes para configurar y repensar, desde un campo interactivo de afinidades y oposiciones, un espacio mayor que empezaba a ser reconocido como “Literatura Mundial”. Dirección

que permitía contrarrestar el temor del comparatista por la pérdida de autoridad y especificidad que le brindaba el paradigma “nacionalista” y “literario”, al tiempo que permitía negar toda interpretación apocalíptica sobre el futuro disciplinar. Tal como la preconizaba el conferencista que había clausurado las jornadas previas en Buenos Aires quien, como vocero de un comparatismo de viejo cuño, manifestaba su temor por el éxito creciente de los *Cultural Studies* en la academia de EEUU y consideraba a la LC en peligro de muerte al perder su impronta de filiación positivista consustanciada en la solidez de los binarismos y la especificidad de las “literaturas nacionales”, fácilmente identificables por sus sólidas fronteras lingüísticas y culturales.

Oponiéndose a tan apocalíptico final, Elgue de Martini se permitía afirmar entonces que:

Lejos de verse perjudicada por estos cambios de perspectiva, la LC ha consolidado su posición en la Academia ya que desde sus comienzos tuvo la vocación interdisciplinaria asociada hoy a los estudios culturales. El énfasis puesto en la traducción, en la literatura de viajes y del exilio, en la puesta en relación de obras plasmadas en diferentes lenguajes dan cuenta de ello. Los enfoques comparados han, sin duda, ganado espacio en los últimos años y –hay que destacarlo– por efecto también del poscolonialismo. El comparatismo practicado hoy desde los nuevos paradigmas ha desestructurado los sistemas jerárquicos que privilegiaban la producción de las culturas centrales. (Elgue, 2005:16)

Vitalismo reflejado por el comparatismo Latinoamericano basado en la reflexión teórico-historiográfica sobre los discursos de la memoria y el modo como las nuevas “narrativas del espacio” postulaban un campo de indagación fructífero para complementar y enriquecer el interés crítico dado tradicionalmente al tiempo y a la historia. Desde estas nuevas miradas críticas, aparecía como insoslayable el reconocimiento de las nuevas tendencias de la LC hacia los estudios transdisciplinarios y el reposicionamiento desde una perspectiva plural que involucrara el sesgo político, antropológico y sociológico, operativo para el análisis de las relaciones de poder entre la cultura oficial, las contraculturas y las culturas de minorías.

Aceptado ese desafío, las *VII Jornadas* realizadas en Buenos Aires en 2005, se organizaron a partir del eje: “Lecturas Comparadas: espacios textuales y perspectivas utópicas”. En las palabras preliminares, su Presidente, el Prof. Rolando Costa Picazo, se ocupó de reinstalar un dilema nunca cancelado: el de la especificidad terminológica y disciplinar del comparatista, proponiendo preguntas sobre la naturaleza, identidad y límites del comparatismo así como sobre su misma operación identitaria: ¿Qué es la comparación y cuál es su metodología?

Luego de un sesudo recorrido que partía de la famosa expresión acuñada por Goethe de *Weltliteratur* (literatura universal), Costa Picazo explicaba que la causa de la zozobra compartida por muchos comparatistas argentinos encontraba su explicación en que la mayoría, por formación o por experticia disciplinar, provenía del ámbito de las literaturas nacionales.

Y si en épocas anteriores era todavía posible pensar el comparatismo como una puesta en diálogo de literaturas definidas por sus fronteras lingüísticas, políticas y territoriales, ya era incuestionable la necesidad de aceptar una visión de conjunto global y entrar a considerar la cultura como una totalidad, a escala planetaria y en sus múltiples tradiciones. Por ello, más que una pérdida y una zozobra para el comparatista, debe aceptarse el desafío de romper los individualismos y las parcialidades para poner a la literatura en diálogo con otros soportes artísticos, sean estos los

estudios culturales, el género, la sociología, la antropología, la política, la música, la lingüística y la psicología. “Se gana, incluyendo el estudio de la recepción y la producción literaria, la marginalización, el poscolonialismo, la periferia, toda clases de ideas e ideologías, otras voces, otros ámbitos”, afirmaba Costa Pícazo, y por ello proponía aceptar el desafío de perder el miedo a la especificidad identitaria de la LC para valorar el plus de riqueza y profundidad que se alcanza cuando se pone a la literatura en contacto con lo no literario. Asumir esta perspectiva, afirmaba, es aceptar perder la “arrogancia” de la especialización para enriquecerse invadiendo territorios ajenos, dándose permiso para entrar a un dominio compartido de la propiedad y repensar los nuevos espacios de la literatura bajo el nuevo signo del globalismo y la multinacionalidad: “Si algo es nuestra literatura comparada, es una disciplina abarcadora, de colaboración, que incluye crítica literaria, teoría literaria, movimientos literarios, temas, formas, relaciones, influencias y sobre todo, es definitivamente una pasión” (Costa Picazo, 2006: 13).

Las palabras de apertura a las *VIII Jornadas*, expresadas por la Prof. Bujaldón en Mendoza, celebraron los quince años de existencia de la AALC y la regularidad de su existencia “institucionalizada”. El encuentro, por su parte, sirvió de impulso para un renovado aporte sobre el estado actual de la cuestión metodológica internacional, colaborando en responder a “la pregunta esencial que nos plantean los estudiantes acerca de la pertenencia o no, al campo de la LC, de determinados objetos literarios y objetivos de investigación. Tal el caso del multifacético cosmopolitismo de Jorge Luis Borges, el descentramiento lingüístico de Beckett o la visión africana de Rimbaud”⁴ (Bujaldón, mimeo).

Los organizadores del encuentro mendocino, en vez de elegir un eje basado en áreas temáticas prefirieron partir de las operaciones que hoy día sustentan el accionar comparatista. Respondiendo global y positivamente a las inquietudes planteadas en convocatorias anteriores sobre la potencialidad dinámica de la LC concebida como “fronteras en traducción”, se completó el eje del encuentro, con un subtítulo donde se enunciaban estas suboperaciones: “Mediaciones, transferencias, intermediaciones, préstamos, apropiaciones, exclusiones”.

Acciones que cancelan definitivamente los temores y autocríticas disciplinares previas, subvirtiendo, bajo el imperio de la expansión territorial y traductiva, cualquier síntoma de imposibilidad limitorial. Por ello, en el último Boletín *Confluencias*, distribuido durante las *VIII Jornadas* en Mendoza, la Presidente se dirige a los “estimados colegas” invitándolos al diálogo y a la reflexión, recurriendo a una cita del notable comparatista español Nicolás Guillén, quien, entre lúdico y contencioso, aporta una cuota de tranquilidad en estos términos:

Conste de paso, lector, antes de que te me enojés, que “comparatista” y “comparatismo” son unos tecnicismos feos pero muy útiles, que significan el cultivo de la Literatura Comparada. Y que ésta a su vez es una etiqueta convencional –y bastante lamentable puesto que en todas partes nadie para de comparar– con que se designa el conocimiento sistemático y el estudio crítico e histórico de la literatura en general a lo largo y a lo ancho de un espacio literario mundial. (Guillén, citado por Bujaldón, 2005: 11)

Los desafíos para el nuevo milenio

Desde el inicio del milenio, acciones auspiciosas permiten certificar el vitalismo de los estudios comparados en Argentina. Aunque el exiguo espacio de estas reflexiones no nos permite extendernos en su análisis, es necesario mencionar la creación en los últimos años de dos nuevos Centros y una Maestría, radicados en tres universidades argentinas diferentes.⁵

Por otra parte, en nuestro lugar de pertenencia: la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral, creamos en 1995 el *Centro de Estudios Comparados*, ámbito que se fue consolidando durante estos trece años como un espacio fructífero de estudio, debate y producción. Tanto en las actividades como en las líneas de investigación comparada desarrolladas, nos hemos propuesto el tratamiento de nuevas categorías de análisis a fin de ampliar el concepto de “Literatura Comparada” al de “Estudios Comparados”, lo que nos permite incursionar sin traumas en otros órdenes de indagación, muy productivos en lo sistémico, genérico y operacional.

La producción de una revista anual de carácter internacional tanto por los prestigiosos especialistas que integran su Comité Honorario y Científico como por la internacionalidad de sus importantes colaboradores; *El Hilo de la fábula*, inscribe en su nombre un homenaje a Borges como comparatista argentino *avant la lettre*. Editada bajo el sello del Centro de Publicaciones de la Universidad Nacional del Litoral, lleva publicados siete volúmenes, encontrándose el octavo en proceso de edición.

Todo ello sustenta nuestra convicción de que lo que caracteriza a los estudios comparados es su *aproche* multidisciplinar y de que la comparación es una estrategia de búsqueda y de investigación que contamina la práctica del investigador y la definición de la problemática, tanto en sus elecciones como en la construcción de los datos, el análisis y la explicación.

Que comparatista no se nace sino que se “llega” luego de procesos no privados de lenta maceración, donde son insoslayables las revoluciones conceptuales y actitudinales que en cada investigador “ocurren”, luego de haber recorrido y configurado propios y tortuosos laberintos formativos.

Por ende entendemos la comparación como una puesta en posición, un recorrido y un estado del espíritu destinado a dislocar la mirada del investigador. Ser comparatista es aceptar desplazarse, des-centrarse y exigirse en modo creciente hacia la formulación de hipótesis y teorizaciones sobre condiciones de rupturas, sean éstas epistemológicas, analíticas y de preconceptos etnocentristas y endogámicos. Ya que reflexionar sobre la comparación y practicarla, alerta igualmente sobre los peligros del centralismo y permite analizar con mayor amplitud y libertad las tensiones entre lo local y lo foráneo, lo particular y lo universal, lo cerrado y lo abierto, lo contextual y la pura abstracción.

Por ello aceptamos el desafío de tomar la categoría “paradigma” de los desarrollos teóricos del epistemólogo de la ciencia, Thomas Kuhn (1982) para trasladarla al análisis de los procesos literarios y culturales. Y junto a ello, un concepto de las matemáticas que se corresponde semánticamente con las búsquedas relacionales de las nuevas corrientes del pensamiento: el de *incommensurabilidad*. Para Kuhn, dos paradigmas científicos son inconmensurables entre sí porque revelan visiones de mundo distintas y definiciones diferentes de la actitud científica ya que al cambiar un paradigma se produce un salto repentino, iluminante, donde las vendas o lentes

se caen de los ojos de la comunidad científica (o interpretativa) y el propio mundo cambia bajo el imperio de la nueva mirada. Después de Khun (Crolla, 2003 y 2008) entenderemos por paradigma entonces, tanto los “ejemplares” o realizaciones científicas aceptadas por una comunidad como modelos de validación de problemas y soluciones, como esa “iluminación repentina” que inunda un enigma previamente oscuro, permitiendo que los componentes se vean de manera nueva y comprender por primera vez el modo de su resolución (Kuhn, 1982: 193).

Iluminación que organizada como “chispazos de intuición”, de “conversión” y de vértigo, puede ser entendida como un salto entre los bordes de un precipicio donde la “empresa de interpretación” anterior deja de ser válida porque un suceso repentino y no estructurado hace cambiar radicalmente el ángulo de la mirada. Experiencia similar a la que nos proporcionan las cartas anómalas de los experimentos gestálticos, cuando el conejo se transforma repentina y casi misteriosamente en un pato.

Así, provistos de las nuevas lentes que nos proporciona el paradigma, podemos comprender mejor la presencia de las dos figuras contenidas en un mismo diseño (aunque no podamos verlas más que en su alternancia): correlativas pero en “espectacular” yuxtaposición. Y comparar entonces se transforma en una enriquecedora experiencia porque desde el nuevo paradigma interpretativo, podemos comprender mejor las complejidades interactivas e interactuantes del conjunto. Ver lo uno en lo dúplice y lo dúplice en lo plural, junto al inter o *en between* (Bhabha; 1994) que demarca el conjunto y pensarlo como un salto al vacío que nuestro propio proceso perceptivo postula. En este sentido también el concepto de “entre” de Clémens y Giovannangeli inspirado en el proyecto deconstruccionista (cf. Gerbaudo, 2007) puede ser un punto de partida para los estudios situados en el análisis de la literatura con otras formas del arte.

Estudiar la constitución de los paradigmas literarios del s. XX nos permitió cambiar nuestro paradigma interpretativo de/sobre la configuración de las relaciones que constituyen el complejo literario pensado en términos de totalidad y aceptar una visión de la comparación no basada en la secuenciación sino en la yuxtaposición y la alternancia. Además de aceptar que las continuidades y discontinuidades de la literatura se constituyen en condiciones supranacionales y supralingüísticas, por lo que la problemática de la traducción cultural como “pasaje entre precipicios interpretativos” se nos postuló como una operación central para los estudios comparados.⁶

De este modo se nos hicieron visibles las razones que provocaron que en el siglo XX entraran en crisis los proyectos de los “nacionalismos literarios” y la necesidad de buscar una nueva construcción (en) la totalidad de un espacio, que, en lo literario, pasó a ser pensado en términos de “mundialización” relacional, fortuita e incommensurable. Y por qué y cómo, al adquirir el complejo literario una condición de “internacionalidad”, entra en conflicto con la “localidad” de la cultura (Said, 1983 y 1996) y en tensión con lo “nacional”.

Esta tendencia hacia lo macro difuso, infuso y profuso encontró correspondencia con lo que el sociólogo Ronald Robertson (2000) definió como “glocal” para referirse a la tensión permanente que existe entre lo global y lo local y los modos en que lo local incorpora y se resignifica en lo global y viceversa. Esta nueva arista nos habilita a pensar mejor el mundo como “glocalizado” en múltiples estratos y jerarquías que sólo pueden ser comprendidos desde el análisis de los procesos que se instauran en un intercambio cultural transnacional.

Todo ello permite defender la especificidad de los estudios comparados y enriquecernos incorporando desarrollos interesantes como el de “campo literario” de Bourdieu y su concepción de la literatura como disputa permanente de relaciones de poder, al preconizar la desnacionalización de las categorías del pensamiento y el estudio del intercambio transnacional de literatura y de ideas.⁷ En este sentido ha sido interesante incorporar la teoría que Pascale Casanova desarrolla en *La República Mundial de las Letras* (2001) sobre la existencia de un espacio literario internacional basado no en contiendas por influjo de la economía y la política, sino como una organización mundial con regulación, jerarquía y capital simbólico propio. O la concepción de la novela como un género que configura un atlas particularmente global pero imposible de ser estudiado bajo el signo de las relaciones positivistas, tal como lo plantea el académico italiano de la Universidad de Stanford, Franco Moretti en sus transdisciplinarios abordajes.

Este será el espíritu que identificará nuestras próximas jornadas. A las que hemos titulado “Territorios comparados de la literatura y sus lindes”. El término “lindes” lo tomamos del nombre de una Red Interuniversitaria en ejecución (2007-2008) que dirige Analía Gerbaudo, integrante activa de nuestro centro. En sus objetivos, la Red “La literatura y sus lindes en América Latina” (que enlaza el Centro de Estudios Comparados-UNL con la Universidad de la Patagonia Austral y la Universidad Brasileña de Santa Catarina, Brasil) busca poder crear un espacio para pensar la literatura superando las fronteras nacionales y las delimitaciones genéricas al centrar sus indagaciones en las formas de construcción del conocimiento sobre la literatura y otras áreas, poniendo este género en diálogo con producciones de la teoría literaria, la crítica literaria y la didáctica, la transposición teatral, los estudios sobre pintura, arte y epistemología desarrollados en América Latina en los últimos años.

Las categorías de análisis iniciales intentan pensar las políticas de administración del saber, las cohabitaciones epistemológicas y el lugar de recepción de las teorías para posibilitar un análisis fructífero del tráfico categorial. En este sentido se incluyen los conceptos de “traducción de teorías” y de “aduanas” (Romano Sued, 2003a y 2003c) para repensar la traducción retomando la complejización del concepto de “migraciones teóricas” desarrollado por Bhabha en 1994.

En cuanto a un ámbito particular de interés y que tiene que ver con la historia y práctica de la traducción literaria, emerge la necesidad de profundizar la reflexión sobre la recepción y la traducción en Argentina, así como la especificidad de la enseñanza de la literatura traducida en tanto práctica curricular que caracteriza los estudios de Letras en la academia universitaria argentina.

Desde lo personal, me gusta apropiarme del término “linde” para proponerlo como eje convocante de las próximas jornadas en tanto metáfora de un prisma quebrado que subsume en sus aristas lo fronterizo y el precipicio que nos interpela con su vértigo.

Vértigo frente a un vacío (problemático, problematizador y problematizado) creativo, atractivo e iluminante que nos obliga a saltar/traspasar para ver qué se construye en la puesta en comparación y reflexionar no sólo sobre lo que nos interpela desde los bordes, sino y fundamentalmente, aquello que emerge del abismo.

Y de este modo continuar ejerciendo esa “pasión comparativa” que nos habita y que enfáticamente defendiera el Dr. Costa Picazo.

Fuentes

Revistas *Confluencias* I (Mendoza, 1993); II (Córdoba, 1994); III (Córdoba, 1996); IV (Tucumán, 1998); V (Buenos Aires, 2001); VI (Mendoza, 2007).

Actas II Jornadas Nacionales de Literatura Comparada, (1997-1998) (DORNHEIM, N. comp.) AALC y Univ. Nac. de Cuyo, Vol. I y II, Mendoza.

Actas III Jornadas Nacionales de Literatura Comparada (1998) (MOREAU, L. ed.) AALC y Univ. de Córdoba, Comunicarte, Córdoba, Vol. I y II.

Literatura: espacio de contactos culturales (1999) (STEIMBERG DE KAPLÁN, O. ed.) Univ. Nac. de Tucumán, Comunicarte, Córdoba, Vol. I, II y III.

Diálogos, ecos, pasajes *Actas V Jornadas Nacionales de la AALC*, (2003) (LLURBA, A. M. ed.) Imprenta Novográfica, Buenos Aires.

Espacio, memoria e identidad. Configuraciones de la literatura comparada (2005) (ELGUE DE MARTINI, C. [et. al] comp.), Comunicarte, Córdoba.

Lecturas comparadas: espacios textuales y perspectivas utópicas (2006) (COSTA PICAZO, E. ed.) BMPress, Buenos Aires.

34 35

Notas

¹ En forma sucinta propongo una síntesis de los sucesivos encuentros que reflejan la consecución de los objetivos propuestos:

Durante las *I Jornadas Nacionales de LC*, realizadas en Buenos Aires del 17 al 19 de septiembre de 1992, se constituyó la primera comisión directiva bajo la Presidencia de Nicolás Dornheim (U. de Cuyo) y la Vicepresidencia de Jorge Dubatti (UBA).

Las *II Jornadas Nacionales de LC* se realizaron en Mendoza entre el 21 y 23 de abril de 1994, todavía bajo la Presidencia de Nicolás Dornheim (U. de Cuyo) y la Vicepresidencia de Lidia Moreau (U. de Córdoba).

Las *III Jornadas Nacionales de LC*, ya bajo la Presidencia de la Prof. Moreau, tuvieron lugar en Vaquerías, sede serrana de la Universidad de Córdoba, entre el 22 al 24 de agosto de 1996. Acompañaba en la gestión como Vicepresidente el Lic. Jorge Dubatti (UBA).

Las *IV Jornadas Nacionales de LC*, se realizaron del 12 al 15 de agosto de 1998, en Tucumán, sede de la Presidente Olga Steimberg de Kaplán, acompañándola como Vicepresidente Zulma Palermo (U. de Salta).

Las *V Jornadas Nacionales de LC*, otra vez en Buenos Aires, durante los días 8 al 11 de agosto de 2001, estuvieron bajo la responsabilidad de su Presidente Malvina Salerno (UBA). La Prof. Gloria Galli (U. de Cuyo) la acompañó en la conducción.

Para las *VI Jornadas Nacionales de LC*, se volvió nuevamente a Córdoba, esta vez en la sede de la Facultad de Lenguas, entre el 28 al 30 de agosto de 2003 bajo la Presidencia de Cristina Elgue de Martini (U. de Córdoba) y oficiando como Vicepresidente Nicolás Dornheim (U. de Cuyo).

Las *VII Jornadas Nacionales de LC*, se realizaron en Buenos Aires entre el 27 y el 30 de julio de 2005, bajo la Presidencia de Rolando Costa Picazo oficiando como Vicepresidente Lila Bujaldón de Esteves (Univ. de Cuyo).

Finalmente, las *VIII Jornadas* se desarrollaron en la Universidad de Cuyo, del 8 al 10 de agosto de 2007 siendo su Presidente Lila Bujaldón de Esteves, acompañándola en la Vicepresidencia Adriana Crolla (UNL).

² Entrevista en el diario *Los Andes*, Mendoza, del 13 de junio de 1983.

³ “Se trata de una actitud intelectual que tiende a estudiar todo objeto que se dice literario o del que puede decirse que lo es, poniéndolo en relación con otros elementos constitutivos de una cultura (...) el encuentro con el otro está en el corazón mismo de la actitud comparatista y puede decirse que es suficiente para hacerla legítima. La Literatura Comparada es a la vez actitud hacia el otro y estudio del comportamiento para con el otro, el comparatista renueva sin cesar una apuesta: que la exploración que emprende le permitirá comprender mejor al otro, comprender mejor las razones que lo llevan a apreciar no tal o cual obra (perteneciente a su cultura o a otra cultura) y en definitiva, a conocerse mejor a sí mismo.” (CHEVREL, Y.: *La littérature Comparée*, Paris, PUF, 1989, 7-8).

⁴ Palabras extraídas del texto leído por la Prof. Bujaldón durante la apertura de las *VIII Jornadas de LC*.

⁵ Con posterioridad al 2000 se crearon el *Centro de Estudios Comparativos* en la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario (marzo de 2002), el *Centro de Literaturas y Literaturas Comparadas* (CELyLC), Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de La Plata, (2006). Y desde 2008, la primera *Maestría en Culturas y Literaturas Comparadas* en la Facultad de Lenguas de la Universidad Nacional de Córdoba. También esta unidad académica ha comenzado a publicar una *Revista de Culturas y Literaturas Comparadas* cuyo primer número temático está referido a Ulises y sus innumerables filiaciones.

⁶ cf. BHABHA, H.: (2002) “Cómo entra lo nuevo al mundo. Espacio posmoderno, tiempos poscoloniales y las pruebas de la traducción cultural” en *El lugar de la cultura*.

⁷ cf. BOURDIEU, P.: (1995) “Los intercambios entre los pintores y los escritores” y “Por un corporatismo de lo universal” en *Las reglas del arte*. Anagrama, Madrid.

Bibliografía

BHABHA, H.: (1994) *El lugar de la cultura*, 1a. ed. Manantial, Buenos Aires, 2002. [Traducción de CÉSAR AIRA]

BOURDIEU, P.: (1995) *Las reglas del arte*. Anagrama, Madrid.

CASANOVA, P.: (2001) *La República Mundial de las Letras*. Anagrama, Barcelona.

ROLLA, A.: (2003) “Borges o de la memoria del olvido en los paradigmas de la lectura” en *Quaderni Ibero-Americani*. Edizione Associazione Studi Iberici, N° 94, diciembre, Torino, Italia, 38-45.

(2008) “La traducción en la constitución de los paradigmas literarios actuales: multiculturalidad y ‘straduzione’ en Laura Pariani” en *Actas I Congreso Internacional sobre Traducción y Multiculturalidad*, “Traducción

e intercambio cultural en la época de la globalización”. Universidad de Barcelona, España.

GERBAUDO, A.: (2001) *Derrida y la construcción de un nuevo canon crítico para las obras literarias*. Universidad Nacional de Córdoba y Sarmiento Editor, Córdoba.

GUILLÉN, C.: (1985) *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada, Ayer y hoy*. Crítica, Barcelona.

KUHN, T.: (1982) *La estructura de las revoluciones científicas*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.

MORETTI, F.: (2005) *La literatura vista desde lejos*. Marbot, España, 2007.

(1988) *Signos e estilos da modernidade. Ensaio sobre a sociologia das formas literarias*. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2007.

ROBERTSON, R.: (2000) “Globalización: tiempo-espacio y homogeneidad-heterogeneidad” en *Zona abierta*, N° 92 y 93, 213-242.

ROMANO SUED, S.: (2003a) *Travesías. Estéticas, poéticas, y traducción*. e-book de Fondo Cultural Ediciones, Córdoba.

(2003b) “Mundos, textos, lenguas: identidad latinoamericana y traducción” en *El hilo de la fábula*, N° 2, UNL, Santa Fe.

SAID, E.: (1983) *El mundo, el texto y el crítico*, Mondadori, Barcelona, 2004. [Traducción de RICARDO GARCÍA]

(1996) *Cultura e imperialismo*. Anagrama, Barcelona. [Traducción de NORA CATELLI]

Excesos, censuras, saltos y explosiones: lecturas y fracasos de Walter Benjamin

Juan Antonio Ennis *

Universidad Nacional de la Patagonia Austral

Resumen

El nombre de Walter Benjamin ha pasado a integrar el canon académico en diversas ramas de las humanidades, llegando a un nivel de “normalización” que desde hace tiempo viene siendo severamente impugnado por diversos especialistas. A partir de un análisis de la convergencia entre Benjamin y las vanguardias históricas –especialmente el surrealismo– en cuanto a la lectura/escritura inorgánica y destotalizante, que encuentra un anclaje particular en la recurrencia del salto y la explosión en el vocabulario del primero, se intenta describir cómo las diversas apropiaciones –desde la autoridad o la moda– conducen al fracaso del proyecto plasmado en la escritura de Benjamin.

38 39

Palabras clave:

· Benjamin · Vanguardia · Surrealismo · Totalidad · Alegoría
· Historia · Explosión

Abstract

Walter Benjamin's name already belongs to the academic canon in several branches of the Humanities, where it has largely reached a “normalization” status which has been questioned by many specialists. Starting from an analysis of the convergence between Benjamin's work and the historical avant-garde –above all Surrealism, in so far as Benjamin's inorganic as well as detotalizing ways of reading and writing find a particular expression in the recurrence of terms referring to “jump” and “blow up” in his vocabulary– this paper attempts to describe how the different forms of appropriation of Benjamin's thought sometimes lead to his failure.

Keywords:

· Benjamin · Avant-Garde · Surrealism · Totality · Allegory · History · Explosion

* Profesor en Letras por la Universidad Nacional de La Plata, Doctor por la Universidad de Halle-Wittenberg, Profesor Adjunto Ordinario a cargo del área de Literatura Española en la UNPA. Ha publicado diversos artículos sobre literatura española de los siglos XIX, XX y XXI, la recepción de Walter Benjamin y los debates teóricos y político-ideológicos en torno al cambio lingüístico.

Les caractères de la certitude varient suivant les systèmes personnels des philosophes (...). Mais si réduite soit-elle (...), la certitude se présente pour tous ses scrutateurs avec des caractères propres et définissables que permettent de la distinguer de l'erreur.

Aragon, *Le paysan de Paris*

1. Introducción: la lectura de Benjamin

El enunciado que encabeza esta sección inicial presenta una búsqueda ambigüedad que puede ayudar a dar con una designación común para las dos vertientes del problema que rondarán estas líneas. Por un lado, la lectura de Benjamin –entendida como el trato más o menos amplio (conocimiento, estudio, comentario, diálogo) con aquellos textos que llevan su firma de autor– parece haberse transformado en un problema, que en más de una ocasión viene vinculado a la defensa de un espacio, al reclamo o ejercicio de cierto tipo de autoridad y, en consecuencia, a distintas modalidades de la censura. Cuál es el sentido (palabra que comporta aquí también al menos dos significados: uno direccional –cuáles son sus fuentes y fines– y otro semántico –con qué patrón se lo descifra–), función y utilidad de los textos de Benjamin, qué se puede hacer con y/o a partir de ellos y qué no. En este punto, parece funcionar ya desde el diálogo entre el escritor y sus contemporáneos (como Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, Bertolt Brecht o Gerschom Scholem) una dialéctica del reconocimiento y la censura, la admiración, el temor y el equívoco, la celebración y la incomprensión, que alcanzará de diversas formas al diálogo entre sus continuadores y exegetas. Por otra parte, “la lectura de Benjamin” refiere en segundo lugar la observación de un modo persistente en Benjamin de abordar los textos, que en ciertos trabajos de los años '30 deviene programa de escritura, modelo epistémico.

La recepción y modos de apropiación del trabajo de Benjamin resultan desde hace tiempo tan abundantes como polémicos. Parte de esta polémica abundancia constituye el objeto del primer tramo de este trabajo, que apunta a partir de ello en dos direcciones: en primer lugar, a subrayar la coincidencia e interpenetración de las reflexiones estéticas e historiográficas de Benjamin.¹ Esto se pone de manifiesto en un modo de lectura que recorre a ambas y que –apartándose de la continuidad totalizante de lo que en las *Tesis* y el ensayo sobre Eduard Fuchs se identifica con el “Historicismo”, pero que a grandes rasgos puede trasladarse a la comprensión moderna de la historia en general– coincide en muchos puntos con el modo de operar propuesto por las vanguardias históricas, y sobre todo por el surrealismo. En segundo lugar, el trabajo pretende observar tanto en los “abusos” de la lectura y apropiación de Benjamin como en muchas de sus rectificaciones lo que podrá denominarse (retomando un vocablo habitual en la descripción del destino histórico de las vanguardias) una forma de “fracaso” del proyecto de Benjamin en la disputa por su sentido último, en todo intento de “hacerle justicia”.

2. Excesos y censuras

Un procedimiento que parece haberse convertido en hábito en los comentaristas de Benjamin, es el de una censura especialmente enfática de buena parte de lo anteriormente dicho. Si bien éste puede considerarse un método usual, y hasta necesario para otorgar alguna validez al trabajo académico —que para evidenciarse como novedoso debe dejar puesta de manifiesto la obsolescencia de lo que lo antecede—, en el caso de los estudios benjaminianos resulta llamativa la especial saña con la cual muchos especialistas ejercen su autoridad interpretativa. Un caso paradigmático en nuestro medio es el de Beatriz Sarlo, quien en un artículo publicado en *Punto de Vista* en 1995 y reeditado posteriormente en un volumen de ensayos sobre Benjamin (en 2000, con reedición en 2006) llamaba a “Olvidar a Benjamin”, objetando la proliferación de usos ilegítimos del nombre y la obra del pensador alemán. “Benjamin está ensopado en un jarabe puramente léxico: se lo cita como si la cita asegurara, como a veces le aseguraba a Benjamin después de mucho trabajo compositivo e histórico, la producción de un escenario nuevo sobre escenarios diferentes” (Sarlo, 2000: 80), sostenía agriamente Sarlo, censurando un uso de Benjamin propio de las modas académicas, que lo sumaría al inventario superficial de una bibliografía acumulativa: “el uso ‘bárbaro’ de Benjamin no le reconoce a sus textos ninguna autoridad que no sea la de los nombres” (90). En suma, la severa crítica de Sarlo apuntaba a la apropiación del nombre de Benjamin sin un estudio exhaustivo de sus textos y de las problemáticas que los mismos conllevan. Este mismo ensayo contiene algunas amonestaciones a este propósito, que tienen que ver con temas que se desarrollarán aquí más adelante: la proximidad (y distanciamiento) con respecto al surrealismo y el problema de la totalidad. En este segundo aspecto se detendrá la primera respuesta al texto de Sarlo, en el número siguiente de la misma revista. Allí, José Omar Acha, rectificándola en éste y otros puntos, confirma a Sarlo en su impugnación de los usos abusivos de Benjamin, señalando la proliferación de “citadores” ignorantes de la tradición legítima desde la cual se podría realizar una lectura “hermenéuticamente adecuada” de sus textos. Acha subraya la coherencia de esta proliferación de apropiaciones ilegítimas con motivos asociados con frecuencia en este tipo de “metacrítica benjaminiana” con la amenaza de la posmodernidad:

Las veleidades que molestan a Sarlo no son expresiones de holgazanería *personal*, como creo que en parte tiende a pensar sobre los tan mentados *usos*, sino apuestas *sistemáticas* por el eclecticismo y la ausencia de un compromiso con lo que se escribe. No podrían comprenderse, fuera de la sistematicidad de la inconsecuencia, las exclusiones que las instituciones académicas operan con cristiano pesar. (Acha, 1996: 46)

El concepto de “totalidad”, sobre el cual se volverá más adelante, y el problema de la “totalización” como operación teórica (una tradición —me atrevería a decir— emi-

nentemente moderna) articulan la búsqueda de Acha de una base sólida tanto para la impugnación de la masa de los “citadores”, como para la rectificación de algunas de las apuntes de Sarlo. Para ello, recupera un concepto característico de la lectura de la historia de Benjamin en sus *Tesis*: “Es el *Jetztzeit*, el de Benjamin y el nuestro, que no coinciden; el horizonte de sendas lecturas. Pero esas lecturas no son libres; tenemos los textos, y los textos poseen un peso nada desdeñable. En primer lugar, porque la tradición pesa.” (45).

¿Qué tradición es la que aquí pesa? En el caso del texto de Acha, la recuperación de un pensamiento dialéctico y de la legitimidad de la mediación teórica totalizante, así como la contextualización histórico-cultural del autor comienza a trazar un perfil de la tradición cuyo peso debería gravitar en una lectura legítima de Benjamin. Sin embargo, permanece aún cierta vaguedad en cuanto al inventario de esa tradición. No sucede lo mismo en la posterior crítica de Rafael Gutiérrez Girardot a los *Siete ensayos sobre Walter Benjamin* de Beatriz Sarlo, donde aquél procuraba impugnar tanto el gesto como la lectura presentados por ésta en el mencionado volumen, poniendo en cuestión precisamente su “autoridad” sobre Benjamin, atribuyéndole un conocimiento parcial, descontextualizado y de segunda mano de su obra. En esta lectura crítica del volumen de Sarlo, se impugnaba sobre todo el desconocimiento de la “lengua filosófica” de Benjamin cuya desatención ella misma lamentaba, especificando con mayor precisión en qué consistiría esa lengua: la lengua alemana –la trabajada lengua alemana en la que escribe Benjamin– y la tradición filosófico-poética de la cual éste participa y es heredero.² La crítica de Gutiérrez Girardot es lapidaria, y exaspera el gesto realizado ya por Sarlo y continuado por Acha: tacha su lectura de ilegítima, por falta de rigor. Ese rigor se traduce en el conocimiento de la amplia enciclopedia que manejara Benjamin, así como de su lengua: “Estas curiosas ‘interpretaciones’ se fundan indudablemente en una inmensa carencia intelectual: el desconocimiento de todos los textos en el original, el desconocimiento de los contextos histórico-filosóficos y literarios, el desconocimiento de las obras canónicas de la literatura sobre Benjamin (...)” (Gutiérrez Girardot, 2005: 111).

Así, parte importante del estado de la cuestión en los estudios benjaminianos suele ser su abundancia –y su ilegitimidad–. Difícil compromiso el que se asume al desautorizar tajantemente todo discurso previo sobre la materia, dado que el propio –autopostulado de esta manera como el único válido– será objeto de insidiosa lectura, de la búsqueda no tanto de la novedad de su aporte como de la falta que lo invalide. Esta lógica puede observarse también operando en el gesto de George Steiner, quien en un texto llamado “Hablar de Walter Benjamin” (“To speak of Walter Benjamin”: la construcción sintáctica evoca en el lector local el texto de Sarlo), donde se deploran los excesos de la “industria Benjaminiana” (Steiner, 2007: 34), reproduce una lista confeccionada por él y Gerschom Scholem (el gran amigo de Benjamin, depositario de muchos de sus escritos y su confianza, pero también demostrado lector parcial, por su misma cercanía, origen de censuras e incomprendimientos integradas en la lectura contemporánea de su trabajo), que reúne “los requisitos de admisión que se exigen a todo estudiante que desee participar en un seminario sobre Benjamin” (31). Estos requisitos son doce, y abarcan desde el conocimiento de la historia de la emancipación de la burguesía alemana a partir del siglo XIX y el estudio de los movimientos juveniles y el pacifismo alemanes hasta el coleccionismo, la marginalidad con respecto al mundo académico, su

vida amorosa, la grafología, las drogas y, por supuesto, el desarrollo de una lengua alemana cuyo desconocimiento en la mencionada “industria benjaminiana” se ocupa de subrayar Steiner. La lista de requisitos es amplia y compleja, y presenta para el mismo autor de *After Babel* limitaciones serias, dada su falta de experiencia con la grafología y los estupefacientes.

De este modo, pueden señalarse a grandes rasgos dos tendencias presentes en la “apropiación” de Benjamin: una que privilegia la dimensión mesiánica, la otra la revolucionaria. El autómatas de la tesis I, que representa un materialismo histórico que oculta a la pequeña y fea teología, se ve casi siempre descompuesto en sus partes, o al menos se intenta desactivar históricamente una de ellas.

Una lectura que resulta ejemplar en cuanto al privilegio de la dimensión política del trabajo de Benjamin es la de Susan Buck-Morss —que cuenta entre los comentaristas benjaminianos de mayor renombre—, quien al introducir su presentación del pensador berlinés como “escritor revolucionario” se deslinda también de la abundancia bibliográfica que ya a comienzos de los ’80 inundaba el mercado académico:

La floreciente bibliografía secundaria sobre Benjamin, generada por y para el establishment académico que lo rechazaba en los años veinte, demuestra que su obra se ha hecho respetable. Mientras que los científicos sociales no lo han encontrado demasiado valioso, se ha convertido en un favorito del campo de la crítica literaria. Sus escritos crípticos y cargados de imágenes se prestan fácilmente a los métodos postestructuralistas de lectura, donde los textos, arrancados de la historia concreta que les da origen, parecen permitir una serie ilimitada de glosas interpretativas, entre las cuales se elige la más “interesante” de acuerdo con el clima académico del momento. (Buck-Morss, 2005: 12)³

El problema es nuevamente (o era ya, respetando la cronología) el de la “normalización académica” (Sarlo) o “domesticación” de Benjamin.⁴ Y el de la autoridad para censurar esos movimientos, diagnosticar su olvido o indicar la lectura “correcta”. Resulta interesante en este sentido el movimiento realizado por Hermann Herlinghaus (2004) al reseñar el lado latinoamericano de este debate: el problema, sostiene este autor, volviendo sobre un título de Derrida, tiene que ver con el “fundamento místico de la autoridad”, subtítulo del trabajo en el cual este postestructuralista francés relee al Benjamin de comienzos de la década del ’20 en su ensayo *Zur Kritik der Gewalt* desde las coordenadas históricas de su composición:

De manera anarco-idealista, Benjamin evoca una violencia creadora de “libertad absoluta”, destructora de la representación y, a modo de redención, auténticamente (re)nombradora de los seres y las cosas. Dice Derrida que esta conclusión revolucionaria de Benjamin adquiere, a la luz de las justificaciones que el nazismo daba a su barbaridad en el espacio público de entreguerras, un timbre “terrible, insoportable”. (Herlinghaus, 2004: 176).

Esta lectura de la lectura derridiana permite a Herlinghaus volver sobre el problema de la autoridad en la lectura de Benjamin y abogar por el abandono de cualquier pretensión totalizante de homogeneidad apropiable en la escritura benjaminiana y asumir algo propio de esta misma para su enfoque y tratamiento: “la problematización de su propio pensar”:

El pensamiento de Benjamin nos hace hablar de ambivalencias que duelen y desgarran. Planteamos el reto de asumir lo terrible como posibilidad de pensamiento. Paso grave y hasta inverosímil, ya que el discurso de la modernidad ha tratado de desarticular lo terrible o sublimarlo, por ejemplo con respecto a una condición trágica del individuo. (...) Es posible que Derrida no tenga razón en subsumir al Benjamin rigurosamente autorreflexivo a la “gran onda” que en otros registros se ha llamado “irracionalista”. Pero sí tiene razón con respecto a

una des-identidad. Necesitamos de un modo de comprensión de Benjamin que haga posible –también– la *desidentidad* entre los argumentos de los que trabajamos con sus ideas y visiones, y los afectos intelectuales del propio Benjamin. (177)

De este modo, Herlinghaus se ocupa de señalar cómo la exigencia de “hacer justicia” a Benjamin en sus usos e interpretaciones, tal como reclama Sarlo, resulta de una pretensión de autoridad sobre el sentido ajeno en todo punto a su escritura. Desde luego, esa necesidad de sujetar el sentido a una versión más o menos ajustada a una u otra doxa se observa ya en la lectura de sus amigos Theodor Adorno, Bertolt Brecht o Gerschom Scholem. Los ejemplos son múltiples, y recorren el epistolario de ambos y las notas a las obras de Benjamin. Rolf Tiedemann, el discípulo de Adorno a cuyo cargo –junto con Hermann Schweppenhäuser– estuvo la edición de los *Gesammelte Schriften* de Benjamin en la editorial Suhrkamp, sumó su voz al coro de impugnaciones de los abusos de Benjamin como moda académica al publicar los escritos de su maestro sobre este último, para destacar así que Adorno “incluso cuando entiende mal sus pensamientos le hace mucha más justicia [a Benjamin] que cualquier reconstrucción y deconstrucción posmoderna de moda.”⁵

Sin embargo, la des-identidad planteada por Herlinghaus a partir de la lectura derrideana del ensayo referido permite poner en crisis, desde Benjamin, las pretensiones de autoridad absoluta sobre su lectura, tomando al pie de la letra las afirmaciones de Sarlo y Acha al respecto: “no es justo situarse como Inquisidores Universales de un Benjamin auténtico cuyos textos se conviertan en Ortodoxia”, afirma éste (Acha, 1996: 47); “no hay ninguna ortodoxia benjaminiana que custodiar”, afirma aquélla (Sarlo, 2000: 89).

Esto no quiere decir que la crítica a los abusos irreflexivos y neutralizadores de los textos y conceptos de Benjamin no sea legítima y hasta sana. El principio de autoridad que opera en esta crítica, así como en buena parte de lo que ésta suele reclamar parece más problemático. Así como Giorgio Agamben ha señalado el modo en el cual cierta extendida práctica académica tiende a neutralizar las categorías benjaminianas al incorporarlas al mismo horizonte que éstas pretendían fracturar,⁶ las disputas por la autoridad sobre Benjamin, por su apropiación correcta y justa contradicen la sintaxis misma de su práctica, la que integra esas categorías en un hacer crítico disruptivo que apunta no sólo a la observación pertinente de su objeto –historia, arte, prácticas culturales–, sino sobre todo a una acción sobre el mismo en el presente. Es sabido que la relación de Benjamin con los documentos de la cultura no es una de distante veneración y búsqueda de su sentido último, sino una de recorte y posicionamiento a partir del propio principio constructivo. Por ello mismo, extraña que se reclame una relación de este tipo con su legado –con todo lo que éste tiene además de abierto, inconcluso y muchas veces incierto.⁷

3. Saltos y explosiones: otra lectura (más) sobre Benjamin y el Surrealismo

Wir –die Schriftsteller
(Benjamin)⁸

La figuración de un lenguaje como Totalidad, como superficie que hace posible la comunidad del sentido, la presencia de un horizonte común por sublevar emerge con toda su fuerza sobre todo en el proyecto vanguardista de reconciliar el arte con la praxis vital, revolucionando a ambos. Epistemológicamente, este proyecto supone un modo de lectura renovado, que cuenta entre sus características definitorias la fragmentación y la inorganicidad. Retomando la *Teoría de la vanguardia* de Peter Bürger, la lectura hermenéutica viene a ser desplazada por (o al menos a entrar en tensión con) la lectura formal. Al símbolo se sobrepone la alegoría.

44 45

Y así como la vanguardia española, el 27 de Lorca, Dámaso Alonso y Alberti, recupera el Barroco gongorino como paradigma y prefiguración de la nueva lengua poética, en su lectura de los procedimientos introducidos por las vanguardias Bürger vuelve a su vez sobre una lectura contemporánea del Barroco: el concepto de “alegoría”, teorizado por Benjamin en su frustrada tesis de habilitación, que devendría finalmente su célebre libro sobre el drama barroco alemán (*Ursprung des deutschen Trauerspiels*). Sin embargo, a pesar de este origen del concepto como clave de lectura para un arte pretérito, emergente en un contexto histórico diverso, Bürger señala que “su objeto más apropiado es la obra de vanguardia”. La alegoría, como modo de lectura, encuentra su objeto más idóneo en la inorganicidad de la obra de arte de vanguardia. Este modo de lectura se define por la alteración de la totalidad orgánica que podría ofrecer la experiencia a través de la fragmentación y el montaje. Según Bürger: “Lo alegórico arranca un elemento a la totalidad del contexto vital, lo aísla, lo despoja de su función. La alegoría es, por tanto, esencialmente un fragmento, en contraste con el símbolo orgánico” (Bürger, 1987: 131).

Este modo de lectura constituye, a la vez, un principio de construcción para la escritura. La concepción benjaminiana de la alegoría recuperada por Bürger presenta un modo de lectura que luego evolucionará hacia una articulación particular, cuya teorización última puede encontrarse en las tesis *Sobre el concepto de la historia* (*Über den Begriff der Geschichte*, 1940). La imagen dialéctica que hace saltar el *continuum* de la historia, la constelación crítica que cristaliza en mónada y permite al materialista histórico arrebatarse la historia de manos del Historicismo⁹ tiene como linaje la alegoría barroca, despojada de la melancolía ante la pérdida.

En un trabajo reciente, en el cual intentaba apelar a las *Tesis* como poética o aparato de lectura, señalaba que la tarea propuesta por Benjamin en las mismas consistiría, precisamente, en un modo de lectura (Ennis, 2006: 129), volviendo sobre el aporte de Alexander Gellay, quien subraya el entendimiento de lo estético en Benjamin como “un proyecto profundamente político”, que vendría a superar el entendimiento de la formación estética como una estructura de valores impuesta por “una conciencia crítica capaz de leer el mundo material como corporización

de procesos sociales” (Gelley, 1999: 954). Esta capacidad de lectura extendida es analizada por Opitz, quien pone de manifiesto el trabajo “filológico” que debe realizar el “verdadero historiador” al recuperar del pasado lo oculto por la transmisión histórica (Opitz, 1992: 172-173), concepción en la cual la literatura (Hofmannsthal, Baudelaire, Proust, Kafka) desempeña un rol modélico. Sin embargo, este abordaje filológico puede ser entendido, atendiendo a su génesis, como un principio de lectura poético, emparentado con el modo de operar sobre la lengua propuesto por las vanguardias, en particular por el surrealismo: la ruptura con/de la totalidad orgánica, de una construcción totalizante, y la asunción de un principio constructivo manifiesto y determinante para su objeto.

La cuestión de la Totalidad emerge en el artículo de Sarlo anteriormente comentado, amonestando la celebración de lo fragmentario y los abusos de la cita escudados en el nombre y hábitos de Walter Benjamin.¹⁰ A este propósito, la autora sostiene que...

En el fragmentarismo de Benjamin, en su reivindicación estética y epistemológica del collage y la cita, no hay simplemente una ruptura aliviada o celebratoria con la totalidad, sino una crisis de la totalidad que, al mismo tiempo, se mantiene como horizonte de las operaciones históricas y críticas. Éste es uno de los grandes problemas de Benjamin, que no puede ser pasado por alto como si sus textos sólo lo plantearan excepcionalmente o, por casualidad, de vez en cuando. Por el contrario, diría que lo plantean de manera continua en la lengua filosófica y, también, a través de decenas de imágenes. Diría que en Benjamin hay nostalgia de la totalidad al mismo tiempo que ésta va siendo erosionada en la dimensión estética y en el mundo de la experiencia. Benjamin es un escritor de la crisis, pero no su apologista. (Sarlo, 2000: 85-86)

J. O. Acha, en su respuesta al artículo de Sarlo, se ocupa de rectificarla en este punto, señalando, por un lado, que la totalidad *como concepto* jamás fue investigada rigurosamente por Benjamin. Por otro lado, Acha insiste en que, pese a que “un pensamiento dialéctico está permanentemente en conflicto con la metafísica de la totalidad”, sería característico en los textos de Benjamin el operar de un “procedimiento de totalización, como forma de reflexión y de crítica”: “Por totalización entiendo la comprensión explicativa de procesos por la explicitación de su estructura significativa en su cambio, y en otro plano, una ontología, válida para las sociedades complejas y particularmente las capitalistas, que comprueba una vinculación de los procesos y acontecimientos en la lógica de reproducción y crisis sistemáticas.” (Acha, 1996: 47).

En la lengua de Benjamin, en la lengua del pensador de la disolución de la dialéctica que en él percibe Vattimo (1983: 22-24) —quien encuentra en sus *Tesis* un “*pathos micrológico*” no sólo reactivo, sino también reactivo frente a toda lectura o construcción totalizante o totalitaria—¹¹ en esa lengua puede leerse la recurrencia de la ruptura o la subversión de constructos que, como el de la Historia como Progreso, pueden ser identificados con la noción de totalidad (en este caso, más precisamente, con una noción más o menos “vulgarizada” de la totalidad hegeliana).

La cuestión de la totalidad en Benjamin ofrece, no obstante, otra vertiente, si se realiza la lectura desde textos como las *Tesis* o el ensayo sobre Eduard Fuchs: no hay una teorización de la Totalidad, aunque sí una percepción de la Historia (así como de los diversos ámbitos de la sociedad burguesa) como constructo totalizante, como superficie sobre la cual se realizan las operaciones que repetidamente se designarán con términos provenientes del campo semántico del salto y la explosión.¹²

Sin embargo, esta “nostalgia de la totalidad” podría asociarse también con la conducta melancólica propia del artista alegórico ante la imposibilidad de incorporar a una totalidad el fragmento en el cual ha fijado su atención: “Lo que Benjamin llama melancolía es una fijación en lo singular, destinada al fracaso, porque no responde a ningún concepto general de la formación de la realidad. La devoción por cada singularidad es desesperada, porque implica la conciencia de que la realidad se escapa como algo que está en continua formación” (Bürger, 1987: 134).

Bürger considera “natural” el establecimiento del vínculo entre esta melancolía barroca y la mentalidad vanguardista, “al que ya no le está permitido, como al esteticista, transfigurar la propia carencia de función social”. (Importa señalar en este punto que es *Le paysan de Paris* (1926) de Aragon –novela que habría sugerido a Benjamin nada menos que la concepción de los pasajes parisinos como imagen del mundo burgués—¹³ el texto que lleva a Bürger a relativizar, en nota al pie en la misma página, la validez de esta interpretación para el surrealismo y su concepto del *ennui*).

De acuerdo con Michael Jennings, en 1924 (año en el que escribe la primera versión del libro sobre el drama barroco alemán) se produce un giro precipitado en los intereses de Benjamin, orientado en tres direcciones: políticamente, hacia el marxismo; profesionalmente, hacia un periodismo cultural de amplio espectro y, por último, en cuanto al foco de interés de sus estudios, del Barroco y el Romanticismo alemán, las energías de Benjamin se desplazan ahora hacia la cultura europea contemporánea. Siendo los dos primeros giros materia habitual de los innumerables ensayos sobre vida y obra de Walter Benjamin, Jennings (2004: 19) subraya que “(...) the shift from German Romanticism and its predecessors to contemporary European culture, which is in many ways the most momentous decision for Benjamin in the 1920s, remains a black hole in Benjamin scholarship”. Dentro de los aspectos de la cultura europea contemporánea que Benjamin comienza a hacer objeto de su estudio en esta época cuenta, de manera muy particular, el surrealismo. El trabajo de Jennings se propone, precisamente, un análisis de *Einbahnstrasse* (1928) a partir de la puesta en práctica en su escritura de técnicas y estrategias propias de este movimiento. Aquí quisiera observar cómo el proyecto del último Benjamin, el modo de lectura que propone sobre todo en las *Tesis*, puede remontarse a la persistencia de algo que, en primer lugar, antes que como influencia, pudo o quiso ser percibido como una coincidencia, un cruce afortunado.

En una carta dirigida a Hugo von Hofmannstahl a mediados de 1927, Benjamin escribe: “Mientras en Alemania, con mis esfuerzos e intereses, me siento completamente aislado entre los hombres de mi generación, hay en Francia fenómenos individuales –como escritores: Giradoux y especialmente Aragon, como movimiento: el Surrealismo– en los cuales veo puesto en marcha aquello que también me ocupa a mí.” (*Briefe*, 446, citado en *GS II*: 1.018).¹⁴

El surrealismo no es sólo un fenómeno literario para Benjamin. El surrealismo es un movimiento que se está ocupando de lo mismo que él, y por ello llama su atención y propicia el estudio. Así, el subtítulo de su trabajo de 1929 sobre el surrealismo –según Barck (2002: 34), el único texto a la altura del movimiento literario en cuestión bajo la República de Weimar– será “Die letzte Momentaufnahme der Europäischen Intelligenz”. Una última instantánea de la intelectualidad europea, con una entusiasta lectura del intento de barrer con la institución arte, con la autonomía como tal, para reconciliar el arte con la praxis vital, revolucionando esta última. Un hacer poético eminentemente político. “Aquí se ha hecho explotar

desde dentro el ámbito de la poesía” [Hier wurde der Bereich der Dichtung von innen gesprengt] (GS II, 296).

Ricardo Ibarlucía, en su lúcido análisis de esta temática, se ocupa de señalar las proximidades y distancias entre Benjamin y los surrealistas, y cómo el alcance y límites de las mismas no sólo procuran la clave de la comprensión de la modernidad como mundo onírico que subyace al *Passagen-Werk*, sino también en la apropiación del trabajo sobre los sueños para ensayar una “dialéctica del despertar”. Si bien el texto alrededor del cual se organiza el trabajo de Ibarlucía es “Traumkitsch” (1927), su lectura de *Einbahnstrasse* será de fundamental importancia para este último deslinde: “(...) mientras múltiples aspectos de *Dirección única* evocan el surrealismo, una polémica contra el grupo recorre sus páginas. De acuerdo con Margaret Cohen, Benjamin se dispone a entrar en combate, como un auténtico Fortimbrás de la filosofía, contra el sombrío Hamlet de los surrealistas, perdido entre fantasmas y pesadillas.” (Ibarlucía 1998: 78).

La comparación de Benjamin con Fortimbrás y el combate del “sombrio Hamlet de los surrealistas” nos devuelve a la cuestión de la “nostalgia de la totalidad” y a la melancolía del artista alegórico. De esta postura se distancia Benjamin en la Tesis VII, al señalar que la *acedia* o “pereza del corazón” se encuentra en el origen de la *Einfühlung* o empatía con el vencedor, pues renuncia a apropiarse de la imagen histórica auténtica, que resplandece de manera fugaz [“des echten historischen Bildes sich zu bemächtigen, das flüchtig aufblitzt”]. La *acedia*, “sentimiento melancólico de la omnipotencia de la fatalidad, que despoja de todo valor a las actividades humanas” es también abordada en *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, asociándola al “melancólico por excelencia”: el cortesano barroco (Hamlet, por ejemplo), cuyo equivalente moderno sería, según las *Tesis*, el historiador conformista (Löwy, 2003: 82-83).

Finalmente, Ibarlucía explicita la apropiación metodológico-formal de los procedimientos del surrealismo que procura Benjamin desde su concepción de la historia, subrayando la distancia entre la vindicación del sueño y su señalamiento como instancia previa a un necesario despertar:

Mientras la mitología surrealista pone las cosas a cierta distancia, las transporta a la esfera de los sueños, dejándolas allí, Benjamin ilumina la esfera de los sueños –la colectiva *Bildphantasie*, como precisa Menninghaus– para conducir las hasta el umbral del despertar. Identificando este momento con el “ahora de la cognoscibilidad” [*Jetzt der Erkennbarkeit*] en el que las cosas “muestran su verdadero rostro surrealista”, el arte del montaje estará al servicio del historiador que en adelante ya no buscará interpretar, sino “tan sólo mostrar”, “disolver la mitología” en el espacio de la historia. (Ibarlucía, 1998: 110)

En este punto, la coincidencia entre Benjamin y el surrealismo es sobre todo formal, procedimental: fragmentación y montaje. Aunque también coincidirán en un objeto privilegiado por ambos, el que Benjamin percibiera como el más soñado entre los objetos del Surrealismo (*das Geträumteste ihrer Objekte*): la ciudad de París (GS II: 300). Salvando distancias y diferencias,¹⁵ Benjamin sigue persiguiendo ese objeto soñado por excelencia en el Surrealismo hasta su muerte, huyendo de él con el proyecto del *Passagen-Werk* inconcluso. Pero incluso su comprensión de la historia, su iluminación de la literatura, repite y ratifica la del Surrealismo, tendiendo un puente directo entre el movimiento y Dostoievski, Rimbaud y Lautréamont, cuyo rol fundador ratifica: “En los años que van de 1865 a 1875 algunos grandes anarquistas, sin saber unos de otros, trabajaban en sus máquinas infernales. Y lo asombroso es: pusieron, independientemente uno de otro, su reloj a la misma hora,

y cuarenta años más tarde explotaban al mismo tiempo en Europa Occidental los escritos de Dostoievski, Lautréamont y Rimbaud.” (GS II, 305).

Si precisamente el libro rechazado en 1925 como *Habilitationsschrift* es el que permite a Bürger desarrollar un concepto idóneo para acceder a la obra de arte de vanguardia, es a partir del giro dado en esos años y de la *coincidencia* con el Surrealismo que va a profundizarse el método de lectura de Benjamin como fragmentación violenta de la totalidad: por eso mismo, antes que introducirme en el análisis preciso de los meandros del ensayo sobre el Surrealismo y la postulación de su transformación revolucionaria,¹⁶ quisiera detenerme en la abundancia de ciertos términos en los textos de Benjamin sobre todo en esa época, que van asociadas siempre a dos acciones violentas y disruptivas: la “explosión” y el “saltar”. El léxico de Benjamin abunda sobre todo a partir de esta época, en referencias a este hacer particular, dirigido por lo general a un horizonte totalizador, a una superficie de cierta organicidad: el ámbito de la poesía es dinamitado desde dentro: Dostoievski, Rimbaud y Lautréamont son bombas de tiempo que explotan cuarenta años después; Apollinaire, con la técnica empleada en su volumen *L’Hérésiarque*, hace volar el catolicismo por los aires.¹⁷

48 49

4. Sprengen, Springen: explosiones y saltos

Benjamin explora en el surrealismo la sintaxis que expandirá en las *Tesis*: el objeto, en esa sintaxis, deviene objetivo, superficie sobre la que se opera a partir de un principio constructivo (*die Geschichte ist Gegenstand einer Konstruktion...*); y la acción, violento estallido, salto (*Sprung*) o explosión (*Sprengen*). Por ello mismo se ha podido leer en este texto una introducción teórica, algo hermética, al *Passagen-Werk*, dado que proporciona coordenadas de lectura para este particular texto, póstumo y abierto.

En esta sintaxis resulta decisiva la determinación del tiempo. En la tesis XIII, emerge el problema de su representación como pieza fundamental en la crítica a la idea del progreso: “La idea de un progreso de la especie humana en la historia no puede separarse de la idea de su marcha a través de un tiempo homogéneo y vacío. La crítica a la idea de esta marcha debe constituir el fundamento de la crítica a la idea del progreso en sí”.

Este tiempo homogéneo y vacío es, en la tesis siguiente, contrapuesto al *Jetztzeit*, a través de la explosión y el salto dialéctico hacia el pasado (*heraussprengen/ Tigersprung*). El *continuum* de la historia es hecho saltar, vuela por los aires, para extraer de él el fragmento que permite dar forma a la constelación, a la imagen dialéctica. La tesis XVII revela una vez más la filiación vanguardista de las *Tesis*. Al carácter aditivo de la historia universal que llena el tiempo homogéneo y vacío con la masa de hechos que le ofrece la historia en su versión “historicista”, se opone el principio constructivo de la historiografía materialista propuesta por Benjamin, que consiste en la puesta en suspenso del pensamiento en una constelación plena de tensiones, en lo que se define como un “*Chock*”, a través del cual ésta cristaliza en mónada:

El materialista histórico sólo se aproxima a un objeto histórico, en el punto en el cual éste se le enfrenta como mónada. En esta estructura reconoce el signo de una suspensión mesiánica del acontecer, dicho de otro modo, una oportunidad revolucionaria en la lucha por el pasado

oprimido. La percibe, para hacer saltar una época determinada fuera del curso homogéneo de la historia [Er nimmt sie wahr, um eine bestimmte Epoche aus dem homogenen Verlauf der Geschichte *herauszusprengen*]; así hace saltar una vida fuera de la época, una obra determinada de la obra de vida.

La percepción localizada, fragmentaria de la historia, se da en aras de una percepción de la misma que, sin negar su carácter construido, se detiene en la explicación de su principio constructivo, revelando al mismo tiempo la misma cualidad para el relato del historicismo.¹⁸ Éste, del mismo modo que la obra de arte orgánica, “quiere ocultar su artificio”, aquél que otorga a ambos la ilusión de totalidad:

La obra de arte orgánica se ofrece como una creación de la naturaleza: “el arte bello debe ser considerado como naturaleza, por más que se tenga conciencia de que es arte”, escribe Kant (*Kritik der Urteilskraft*; # 45). (...) Lo que Lukács llama “recubrimiento” es precisamente dar apariencia de naturaleza. La obra de arte orgánica quiere ocultar su artificio. A la obra de vanguardia se aplica lo contrario: se ofrece como producto artístico, como artefacto. (...) La obra orgánica pretende una impresión global. Sus momentos concretos, que sólo tienen sentido en conexión con la totalidad de la obra, remiten siempre, al observarlos por separado, a esa totalidad. Los momentos concretos de la obra de vanguardia tienen, en cambio, un elevado grado de independencia y pueden ser leídos o interpretados tanto en conjunto como por separado, sin necesidad de contemplar la totalidad de la obra. (Bürger, 1987: 136)

El materialista histórico, ese difícilmente determinable sujeto de la sintaxis que esboza Benjamin, arranca del pasado, como totalidad orgánica ofrecida en el *continuum* de la historia, un fragmento que recibe su sentido en el presente, y de parte de un sujeto en particular. La lectura in- y anti-orgánica que hace saltar ese *continuum* les devuelve su historicidad y su agentividad como características definitorias. La práctica vanguardista reescrita por Benjamin se entiende entonces como práctica revolucionaria, que extiende a la historia (a la política, a la praxis vital) lo que antes hizo en la literatura: explosión y *shock*.

La tesis XIV reúne la posibilidad de la cita en la historia como construcción desde el presente –construcción cuyo carácter depende de su sujeto:

La historia es objeto de una construcción, cuyo lugar no lo constituye el tiempo homogéneo y vacío, sino el que está lleno por el tiempo actual (*Jetztzeit*). Así, la antigua Roma fue para Robespierre un pasado cargado de tiempo actual, que él hizo saltar del *continuum* de la historia (*die er aus dem Kontinuum der Geschichte herausprengte*). La Revolución Francesa se entendió a sí misma como una Roma retornada. Citaba a la antigua Roma del mismo modo que la moda cita un traje viejo. La moda tiene el sentido de lo actual, donde quiera que se mueva en la maleza de lo que una vez fuera. Es el salto de tigre (*Tigersprung*) hacia lo pasado. Pero tiene lugar en un terreno en el cual manda la clase dominante. El mismo salto bajo el cielo abierto de la historia es el salto dialéctico tal como lo entendió Marx.

Esta tesis está encabezada por una cita de Karl Kraus: “Ursprung ist das Ziel [El origen es la meta]”. El principio constructivo con el que opera el materialista histórico de las *Tesis*, común con el de las vanguardias, es el tan mentado de la cita benjaminiana. En la última parte del ensayo sobre Kraus es donde Benjamin desarrolla su “breve teoría de la cita”, donde ésta aparece “como un procedimiento eminentemente destructivo, al cual le compete la fuerza ‘no de custodiar, sino de purificar, de arrancar del contexto, de destruir’” (Agamben, 2007: 292-293). Esta fuerza destructiva de la cita es la que opera en la inorganicidad de la lectura del materialista histórico, en su hacer saltar el *continuum* de la historia –análoga a la que funciona en el fragmentarismo vanguardista.

Los trazos fundamentales de las *Tesis* aparecen ya ensayados en el trabajo sobre Eduard Fuchs, encargado por Horkheimer para los cuadernos del *Institut für Sozialforschung* en 1933 y, entre las diversas penurias de la política, la economía y la vida de Benjamin, extendido hasta 1937. Las reflexiones acerca de la escritura de la historia que se desarrollan en este ensayo y se prolongarán en las *Tesis* encuentran su punto de partida en la lectura de una carta de Engels a Mehring, datada el 14 de julio de 1893:

Es sobre todo esta apariencia de una historia autónoma de las constituciones, de los sistemas jurídicos, de las representaciones ideológicas en cada ámbito específico la que ciega a la mayor parte de la gente. Cuando Lutero y Calvino “superan” (“*überwindet*”) la religión católica oficial, cuando Hegel a Fichte y Kant, Rousseau con su Contrato Social al Montesquieu constitucional, entonces se trata de un proceso que permanece dentro de la teología, la filosofía, la ciencia política (*Staatswissenschaft*), presenta una etapa en la historia de estos ámbitos del pensamiento y no se sale para nada de ellos. Y desde que la ilusión burguesa de la eternidad y el carácter de última instancia (*Letztinstanzlichkeit*) de la producción capitalista ha llegado a este punto, hasta la superación de los mercantilistas por parte de los fisiócratas y Adam Smith aparece como mera victoria del pensamiento, no como el reflejo intelectual de hechos económicos modificados, sino como la finalmente alcanzada correcta comprensión de condiciones vigentes siempre y en todo lugar. (GS II: 466)

Benjamin desglosa a continuación dos aspectos de la carta de Engels: en primer lugar, la impugnación del campo semántico de la historia de las ideas como progreso (“*Entwicklung*”, “*Überwindung*”, “*Reaktion*”); en segundo lugar la abstracción de estos ámbitos individuales de la historia social y económica, de su efecto en los hombres –la crítica a la división del saber/trabajo y al proceso de autonomización de las esferas vitales.

Sin embargo, Benjamin quiere hacer llegar más lejos su lectura: “Pero la fuerza explosiva de este pensamiento (*die Sprengkraft dieses Gedankens*) –afirma–, que Engels ha cargado consigo medio siglo, tiene un alcance más profundo”. En la nota señala cómo el mismo emerge ya en los estudios sobre Feuerbach. El pensamiento de Engels, latente durante 50 años, posee una especial “fuerza explosiva”. Como el que él mismo, de alguna forma, también ha guardado, al menos desde su libro sobre el drama barroco alemán. Como Rimbaud, Lautréamont y Dostoievski “explotan” 40 años más tarde. Hay allí, en cierta forma, algo así como una justificación de algo que no es continuidad homogénea, sino persistencia, emergencia y reprocesamiento de una obsesión.

La fuerza explosiva del pensamiento de Engels reside en la puesta en cuestión de la clausura de los ámbitos respectivos (*Geschlossenheit*), así como, por extensión, la de la obra de arte y su lectura. Es a partir del cuestionamiento de la clausura de la obra de arte como totalidad que ingresa en el texto sobre Fuchs la figura del materialista histórico y la constelación crítica como su objeto. (GS II: 467-468).

La historia de cada ámbito del pensamiento aparece como un devenir autónomo y despersonalizado, la evolución necesariamente endógena de una totalidad cerrada en sí misma. El arte participa de esta sustracción de la historia de los distintos ámbitos (sobre todo de las ciencias humanas) al cuerpo de la historia, es objeto de la misma, y es por ello que el problema planteado en “Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker”, que permite comenzar a desarrollar lo que proseguirá en las tesis, tiene que ver con las posibilidades de difusión y efecto del arte, y su apertura hacia otros campos, como superación de esta división del

trabajo intelectual. Una vez más, un artículo privilegiado de las vanguardias: el asalto a la autonomía del arte.

Y es la puesta en funcionamiento en la elaboración de una filosofía de la historia que interviene una imagen pictórica de vanguardia, el *Angelus novus* de Klee, en “el texto más conocido de Benjamin, citado, interpretado y utilizado en incontables oportunidades y en los contextos más diversos” (Löwy, 2003: 101) la novena de las *Tesis*, que habilita la crítica más perdurable a la operación totalizante que funda la concepción de la historia como progreso. Así, la asociación de la noción de totalidad con la visión moderna (de cuño hegeliano) del progreso histórico conduce a Thomas Pfau directamente a la imagen del Ángel de la Historia:

Benjamin's ninth thesis on the concept of history performs an apocalyptic, severely ironic reinscription of the Hegelian topos of historical progress. Any attempt to monumentalize the concept and its idea as a (metaphysical) theoretical totality, that is, any attempt to bridge the hiatus between the historico-finite and the altogether inaccessible Messianic constitutes an ideological moment (what Benjamin from his earliest essays on refers to as hubris) of the worst kind. (Pfau, 1988: 1088)¹⁹

La sintaxis benjaminiana, el modo de operar su principio de construcción/lectura sobre los documentos de la cultura puede leerse a partir de este cruce de citas, en el cual la fuerza explosiva y la potencialidad del salto son atributos del texto que pueden ser activados por el historiador, y en los cuales el arte ocupa un lugar privilegiado, más allá de cualquier pretensión de autonomía. Es la “Geschlossenheit” de los campos individuales aquello sobre lo que actúa la “Sprengkraft” del pensamiento de Engels, el carácter cerrado y autónomo propio de la totalidad. De la historia como totalidad, pero también de las totalidades diversas que habilita el historicismo, la asunción en cada ámbito del saber –sobre todo de las ciencias humanas– de la propia historicidad.

El método o principio constructivo parece asomar en el ensayo sobre el surrealismo –como atributo del procedimiento propio del movimiento en *Nadja* de Breton, donde las fuerzas del “ánimo” ocultas en las cosas son llevadas a la “explosión”–, donde se lo menciona como “truco”: “El truco que maneja ese mundo de objetos –es más adecuado hablar aquí de un truco antes que de un método– consiste en el reemplazo de la mirada histórica sobre lo pasado por la política.” (GS II: 300)

En las tesis, este “truco” se articula en la identificación (desde una mirada política, revolucionaria) de un sujeto del conocimiento histórico y un modo de actuar ese saber, un hacer sobre la historia con un agente en particular, que en la Tesis XII es identificado con la clase oprimida misma, pero que en general adopta como representante a ese particular materialista histórico que protagoniza las tesis. El modo de operar ese conocimiento incorpora la cita del pasado en un presente que le otorga sentido (la *citation à l'ordre du jour* de la Tesis III, un principio constructivo eminentemente destructivo), y por eso es definitivamente político.

5. Final: fracasos de Benjamin

¿Qué se refiere aquí con este título: fracasos de Benjamin? Los que puedan imputársele en vida son varios, probablemente la misma inconclusión de su Opus Magnum, el *Passagen-Werk* y hasta su muerte en Port Bou puedan contarse entre ellos; los que pueden comprobarse en su epistolario, en cuanto a su vida amorosa o a las penurias económicas que le tocara vivir en los años del exilio tampoco se pueden desestimar.

Sin embargo, la noción de “fracaso” que se quiere poner en juego aquí apunta antes a una prolongación de la coincidencia entre Benjamin y las vanguardias —y especialmente el surrealismo—. Así como el fracaso de las vanguardias históricas se traduce tanto en la supervivencia de la institución arte como en la asimilación de aquéllas al canon y al mercado (cf. Macciuci, 2006: 62), la propuesta de Benjamin cuya última expresión puede encontrarse en las *Tesis* y en el inconcluso *Passagen-Werk* parece fracasar en su adopción posterior, al menos en dos sentidos. Por un lado, al incorporarse a la máquina neutralizadora de las modas académicas, a las listas de bibliografía viable, a los textos canónicos incorporados a innumerables programas y reducidos en muchos casos a meros formulismos, como señalan los autores comentados en el punto 2) del presente trabajo. Pero el fracaso no termina en lo agravante de los usos abusivos de un nombre y algunas nomenclaturas a él asociadas, sino que puede encontrarse muchas veces en el movimiento que sigue a la crítica de estos excesos —no en la crítica misma, casi siempre legítima—, en la propuesta de la fórmula o de los requisitos para realizar una “buena lectura”, un “buen uso” de su producción, otra forma del fracaso. Se trata de su incorporación a una modalidad del saber y del círculo de la autoridad que éste otorga deviniendo autoridad sobre él: una forma del polimórfico, totalizante deseo de cientificidad, de autoridad sobre el objeto en cuestión. Más precisamente, de su devenir objeto de un saber: objeto cerrado y controlable, sobre el que se realiza un movimiento totalizante (en el sentido de Acha), clausurando y controlando sus sentidos posibles: un objeto con las características que Benjamin deploraba en la sintaxis del historicismo, que encontraba en el juicio de Engels sobre la sintaxis de la modernidad: *Geschlossenheit* (clausura) y continuidad homogénea.

La definitiva consagración de Benjamin, la fecundidad de su legado, dista de ser un fracaso. Sin embargo, este triunfo póstumo oscila entre dos extremos amenazantes: el de la deglución neutralizante de la moda académica, por un lado, pero también, por el otro, el de la clausura autoritaria de las posibilidades de la lectura. En ese punto, en todos esos gestos, Benjamin *fracasa*, como fracasan sus contemporáneos, la vanguardia, el surrealismo, al ser integrados a la Academia, el museo, la historia. Benjamin es subsumido en el *continuum* de la filosofía legible, especializante, totalizable, pasible de transposición didáctica y digestión plácida, o bien proveedora de autoridad, de derechos de propiedad sobre un sentido seguro y cerrado.

Notas

¹ La necesidad de esta visión global, transdisciplinaria del pensamiento de Benjamin es planteada por Löwy al comienzo de su estudio sobre las *Tesis*, al poner de relieve precisamente lo parcial de las apropiaciones habituales de su escritura en las ciencias sociales:

“La recepción de Benjamin, sobre todo en Francia, hizo hincapié prioritariamente en la vertiente estética de su obra, con cierta tendencia a considerarlo, en especial, como un historiador de la cultura. Ahora bien, sin ignorar este aspecto de su producción, es preciso reconocer el alcance mucho más vasto de su pensamiento, que aspira nada menos que a una nueva comprensión de la historia humana. Los escritos sobre el arte o la literatura sólo pueden entenderse en relación con esa visión de conjunto que los ilumina desde adentro. Su reflexión constituye un todo en el cual arte, historia, cultura, política, literatura y teología son inseparables.” (LÖWY, 2003: 12)

² “Beatriz Sarlo presenta a un Walter Benjamin diversamente mutilado, sobre el que especula con suposiciones. Probablemente, no sólo se las permite sino las exige el Benjamin mal traducido. Quizá también por eso no encuentra en esos textos (obras parciales) las preguntas sobre los contextos histórico-filosóficos de la obra de Benjamin, o no los conoce. Sin embargo, estos contextos son fundamentales no sólo para desbrozar un camino de acceso a su pensamiento, sino porque ellos permiten trazar una imagen de Walter Benjamin como peculiar y altamente representante del desarrollo de la filosofía contemporánea y vecina de la gran revolución que puso en marcha Nietzsche y que por diversos caminos culminó en la fenomenología desde Husserl hasta Heidegger.” (GUTIÉRREZ GIRARDOT, 2005: 109)

³ La edición citada es la traducción editada en 2005 por Interzona. La primera aparición del texto “Walter Benjamin-Revolutionary Writer” data de 1983.

⁴ El texto al que BUCK-MORSS (2005: 13) refiere para dar cuenta del escaso interés de los “círculos postestructuralistas” en el “impulso revolucionario de la escritura de Benjamin” lleva precisamente ese título: SCHWARZ, VERA, “The domestication of Walter Benjamin: Admirers Flee from History into Melancholia”, *Bennington Review*, abril de 1979; 7-11. En este punto interesa señalar la refutación que en esta misma línea realiza Löwy (2003: 14) de las interpretaciones de (sobre todo el último) Benjamin como un posmoderno *avant la lettre*: “La concepción de la historia de Benjamin no es posmoderna, ante todo porque, lejos de estar ‘más allá de todos los relatos’ –en el supuesto de que algo así sea posible– constituye una forma heterodoxa del relato de la emancipación: inspirada en fuentes mesiánicas y marxistas, utiliza la nostalgia del pasado como método revolucionario de crítica del presente”.

⁵ La siguiente observación de la nota editorial de la reedición de los trabajos de Adorno sobre Benjamin en 1990 es característica tanto de la postura de Tiedemann respecto de la investigación sobre Benjamin como de la lealtad hacia su maestro: “Con esa fidelidad que es un concepto central de su propio pensamiento, Adorno abogó una y otra vez

por su amigo, como editor, en sus textos como publicista y sobre todo discutiendo y continuando las teorías de Benjamin en sus propios trabajos. El presente volumen contiene los documentos de ese rescate, una empresa realmente lessingiana, a la que la historia intelectual reciente no tiene mucho que oponerle. El ‘desborde de filología benjaminiana’ (H.R. Jaufß) que se ha dado desde entonces ha seguido en buena medida otros caminos, de los cuales, naturalmente, los menos llevan a Roma y la mayoría seguramente resultarán verdaderos callejones sin salida; por eso mismo es tan importante recordar hoy una vez más la interpretación que Adorno hace de Benjamin, que incluso cuando entiende mal sus pensamientos le hace mucha más justicia que cualquier reconstrucción y deconstrucción posmoderna de moda” (TIEDEMANN, R.: “Editorische Notiz”, en: ADORNO, TH. W.: *Über Walter Benjamin*, p. 183) (Wizisla, 2007: 58-59, N° 120).

⁶ “Fue demasiado fuerte, de hecho, la tentación de plegar las categorías benjaminianas en el horizonte de una práctica historiográfica, ya desde hace tiempo dominante, que concibe su propia tarea como la recuperación de herencias alternativas para entregarlas simplemente a la tradición cultural. La idea que subyace a esta práctica es que la tradición de las clases oprimidas es en todo análoga, tanto en sus objetivos como en sus estructuras, a la tradición de la clase dominante (según ellos, ella sería incluso su heredera), pero que tuvo solamente contenidos diferentes.” (AGAMBEN, 2007: 294)

⁷ La misma BUCK-MORSS, en el ensayo anteriormente citado, hace hincapié en este aspecto: “Su legado a los lectores que vienen después de él es un sistema de herencia no autoritario, que se asemeja menos al modo burgués de traspaso de tesoros culturales, como si se tratara del botón de las fuerzas conquistadoras, que a la tradición utópica de los cuentos de hadas, que instruyen sin dominar, y muchos de los cuales son las historias tradicionales de la victoria sobre esas fuerzas” (BUCK-MORSS, 2005: 66-67).

⁸ “Nosotros –los escritores” (“Der Autor als Produzent” (1934), *GS* II; 693).

⁹ Al respecto puede consultarse el ensayo “Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker” en *GS* II, 467.

¹⁰ En este punto, retomo algunos puntos expuestos ya más extensamente en un trabajo anterior (ENNIS, 2007).

¹¹ “El ángel del cuadro de Klee, del que habla Benjamin en la tesis número 9, experimenta una gran piedad por las ruinas que la historia acumula a sus pies, por todo aquello que podía existir y no ha existido o ya no existe, por todo lo que no ha originado verdaderas *Wirkungen*, auténticos efectos históricos. Y todo ello, a lo que parece, no porque estos despojos contengan un gran valor con vistas a nuevas construcciones, sino más que nada por tratarse de huellas de algo que ha vivido. Sólo desde el punto de vista de los vivientes puede afirmarse, con Adorno, que *la falsedad es el todo*.” [destacado mío, JE] (VATTIMO, 1983: 24).

¹² Podría ser pensado, por ejemplo, desde la noción de “totalidad” que presenta otro gran pensador judío del siglo XX, Emmanuel Lévinas:

“La historia no sería el plano privilegiado en el que se manifiesta el ser separado del particularismo de los puntos de vista cuya reflexión llevaría todavía la tara. Si ella pretende integrar el Yo y el Otro en un espíritu impersonal, esta pretendida integración es crueldad e injusticia, es decir, ignora el Otro. La historia, relación entre hombres, ignora una posición del Yo con respecto al Otro, en la que el Otro permanece trascendente con relación al Yo. Si no soy exterior a la historia por mí mismo, encuentro en el Otro un punto, con respecto a la historia, absoluto; no al fusionarme con el Otro, sino al hablar con él. La historia es fermentada por las rupturas de la historia en las que se emite un juicio sobre ella. Cuando el hombre aborda verdaderamente al Otro, es arrancado a la historia.” (LÉVINAS, 1971: 76)

Al postular para la ética un lugar fuera de la Totalidad de la Historia, Lévinas presenta un cuestionamiento de la ideología del progreso análogo al realizado por Benjamin, donde el *pathos micrológico*, una vez más, se encuentra en el origen del “cepillar la Historia a contrapelo [die Geschichte gegen den Strich zu büsten]” (Tesis VI).

¹³ Esto es apuntado por BUCK-MORSS (2005: 33), quien cita parcialmente la misma carta a Adorno del 31 de mayo de 1935 que cito aquí a partir de la más extensa ofrecida por BARCK (2002: 35): “Au départ des *Passages parisiens* se trouve *Le Paysan du Paris* dont, le soir, je n’ai jamais pu lire au lit plus de deux ou trois pages, car mes battements de coeur devenaient si violents qu’il me fallait poser le livre. Quel avertissement ! Quelle indication aussi sur les années et les années que j’ai dû mettre entre une telle lecture et moi ! Et pourtant mes premières notes sur les *Passages* datent de cette époque”.

¹⁴ En todos los casos, la traducción de los textos de Benjamin es mía [JAE].

¹⁵ IBARLUCÍA (1998: 78) afirma que *Einbahnstrasse* “rinde homenaje a *El paisano de París*”. SUSAN BUCK-MORSS (2005: 33), al mismo tiempo que refiere la profunda impresión que dejara el libro de Aragon en Benjamin, se ocupa de observar que éste, en la misma línea, habría dado un paso más:

“Benjamin leyó el libro de Aragon preso de una gran excitación: “(...) por la noche, en la cama, no podía leer más de dos o tres páginas, porque mi corazón latía tan fuertemente que tenía que soltar el libro de las manos”. En 1928, Benjamin tradujo la descripción de Aragon del *Passage de l’Opera* para el *Literarische Welt*. Éste fue precisamente el momento en que su plan para una historia cultural materialista del siglo XIX, basada en los pasajes, fue formulado por primera vez. El método surrealista de Aragon se limitaba a registrar las imágenes de los pasajes actuales, que flotaban fetichísticamente como símbolos oníricos en la conciencia del presente. En contraste, Benjamin rastrea esas imágenes hasta la fuente de su producción histórica.”

¹⁶ Que sin embargo también tendrá que ver con la “explosión” del mismo movimiento (GS II, 296).

¹⁷ Una observación similar realiza Wizisla (2007: 274), poniendo también de relieve, a partir de la proliferación de los conceptos como “demoler” y “explotar” en los debates de los que participan Benjamin y Brecht

alrededor de 1930, las coincidencias entre el pensamiento de Benjamin y los movimientos artísticos de vanguardia.

¹⁸ Así se puede observar en lo que se ha editado como “Anhang A” de las *Tesis*:

“El historicismo se satisface con establecer un nexo causal entre distintos momentos de la historia. Pero ningún hecho es incluso como causa ya de por sí un hecho histórico. Devino en ello, póstumamente, a través de circunstancias que bien pueden estar separadas de él por milenios. El historiador que parte de este punto deja de hacer correr por sus dedos como un rosario la sucesión de las circunstancias. Capta la constelación en la que ha entrado su época con una bien determinada época anterior. Funda así un concepto del presente como el presente actual (*Jetztzeit*), en el cual han penetrado esquivas del mesiánico (*Splitter der messianischen eingesprengt sind*).”

¹⁹ El texto continúa con una afirmación de cuya lectura de la Tesis IX me permito disentir. Agrega PFAU (1988: 1088): “The ‘pile of debris [that] rises skyward’ includes metaphysical claims to totality as well as the (more obviously) violent excess of external historical action”. Sin embargo, a mi parecer tanto la totalidad como constructo como el “violento exceso de la acción histórica externa” corresponden antes al huracán del progreso que a la catástrofe que acumula ruinas y las arroja a sus pies (“eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert”): la tormenta es lo que llamamos progreso (“Das, was wir Fortschritt nennen, ist *dieser* Sturm”), las ruinas son sus consecuencias. Creo que la empatía con el vencedor llevaría a toda lectura totalizante de la historia a integrarse en la tormenta.]

Bibliografía

- ACHA, J. O.: (1996). “¿Olvidar a Benjamin? (Historicidad e interpretación)” en *Punto de Vista*, N° 55; 43-48.
- AGAMBEN, G.: (2007). “Walter Benjamin y lo demoníaco. Felicidad y redención histórica en el pensamiento de Benjamin” en *La potencia del pensamiento*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 267-306.
- BARCK, K.: (2002) “Du Surréalisme” en *Magazine Littéraire*, N° 408, Dossier Walter Benjamin, 34-35.
- BENJAMIN, W.: (1940) “Über den Begriff der Geschichte” en *Erzählen. Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa*. Suhrkamp, Frankfurt (Main), 129-140.
- (1991) *Gesammelte Schriften*, Tomo II: *Aufsätze, Vorträge, Essays*. Suhrkamp, Frankfurt (Main).
- BUCK-MORSS, S.: (2005) “Walter Benjamin, escritor revolucionario” en *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Interzona, Buenos Aires, 9-78.
- BÜRGER, P.: (1987) *Teoría de la vanguardia*. Península, Barcelona.
- ENNIS, J. A.: (2006) “Poder y límites de la literatura” en *Espacios Nueva Serie*, año 2, N° 2, 123-142.

- (2007). "La mala lectura. Algunas notas para no olvidar a Benjamin" en *Katatay. Revista Crítica de Literatura Latinoamericana*, año III, N° 5, 81-85.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, R.: (2005) "Dos naufragios en el mar incógnito de Walter Benjamin" en *Katatay*, año I, N° 1/2, 106-111.
- HERLINGHAUS, H.: (2004). *Renarración y desencantamiento. Mapas alternativos de la imaginación en América Latina*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt a.M.
- JENNINGS, M.: (2004) "Walter Benjamin and the European avant-garde" en *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*, FERRIS, DAVID (ed.). Cambridge University Press, 18-34.
- LÉVINAS, E.: (1971) *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*. Sígueme, Barcelona, (1977).
- LÖWY, M.: (2003) *Walter Benjamin. Aviso de incendio*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- MACCIUCI, R.: (2006) *Final de plata amargo. De la vanguardia al exilio: Ramón Gómez de la Serna, Francisco Ayala, Rafael Alberti*. Al Margen, La Plata.
- PEAU, T.: (1988) "Thinking before totality: *Kritik, Übersetzung*, and the language of interpretation in the early Walter Benjamin" en *Modern Language Notes*, Vol. 103, N° 5, 1072-1097.
- SARLO, B.: (2000) "Olvidar a Benjamin" en *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 77-92.
- STEINER, G.: (2007) "Hablar de Walter Benjamin" en *Los logócratas*. FCE/Siruela México/Madrid, 31-47.
- VATTIMO, G.: (1983). "Dialéctica, diferencia y pensamiento débil" en *El pensamiento débil*, VATTIMO, GIANNI y ROVATTI, PIER ALDO (eds.). Cátedra, Madrid, 18-42, (2000).
- WIZISLA, E.: (2007) *Benjamin y Brecht. Historia de una amistad*. Paidós, Buenos Aires.
- WOHLFAHRT, I.: (1979) "Benjamin's image of interpretation" en *New German Critique*, N° 17, Special Walter Benjamin Issue, 70-98.

Literaturas comparadas y enseñanza de la literatura

Gustavo Bombini *

Universidad de Buenos Aires -

Universidad Nacional de La Plata -

Universidad Nacional de San Martín

Resumen

Se propone en este artículo una prospectiva didáctica de las literaturas comparadas en el campo de la enseñanza de la literatura a partir de un recorrido por propuestas curriculares, libros de texto y experiencias concretas que muestran la productividad de un modo de leer y enseñar que propone cruces entre textos literarios entre sí y otros textos y prácticas culturales.

58 59

Palabras clave:

· Literatura · Literaturas comparadas · Didáctica específica

Abstract

This article proposes a didactic perspective of the compared literatures in the literature teaching field, going from curricular proposals, to reading books and concrete experiences that show the productivity of a way of reading and teaching that proposes crossings between literature texts, other kinds of texts and cultural practices.

Keywords:

· Literature · Compared literatures · Specific didactic

* Profesor, Licenciado y Doctor en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Profesor e investigador en *Didáctica de la Lengua y la Literatura en la Universidad de Buenos Aires y Nacional de La Plata*. Director académico y profesor de la *Licenciatura en Enseñanza de la Lengua y la Literatura de la Escuela de Humanidades de la Universidad Nacional de Gral. San Martín*. Ha publicado numerosos artículos y libros sobre lectura, escritura, enseñanza de la lengua y la literatura y propuestas para la enseñanza de la literatura para el nivel de enseñanza media (Polimodal). Es Director de Lulú Coquette. Revista de didáctica de la lengua y la literatura. Su libro *Los arrabales de la literatura. La historia de la enseñanza literaria en la escuela secundaria argentina (1860-1960)* ha recibido el *Premio al Mejor Libro de Educación (obra teórica)*, edición 2004, de la Fundación *El Libro de Buenos Aires*.

La literatura como conocimiento escolar

La literatura en tanto práctica cultural deviene práctica pedagógica cuando se convierte en un espacio curricular nítido y delimitado en el que se definen saberes y prácticas posibles que constituyen lo que podríamos llamar la tradición de la enseñanza literaria. Tradición que seguramente reconocerá cortes y rupturas, innovaciones y cambios, pero siempre sobre un sustrato inicial ligado fundamentalmente a la historia literaria como paradigma de referencia de ese saber escolar. En algún sentido las representaciones usuales que adscriben autores y textos a las nacionalidades correspondientes se forjan fuertemente en los trayectos de escolarización que realizan los sujetos en una sociedad determinada. De este modo, la “españolidad” encarnada en Cervantes o en Lorca o la “argentinidad” en Martín Fierro o en Sarmiento forman parte de una constelación canónica que se presenta como un suelo común en relación con el conocimiento social sobre la literatura.

Ligado a lo anterior, ciertas representaciones positivas de la lengua literaria como lengua legítima, “correcta”, lengua “cuidada” o que denota cierto atravesamiento por la experiencia escolar y/o intelectual también son parte del repertorio de ideas que la escuela irradia hacia el conjunto de la experiencia social en relación con la literatura, con sus sentidos y sus usos (Bourdieu, 1985). Concepciones sobre la lengua y sobre la literatura cristalizan en el imaginario social y permean los modos de leer así como también los modos de enseñar la literatura.

Durante aproximadamente un siglo el currículum de la enseñanza literaria ha estado sobredeterminado por una concepción y un sentido de la organización de los saberes vinculado al nacionalismo literario. De este modo y luego de intensos debates que oscilaron entre posiciones más ligadas a la exaltación de la literatura española como eje principal del currículum frente a otras que buscaban privilegiar la producción literaria nacional, llegamos en la Argentina de los años '30 a un currículum de literatura que busca equilibrar la producción literaria española con la de los países hispanoamericanos y con la literatura nacional. A lo largo de varias décadas, hasta la reforma curricular de los años '90, las asignaturas “Literatura Española” y “Literatura Hispanoamericana y Argentina” son, con mayor o menor intensidad en cuanto a su carga horaria, según las modalidades de estudios secundarios de que se tratara (bachillerato, normal, técnica).

Lo que queda en medio de esta discusión, de alguna manera soslayado, es un segundo debate referido a la presencia de las literaturas llamadas “extranjeras”, literaturas en otras lenguas que habrán de leerse en la escuela en traducciones. En este universo se incluyen tanto las literaturas clásicas de la antigüedad greco-romana como así también las literaturas modernas de los países europeos y de Estados Unidos. La pregunta soslayada y que vale la pena formular es la de la posibilidad de cierto internacionalismo lingüístico y cultural en la construcción del canon literario de la escuela media. Esta posibilidad supone asimismo el desafío de desarrollar criterios de organización del currículum, propuestas de canonización de textos y modos de enseñar diferenciados a partir de la consideración de textos traducidos de diferentes procedencias. En este sentido, la posibilidad de la lectura de textos de literaturas extranjeras funcionaría como condición para que se produjeran

cierto tipo de lectura a las que podríamos llamar “comparatistas”, en el sentido de proponer cruces de lectura entre textos de diversas culturas, nacionalidades y lenguas. Podríamos afirmar, como veremos en distintos ejemplos en este artículo, que existe una tradición de menor presencia pero con cierta continuidad que ha buscado propiciar modos de organización de las lecturas que apuestan a cruces estéticos, temáticos, históricos, entre otros.

Más allá de la historia de la consolidación del curriculum en clave nacionalista, sea con un énfasis hispanista o con un énfasis más “argentinita”, resulta interesante recuperar aquellas producciones curriculares, experiencias e iniciativas editoriales que propusieron recorridos de lectura que fueran más allá de ese canon en lengua española.

Uno de estos antecedentes se halla en el origen mismo del curriculum de literatura cuando se elaboran los primeros programas para los colegios nacionales del país en 1884. La última materia del grupo literario es “Literaturas extranjeras y estética” (sic) a cargo, en el Colegio Nacional de la Capital, del Doctor Ernesto Quesada, otro intelectual orgánico del grupo dominante. El curso se plantea como complemento de los estudios literarios y supone no sólo haber cursado lengua nacional, preceptiva y literatura española y de los estados hispanoamericanos, sino también los idiomas extranjeros vivos (inglés, francés alemán) y el latín. El programa se organiza como una literatura universal y está dividido en literaturas nacionales: italiana, francesa, inglesa, norteamericana y alemana sobre las que se propone un recorrido desde la Edad Media –salvo, obviamente la norteamericana– hasta los escritores contemporáneos y las manifestaciones del periodismo. De este modo se incluyen en el programa autores como Carducci, Stecchetti, De Amicis, Michelet, Thiers, Renán, Holmes y Twain, entre otros. El curso, al que se puede considerar marcadamente modernizador por el hecho de estar organizado a partir de las historias literarias nacionales, culmina con tres unidades dedicadas a la “Estética” (Bombini, 2004: 46).

En el mismo sentido podemos considerar el antecedente de una asignatura específica que se dicta hacia los años '30 en el Colegio Nacional de la Universidad Nacional de La Plata, que se halla cargo del escritor Ezequiel Martínez Estrada, y que se llama “Literatura Contemporánea” (en quinto año en el plan de estudios de 1930 y en sexto año en el plan de estudios de 1934). La originalidad de la propuesta nos permitiría inferir que el programa de la asignatura es de la autoría del propio profesor. El tipo de corte que este programa propone desatiende al criterio de la nacionalidad y se atiene a un criterio temporal lo que permite la inclusión de autores como Dostoiévsky, Joyce y Pirandello. Por otro lado, este tipo de corte parece desdeñar criterios habituales en la enseñanza literaria por los que se suelen jerarquizar los textos que reconocen cierta tradición o que pueden ser denominados “clásicos” frente a textos de producción contemporánea a la propia práctica de enseñanza.

Relacionada con esta práctica de enseñanza desarrollada por Martínez Estrada interesa mencionar la publicación de su libro *Panorama de la literatura*. Se trata de un manual editado en 1946 por la Editorial Claridad y que lleva un prólogo del prestigioso editor Arnaldo Orfila Reynal. Se trata de un volumen con explícitos fines de divulgación que imagina desde sus páginas un lector interesado en informarse de manera general sobre el desarrollo de la literatura universal. En este sentido, su inclusión en el catálogo de la Editorial Claridad da cuenta de una operación de llegada a un público amplio propio de las características de ese proyecto editorial. Lo interesante del manual de Martínez Estrada es el modo en

que va presentando los temas que, por cierto, adquieren en su presentación un carácter enciclopedista de gran minuciosidad. Si hacemos un repaso al índice de la obra, llama la atención –contra los modelos historiográficos escolares típicos– el hecho de que esté organizado a partir de criterios estéticos; por un lado, géneros (épica, teatro, poesía), por otro lado, movimientos literarios (realismo, naturalismo, romanticismo, simbolismo) y, en algunos casos, criterios de nacionalidad pero vinculados a patrones estéticos de referencia (“Los maestros de Hispanoamérica”, poetas victorianos, romanticismo en España, etc.). En este sentido, el prologuista Orfila Reynal reafirma la originalidad de la estructura de la obra haciendo hincapié en el carácter panorámico y exhaustivo de la propuesta de Martínez Estrada.

Si bien este manual no se presenta como un texto para uso escolar sino que pretende ser un instrumento de auto-aprendizaje para grandes públicos, interesa por su modo de organizar la información referida a la literatura.

En el ámbito del mismo Colegio Nacional de La Plata hacia la década del '60 se desarrolla la tarea de un colectivo de profesores que buscaron ampliar el canon de lecturas del colegio a la vez que propusieron un cierto trabajo comparatista entre los textos inscripto en una concepción universalista de la literatura. Por una parte, tal como lo explica el profesor Eithel Orbit Negri en el prólogo al libro *Análisis literario. Obras universales con temas concomitantes* de las profesoras Celestina C. de Pianzola y Adela T. de Bózzolo, se trató de “sustituir la ordenación histórica de los textos de lectura obligatoria por una ordenación temática” (Pianzola y Bózzolo, 1984: 5). Este comparatismo al que podríamos llamar “intuitivo” se sostiene en una concepción universalista de la literatura que es explicitada por las autoras en el Prefacio del libro:

Si bien cada docente, en el ejercicio de la cátedra ha puesto su propia interpretación o su cuidada investigación en las obras analizadas, el impulso para la formulación de estos programas fue dado por el serio planeamiento de una estructura literaria, que se combina por temas y unidades de sentido, acordes. Unas con otras se conjugan estas obras dentro de los valores eternos del pensamiento y la conducta humana, que se manifiestan en la literatura universal de todos los tiempos. (Pianzola y Bózzolo, 1984: 3)

De esta manera y basándose en los principios enunciados se propone la lectura cruzada del cuento “Bola de Sebo” de Guy de Maupassant con “Fahrenheit 451” de Ray Bradbury, *El coronel no tiene quien le escriba* de Gabriel García Márquez, *Espectros* de Henrik Ibsen y *Androcles y el león* de George Bernard Shaw a partir del eje universal: “Posición de análisis de la Literatura frente al individuo”. Otra agrupación posible será la de *La Orestíada*, *Agamenón*, *Las Coéforas*, *Las Euménides* de Esquilo, *Electra* de O'Neill, *Las moscas* de Jean-Paul Sartre, el “Libro de Judith” de la Biblia y *Judith* de Friedrich Hebbel alrededor del eje “El hombre y su comportamiento desarrollado en la Literatura”, Homero, Virgilio, el Dante y Juan Rulfo se entrecruzan a partir del tema “El trasmundo a través de la obra literaria”.

Esta experiencia del Colegio Nacional de La Plata pone en juego un canon ampliado que va más allá de los criterios habituales para la selección de textos en la escuela secundaria argentina en tanto trabaja hacia la antigüedad con la literatura clásica griega y latina y más modernamente con autores latinoamericanos, estadounidenses y europeos del siglo XX y contemporáneos al desarrollo de la propuesta de enseñanza. Los llamados “problemas humanos” se presentan como principios organizadores de la propuesta pero sobre ellos no se presenta sin ningún desarrollo conceptual específico lo que suscita cierta ambigüedad respecto de las operaciones de construcción de sentido que se hacen con los textos.

Crítica al modelo historiográfico

El advenimiento de la democracia marca un momento de fuerte cuestionamiento a la historiografía literaria escolar que es cuestionada por su propensión a la acumulación de información enciclopedista y porque establece una secuencia fija de conocimiento desde textos más antiguos a textos más contemporáneos. De este modo, la enseñanza literaria en cuarto año se inicia con la lectura del *Cantar del Mio Cid* y se extiende hasta los poetas de la generación del '27 o, para el caso de la literatura argentina, se leerá a comienzo de año textos de la revolución de mayo para culminar en Borges y Cortázar. Este orden de lectura fue cuestionado a comienzos de la década de los '80 con argumentos de carácter pedagógicos y podríamos decir, culturales, en tanto se objetaba el hecho de que esos textos más alejados en el tiempo podrían presentarse como textos poco accesibles a los jóvenes alumnos. La secuencia histórica impone entonces una rigidez en su desarrollo por lo que debe ser sustituida por iniciativas didácticas que permitan mayor flexibilidad tanto en relación con la selección de los textos a ser leídos como en relación al orden en que esos textos se presentarían en los programas, planificaciones y libros de texto.

62 63

Una de las alternativas reconocibles es la del ordenamiento temático que rompe la secuencia temporal histórica y reagrupa los textos en relación con ejes temáticos que se consideran universales o que suponen un modo de construir significado en los textos literarios. Tal el caso de *Literator IV* de Daniel Link publicado en 1993, que establece cinco unidades temáticas: “La Patria”, “La Guerra”, “El Dinero”, “La Familia”, “El Erotismo”. Por ejemplo, la Unidad Temática Nro. 1, “La Patria” permite agrupar textos como “El mañana efímero” de *Campos de Castilla* de Antonio Machado, “Patriotismo: odiar las patrias” de Bertold Brecht, un fragmento de *Reivindicación del conde Don Julián* de Juan Goytisolo, un texto anónimo de la tradición medieval inglesa, el soneto “Miré los muros de la patria mía” de Francisco de Quevedo, un fragmento de la novela *Memorias de Adriano* de Marguerite Yourcenar, un fragmento de “La historia de Roma” de la Eneida de Virgilio, el inicio del *Poema del Cid*, un fragmento de un artículo de Mariano José de Larra, un fragmento de *El príncipe* de Macchiavello, el relato “Un mensaje imperial” de Franz Kafka, un fragmento de *Justine* del Marqués de Sade, un fragmento de *Edipo Rey* de Sófocles, un texto de la tradición sajona recopilado por Borges y María Kodama, una balada inglesa, el poema “Ay, patria” de Jorge Guillén y un fragmento de la *Filosofía del Derecho* de Hegel. Los otros cortes temáticos propuestos permiten incluir fragmentos de textos de Flaubert, de San Isidoro de Sevilla, de Julio César, de César Vallejo, de Miguel Hernández, de Rafael Alberti, de Juan Goytisolo, de Ramón Sender, de Dylan Thomas, de Miguel de Cervantes, Chaucer, Shakespeare, Chejov, Dickens, Racine, Marcel Proust, García Lorca, Vladimir Nabokov, Garcilaso de la Vega, Roland Barthes, Boccaccio, entre otros.

A la vez, la propuesta cruza otros criterios como épocas y períodos (Antigüedad, Edad Media, Renacimiento y Barroco, siglos XVIII y XIX, siglo XX) y géneros (épica, cuento, soneto, romances, novela, tragedia, vanguardia y medios masivos).

Como se ve, la propuesta opera un estallido del canon tradicional de la escuela

y diversifica los textos posibles a partir de una lectura temática diferente de la lecturas más esencialistas o trascendentales de la literatura. Acaso el sacrificio por contrapartida sea el de la inclusión de sólo fragmentos y de fragmentos excesivamente breves en muchos casos, que en algún sentido se presentan como acicate para lecturas más completas fuera del espacio del manual.

De 1998 es el manual *Literatura Española* publicado por la editorial Santillana y que tiene como aclaración en tapa la frase “Conectada con literatura universal”. Estas “conexiones” suponen una operación de ampliación de canon, precisamente desde una de las zonas de más larga tradición canónica como es la Literatura Española. Al analizar el índice del libro se comprueba que se propone un doble sistema de conexiones: por un lado, las llamadas “Lecturas comentadas” y por otro las “Tipologías comentadas”. En el primer caso se trata de conexiones con textos literarios de otros países y tradiciones que se vinculan por alguna afinidad o aproximación temática. Tal el caso de las *Coplas* de Jorge Manrique con un fragmento de la *Carta al padre* de Kafka, o de *El Quijote* de Cervantes con *El caballero inexistente* de Italo Calvino. Las tipologías conectadas permiten introducir otros objetos culturales como la canción (“Coronita de flores” de Juan Luis Guerra y “Rasguña las piedras” de Charly García), la pintura (pintura impresionista y *art nouveau*, “El sabor de las lágrimas” de René Magritte y el “Guernica” de Pablo Picasso), la historieta (“Mafalda” de Quino), el cine (“Batman vuelve” de Tim Burton y “Titanic” de James Cameron), así como también notas de opinión e investigaciones periodísticas de distintos medios gráficos.

Si bien el libro tiene nueve páginas introductorias de carácter teórico donde se discuten los conceptos de literatura, de norma literaria, de pacto institucional, ficción, géneros, entre otras, no hay ninguna referencia teórica que justifique la propuesta de conexiones que el libro presenta. La referencia al carácter temático de esas conexiones es la única justificación explícita sobre el criterio de selección de los textos.

Prospectiva didáctica

Todos los ejemplos recorridos parecen mostrar el hecho de que existe en la tradición de la enseñanza literaria una necesidad de revisar los límites que el paradigma historiográfico le impone a la posibilidad de ampliar el canon de lecturas en la escuela. La idea de que los saberes escolares deben establecer un diálogo fluido con la producción cultural invita a imaginar un canon literario y cultural ampliado que atraviese los límites de las historiografías nacionalistas y establezca pautas de corte y selección diversificadas, plurales, cambiantes. Se trata de defender la idea de un curriculum internacionalista que proponga diálogos culturales y lingüísticos productivos. Tal como plantea José Lambert lo excluido es “la literatura en ‘lenguas extranjeras’, la literatura traducida (que, en algunas culturas y para cierto tipo de lectores, significa más del ochenta por ciento de su material de lectura)” (Lambert, José, 2006: 119).

El carácter de los nuevos cortes posibles y los modos alternativos de selección de los textos imprimirá al curriculum un carácter abierto y pondrá a la vez desafíos

hacia la práctica que desde el campo de la didáctica de la literatura habrán de encontrar respuestas interesantes en relación con las prácticas concretas en el aula.

No se trata de producir un sinnúmero de recetas en las que “apliquemos el modelo” comparatista. Evidentemente –y a la luz de los ejemplos anteriores– algo de ese modelo parece operar en la tradición en la escuela de manera intuitiva, como un modo de leer los textos en el aula. La idea de cotejo, de comparación entre textos, la vinculación de la literatura con otras artes o con otras prácticas culturales se manifiesta como parte de la vida del aula. De hecho el encuentro intercultural que supone una clase de literatura con adolescentes está de alguna manera determinando posibilidades constantes de cotejos entre textos y objetos culturales diversos.

Superar este comparatismo intuitivo supone recuperar estas tradiciones de prácticas productivas en el aula a la vez que construir un marco de referencia que permita “ponerle letra” en el currículum a desarrollos teóricos, críticos e historiográficos que superen tanto la historiografía nacionalista como las actualizaciones teóricas. La pregunta que realizara Earl Miner acerca de la necesidad de establecer “normas de comparabilidad” (Miner, 1989: 196) cobra sentido a la hora de tomar decisiones acerca de recorridos curriculares interesantes y provocadores y que promueven modos diversos de lectura y de enseñanza.

En este sentido podríamos decir que el comparatismo supone un modo de leer, de propiciar recorridos de textos que permite la asunción de una posición activa de los lectores como *pesquisadores* de conexiones, como artífices de construcciones de sentido que amalgaman textos literarios con otras producciones culturales.

Bibliografía

- BOMBINI, G.: (2004) *Los arrabales de la literatura. La historia de la enseñanza literaria en la escuela secundaria argentina (1860-1960)*. Editorial Miño y Dávila y Facultad de Filosofía y Letras-UBA, Buenos Aires.
- BOURDIEU, P.: (1985) *Qué significa hablar*. AKAL, Madrid, 1985.
- GANDOLFI, G.; LOPEZ CASANOVA, M.: (1998) *Literatura Española. Conectada con literatura universal*. Santillana, Buenos Aires.
- GUILLEN, C.: (2005) *Entre lo uno y lo diverso*. Tusquets, Barcelona.
- LAMBERT, J.: (2006) “En busca de los mapas literarios del mundo” en *Naciones literarias*, ROMERO LOPEZ, D. (Ed.). Anthropos, Madrid.
- LINK, D.: (1993) *Literator IV*. Libros del Eclipse, Buenos Aires.
- MARTINEZ ESTRADA, E.: (1946) *Panorama de las literaturas*. Editorial Claridad, Buenos Aires.
- MINER, E.: (1989) “Estudios comparados interculturales”, en *Teoría literaria*, ANGENOT, M. y otros. Siglo XXI, México, 1993.
- PIANZOLA, C. C. de y BÓZZOLO, A. T. de: (1984) *Análisis literario. Obras concomitantes*. Editorial Piaboz, La Plata.

Dos,

paseos por los bosques narrativos

(un lugar para la ficción)

La celebración de la barbarie (La construcción nacional y el diagrama de las fuerzas, de Deleuze a Lamborghini) •

Juan José Mendoza ••

Universidad de Buenos Aires - CONICET

Resumen

A partir de la aparición de “lo imaginario” (Sartre, 1940) en la forma de leer foucaultiana de Deleuze en torno a los conflictos de poder (Deleuze, 1986), el presente trabajo intenta ceñir el problema de lo nacional en general, y del peronismo en particular, escrutando la distribución de fuerzas en *El Fiord* (1969) de Osvaldo Lamborghini. En ese sentido, y tal la hipótesis que el trabajo intenta desarrollar, comprender lo imaginario implicará atender asignaciones de funciones. El peronismo como contexto histórico que la literatura de Lamborghini tematiza, en ese sentido, aparecerá como una forma de organización del “diagrama” (Deleuze, 1986) de lo nacional y, a la vez, como clausura de una dicotomía ya imposible entre civilización y barbarie.

68 69

Palabras clave:

· Fiord · Deleuze · Perón

Abstract

Taking as a starting point the appearance of “l’imaginaire” (Sartre, 1940) in the Foucaultian way of reading Deleuze around the conflicts of power (Deleuze, 1986), the present work tries to grasp the problem of the “national” broadly and of Peronism in particular by examining the distribution of forces in *El Fiord* by Osvaldo Lamborghini. (sigue atrás)

* El presente trabajo es una versión fragmentaria de un trabajo aún mayor realizado en el marco del proyecto de UBACyT “Imaginarios de viajes y viajes imaginarios”, radicado en el Instituto de Filología Hispánica Dr. Amado Alonso de la Universidad de Buenos Aires y coordinado por Daniel Link.

•• Licenciado en Letras. En 2005, bajo la dirección de Daniel Link (UBA), obtuvo la beca CONICET para realizar su Doctorado en la Universidad de Buenos Aires donde se desempeña como Profesor Adscripto en la Cátedra de Literatura del Siglo XX de la Facultad de Filosofía y Letras. En 2007 fue becado por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas para realizar estudios de postgrado en España.

(viene de página anterior) The hypothesis that this work wishes to develop is the understanding of the imaginary and for this it will be necessary to tend to the assignation of functions. Peronism, as the historical context that Lamborghini's literature thematizes, will appear as a way of organizing the "diagram" (Deleuze, 1986) of the "national", and at the same time as a closure of an already impossible dichotomy between civilization and barbarism.

Key words:

· Fiord · Deleuze · Perón

II

Perón/Lamborghini

Procuraremos leer *El Fiord* de Osvaldo Lamborghini (Buenos Aires, 1968) como un texto que cifra el encuentro (la mezcla) entre *lo alto* y *lo bajo* y que, con ello, clausuraría la dicotomía sarmientina, tan cara a la tradición nacional, entre *civilización* y *barbarie* (Sarmiento, 1845). Aquella dicotomía, sabido es, funda la historia de la literatura argentina en tanto que se erige como la formulación de un *diagrama* que, desde sus orígenes, distribuirá funciones. La historia de la literatura, desde Michel Foucault y Gilles Deleuze sino antes (Maurice Blanchot o, incluso, Friedrich Nietzsche), puede ser leída como la historia de una institución. Y, en ese sentido, puede ser escrutada como el desenvolvimiento de una correlación de fuerzas.

Podemos aquí, para nuestro propósito inicial, trazar, sobre la base de versiones más o menos institucionalizadas entre los historiadores de la literatura nacional (y, debemos decir, que ya forman parte del *imaginario* de cualquier lector más o menos entrenado), la idea de que la distribución de fuerzas entre dichos representantes de una y otra parcialidad (*lo alto* y *lo bajo*, la *civilización* y la *barbarie*) supone la caracterización de perfiles claramente discernibles.¹

La civilización, si nos ceñimos a una interpretación de lo sarmientino que funda la dicotomía, se nos presenta como una construcción portadora de valores extranjerizantes, preponderantemente pro-franceses, pro-ingleses, representativos de los *altos lugares* a los que la cultura occidental habría llegado incluido desde luego dentro de ella también el clasicismo y las corrientes neo-clasicistas ulteriores. En el otro extremo *lo bárbaro* puede ser definido, en el caso de que estemos pensando en la configuración de lo nacional por supuesto, como todo lo proveniente de las fuerzas interiores de América: lo nativo, lo precolombino, lo gauchesco, lo procedente de un estado de naturaleza todavía no tocado en demasía por "el milagro" de la civilización. En ese esquema, pensar la nación va a ser para Domingo F. Sarmiento (para Juan B. Alberdi) pensar los modos de la introducción de la civilización en el territorio del Río de la Plata.²

A la hora de pensar la mezcla entre lo alto y lo bajo, y los modos en que Osvaldo Lamborghini resuelve el desenvolvimiento pendular de la historia de la literatura argentina entre la civilización y la barbarie, nos parece pertinente explorar esas extraterritorialidades en el contexto histórico. Algo de esa *mezcla*, que sin lugar a dudas va a propiciar una escritura monstruosa (en el sentido de todo lo ortopédico y el (ab)uso de injertos que *lo monstruoso* supone, una verdadera *criatura*) puede rastrearse en las extraterritorialidades de los discursos de Perón, tan disímiles ellos ya se trate de ser proferidos desde el balcón de la Casa Rosada de la Plaza de Mayo ante la multitud consagratoria (nótese que hablamos de multitud y no de multitudes, puesto que el peronismo aparece como una voluntad homogeneizadora de lo múltiple) o de ser proferidos sus discursos ante la Bolsa de Comercio de Buenos Aires.

Un discurso que divide aguas en la historia de pronunciamientos públicos de Juan D. Perón es el que el entonces Secretario de Trabajo y Producción pronunció el 25 de agosto de 1944 en la Bolsa de Comercio de Buenos Aires. Allí Perón, con intenciones de persuadir a los sectores industriales (y “financieros”) de las ventajas de su proyecto de “movilización obrera” y de su “política social”, plantea el verdadero sentido que persigue con “la organización de las masas”:

Las masas obreras que no han sido organizadas presentan un problema peligroso, porque la masa más peligrosa es la masa inorgánica. La experiencia moderna demuestra que las masas obreras mejor organizadas son, sin duda, las que pueden ser dirigidas y mejor conducidas... Los dirigentes de las masas son, sin duda, un factor fundamental que aquí ha sido también descuidado. Las masas por sí no cuentan, cuentan por sus dirigentes, y yo llamo a la reflexión a los señores que piensen en manos de quiénes estaban las masas obreras argentinas y cuál podía ser el porvenir de esa masa que, en un crecido porcentaje, se encontraba en manos de dirigentes comunistas, que no tenían ni siquiera la virtud de ser comunistas argentinos, sino que eran comunistas importados, sostenidos y pagados desde el exterior. Esas masas inorgánicas, abandonadas, sin una cultura general, eran un hermoso caldo de cultivo para esos agitadores profesionales importados.³ (Del Campo, 1983: 152-153)

Así explicitado el sentido de la “política social” de la Secretaría de Trabajo y Previsión ante los sectores patronales –los supuestos “enemigos de los obreros”–, Perón muestra sus intenciones de movilizar-para-contener, atender a las demandas antes de que las demandas sean mayores: “...es mejor dar un 30% a tiempo que no (sic) perder todo a posteriori” (Del Campo, 1983: 153).

Este discurso de Perón guarda la singularidad de ser muy diferente al de otros discursos repetidos diariamente por aquellos años desde las emisiones radiales y dirigidos a “sus trabajadores”, donde, de manera muy distinta, se definía a la Secretaría de Trabajo y Previsión como “...una entidad que ha de obrar pura y exclusivamente en defensa de los intereses de los humildes del país.” (Del Campo, 1983: 156).⁴

En relación con estas operaciones discursivas de Perón, la consigna lamborghiniana pudiera haber sido: *repetir para ser novedoso*.⁵

Lorenzo Quinteros (quien fuera compañero de Lamborghini en la revista *Literal* hacia 1973) en el año '89 (veinte años después de que Osvaldo Lamborghini publicara *El Fiord* y ya lejos de las experiencias vanguardistas de su juventud y de su paso por aquella revista)⁶ va a decir: “Nuestra cultura

fue coartada, fragmentada, por una ideología de la belleza universal a la que deberíamos ceñirnos para ser civilizados. Nuestra tarea es reunir los pedazos de un cuerpo disgregado.” (Quinteros, 1989: 50).

Quinteros conserva su resistencia frente a una “ideología de la belleza universal” pero, sin embargo, lejos de auspiciar la dispersión y la diáspora frente a la voluntad homogeneizadora de la “universalización cultural” (así se denominaba a la globalización cuando sus efectos eran todavía incipientes), en lugar de ello, suscribe a una estrategia de diagramación cultural de lo particular como forma de resistencia frente a lo universal (era el año 1989 y Lorenzo Quinteros asumía como Director de la Organización Teatral Presidente Alvear de Buenos Aires). Pero en Lamborghini esa participación institucional no hubiese sido posible. Su programa de escritura (o lo que podemos inferir de él sobre la base de un ceñimiento de *El Fiord* estrictamente) fue siempre mucho más radical: de lo que se trataba, para la escritura de Lamborghini, era de desarticular el campo cultural y de “des-construir”⁷ el sentido: hacer precisamente aquello que, desde otro ángulo, Quinteros cuestionaba.

De lo que se trataría en *El Fiord*, según nuestra manera de leer, es de profundizar la dispersión. Pensar la dispersión como el síntoma de un desgarrar al que ya no se escapa sino al que, al formularlo por fin, se lo enfrenta hasta formar parte de él: tal el caso, como veremos en su momento, del narrador de *El Fiord*. Ya no la civilización como directriz del desenvolvimiento de la historia, sino el descubrimiento de la barbarie detrás de todo acontecimiento (*el caos es un orden que no podemos entender*). El problema es que en el horizonte de *El Fiord*, lo bárbaro se nos presenta no sólo como un retorno a lo salvaje sino como el encuentro con *otra cosa*. Escrutara la naturaleza de esa *otra cosa* nos llevaría a dos enfoques bibliográficos diferentes. Uno de ellos nos llevaría al pasado y se trataría de *Tótem y Tabú* de Sigmund Freud, autor cuya obra muy bien podría funcionar como meta-texto de *El Fiord* (*El Fiord* como un anagrama oral: *fiord, froid, Freud*). El otro, ya no se trataría de un texto particular, sino de una biblioteca, y nos obliga al ceñimiento teórico de la categoría nietzscheana de *superhombre*. Peter Sloterdijk y Gilles Deleuze en su *Posdata sobre las sociedades de Control* (Deleuze, 1990) nos hace advertir que lo que el *superhombre* va a ser no tiene nada que ver con el retorno a lo salvaje.⁸

Sólo, y en tanto impulso regresivo a las fuerzas originales donde el más allá del bien y del mal se sitúa, es que podemos utilizar aquí en un mismo sentido los términos *bárbaro* y *salvaje*. El *superhombre*, en el magro destino que el post-humanismo nos deja adivinar, va a ser la conjunción entre la pérdida de lo humano y la alianza estratégica de la técnica con el antropomorfismo: la antropotecnia. Lo bárbaro sería un retorno a lo salvaje como ideal de la realización del *superhombre*. Pero el camino plantea el encuentro con la técnica como nueva morada del hombre.

En una historia de la pulsión autodestructiva, la barbarie se impondría como el paréntesis que se abre y se cierra para presentarnos en su interior un período histórico de los hombres conocido bajo el nombre de *civilización*. La historia sólo puede abordar, por una suerte de antropocentrismo, al hombre como objeto: ¿qué reminiscencias de la barbarie perviven en los actos de los hombres? podría ser otra de las preguntas que nos suscita *El Fiord*.

Uno de los primeros comentarios que quizás haya suscitado *El Fiord* acaso lo haya proferido el propio Oscar Masotta. *El Fiord* aún no había sido publicado pero su autor ya se jactaba de su acto performativo. Lamborghini solía pasearse por cierto ambiente literario de la época (el bar “La Paz”, situado en la esquina de Montevideo y Corrientes de la ciudad de Buenos Aires, era uno de esos lugares emblemáticos). Los cursos para-universitarios que Oscar Masotta dictaba eran otro de esos ambientes culturales paradigmáticos de finales de los años ’60 al que acudían no sólo jóvenes con aspiraciones literarias como Lamborghini sino también con inquietudes referidas a nuevos tipos de saberes: la lingüística y la semiótica, el psicoanálisis, etc. Allí fue donde Oscar Steimberg, que por aquel entonces era un joven alumno que tomaba clases de semiótica en los cursos de Masotta, escuchó hablar por primera vez de Osvaldo Lamborghini:

Y a Osvaldo me lo presentó Oscar Masotta. Masotta lo conocía porque Osvaldo le había llevado *El Fiord*. *El Fiord* tenía una circulación marginal, todavía no había conseguido la publicación que se hizo a través de Carlos Marcuchi que tenía una editorial personal. Masotta un día me dice “conocí a un tipo que escribió un relato donde aparecen cosas de la política en una especie de orgía y terminan comiéndose a uno y el autor dice que comen porongo frito”. Esa fue la presentación que me hizo Masotta de *El Fiord*. Lo de porongo frito se ve que le pareció extraordinario.⁹

Si *El Fiord* es leído como una alegoría de época: cgt=evita, atv=vandor, sebas=bases del peronismo (Aira, 1988: 14-16) ¿Cuáles son las diferencias entre *el loco Rodríguez* y *el viejo Perón* de la sonrisa *ortopédica*? Las diferencias entre ambas referencias a Perón se corresponden, por un lado, a las diferencias de los discursos del Perón Presidente de la Nación ante la multitud congregada en la Plaza de Mayo y los discursos del Perón Secretario de Trabajo y Previsión en la Bolsa de Comercio.

Perón puede ser leído como una función en el diagrama de fuerzas que el texto configura de una manera imaginaria en relación con lo real (el contexto político de la Argentina de entonces).¹⁰ Por eso en la revista *Literal* será denominado, en una denominación vernácula que permite sospechar cierto tono deleuzeano, como *el portagrama*: “El desciframiento de un pueblo está escrito en las frentes de sus componentes: el desciframiento que el portagrama (se dirá: el líder) hace de ese destino es ya una intervención.” (*Literal*/1, 1973: 38).

En este sentido es pertinente discernir entre interpretación e intervención. Si una interpretación (acaso la nuestra) se construye a través del desplazamiento del sentido en una serie mayor de sentidos que la envuelven (Link, 2003: 19), una intervención, por su parte, sería poner en la superficie del discurso aquello que se entiende cifra el desplazamiento del sentido en esa serie. La lucidez de *El Fiord* pudiera estar dada en su carácter de texto cifra. Texto que cifra el encuentro entre *el desciframiento* y *la intervención*. *El loco Rodríguez*, ese personaje emblemático de *El Fiord*, es *el portagrama*, pues en el relato es quien conoce la sintaxis del poder y distribuye los roles de *los comensales*. No obstante ello, la voz del narrador de *El Fiord* interviene poniendo de manifiesto una de las trampas de ese texto: el poder no pasa tanto por quien lo ejerce (u ostenta su ejercicio) sino por la lectura de la cartografía y el trazado de sus correlaciones de fuerzas (*el poder está en leer*).

La “perversión polimorfa” de El loco Rodríguez nada tiene que ver con la

sexualidad de un viejo (“El viejo Perón”). A la vez, la vocación semental de El loco Rodríguez (él es “el padre de la criatura”) puede ser leída como una referencia al autoritarismo militar: otra alusión al pasado militar de Perón y al presente civil (tomemos 1969, fecha de la publicación de *El Fiord* como uno de los parámetros) de aquel Perón: Perón era, en el exilio, un general sin ejército. Así entendido, los jóvenes “montoneros” que se autoproclamaban “peronistas” se proponían llenar el vacío que la ausencia de un ejército peronista significaba en la Argentina. *Los dobles discursos* de Perón, es decir, los discursos de Perón en la Plaza de Mayo y los discursos de Perón en la Bolsa de Comercio (pero también la ambigüedad intrínseca de cualquier discurso que se pretenda totalizador) pueden funcionar como un meta-texto lamborghiniano. *El Fiord* da cuenta, precisamente, de esa ambigüedad del peronismo. En consonancia con las ambigüedades que el peronismo habilita, el narrador de *El Fiord* se autodefine como un “centrista, hasta que pierde su tibieza...” (Lamborghini, 1988:30). ¿De quién es la voz del narrador? El narrador conoce de los dobles discursos de *El loco Rodríguez*: “es malévolo y dulce a la vez” (Lamborghini, 1988: 22). Sin embargo el narrador se encuentra bajo el influjo de una distribución de fuerzas que también ha asignado su rol: “Le pegué al loco desesperadas pataditas avisativas en sus fuertes pantorrillas, pataditas objetivamente alcahueteantes...” (Lamborghini, 1988: 22). El narrador “le alcahuetea” al loco el intento de sublevación de *el sebas* (“*las bases del peronismo*”). La histeria del narrador es todo un síntoma. El narrador es compañero del “sebas”, pero, sin embargo, no deja de experimentar placer ante este autopadecimiento perverso. La *perversión* (dar y recibir) no es tal cosa: de lo que se trata, una vez más, es de la distribución de las fuerzas (*la histeria de la historia*).

“La barbarie del peronismo”¹¹ como un retorno a lo reprimido (*Tótem y Tabú*). La mezcla de lo alto y lo bajo en *El Fiord* da como resultado la barbarie¹² (en este sentido *El Fiord* comporta un valor anticipatorio de la violencia de los ’70): “Si es que alguna vez existieron los campos de concentración” (Lamborghini, 1988: 21) llegará a decir el narrador del texto como toda una declaración del punto de vista desde el cual la literatura de Lamborghini no quiere transigir con la representación de lo real.

A pesar de las mezclas que *El Fiord* actualiza (de fluidos, de discursos, de cuerpos), sin embargo, lo que la escenificación siempre mantiene como separados son la esfera de lo público y lo privado. Lo privado es el escenario de “la fiestonga de garchar” y, a la vez, de “los descuartizamientos” (*la tortura*). Lo público, que en *El Fiord* queda fuera de campo, es el espacio de la movilización, que, en los ’70, también quedará *fuera de campo*: “salimos en manifestación” (Lamborghini, 1988: 34) es la última frase que se deja oír en el texto, al mejor estilo de los finales abiertos.

Es que *El Fiord* es un texto pliegue: une separando y separa uniendo lo público y lo privado, lo familiar y lo histórico, la civilización y la barbarie. ¿Lo público sería luego, dado el carácter “público” que cobraron los campos de concentración en la Argentina de los años ’70, la escenificación de una escena privada anticipada por Lamborghini en los ’60? El fracaso de “los proyectos nacionales” en la constitución de un “estado argentino fuerte”, podría muy bien comenzar a ser leído, en el sentido que una perspectiva lamborghiniana del devenir nos hace pensar, como el triunfo de las fuerzas barbarizantes por encima de las fuerzas del diagrama.¹³

El diagrama distribuye las fuerzas y los personajes asumen su rol dentro del diagrama, tal podría ser la forma de la alegoría de *El Fiord*. De la representación

de lo real se puede decir lo mismo que de la reproducción de los discursos: referir pero no referir, repetir pero no repetir. El referente (*el objeto de imagen* en cualquier *imaginario*) entra al texto pero ya no podrá encontrarse nada de él fuera del texto: ¿Qué quedará de la CGT luego de que muchas cosas, pero fundamentalmente el olvido, la tornen algo suficientemente difuso como para que muchos se pregunten por el significado de la sigla? Y en este sentido ¿cuál es la relación (“el compromiso”) con “la realidad” de este texto literario?: “La imagen del pueblo toma el lugar del pueblo. La otra cara de esa imagen es el Orden que toma el sitio que se le promete al pueblo. El orden, en el lugar del pueblo, pone al pueblo en el lugar del orden.” (*Literal/1*, 1973: 37).

I

Lamborghini/Deleuze

Comprender lo imaginario implica atender asignaciones de funciones. Tomando una suerte de aparición de lo imaginario en la forma de leer foucaultiana de Deleuze en torno a los conflictos de poder (Deleuze, 1986), podemos pensar *El Fiord* de Osvaldo Lamborghini (1969) en términos de lo que podríamos denominar “el problema de la distribución de las fuerzas en *El Fiord* de Osvaldo Lamborghini”. Este problema, a su vez, involucra al problema de la repetición. En Lamborghini de lo que se trataría es de repeticiones (falsas y genuinas repeticiones, en el sentido de las repeticiones diferentes de lo mismo).

En Gilles Deleuze *lo imaginario* no aparece formulado con la aparición de la palabra sino mediante el manejo de sus implicancias. En él la materialidad de lo imaginario está íntimamente vinculada, para el caso de la literatura (pero también de la historia), a las condiciones de repetición de los enunciados: “El enunciado es en sí mismo repetición, aunque lo que repite sea otra cosa, que, sin embargo, puede ser ‘extrañamente semejante y casi idéntica a él’ ” (Deleuze, 1986: 38).

De lo que se trataría en *El Fiord* de Lamborghini, a la hora de pensar el problema de *lo imaginario* en relación con *las condiciones* que hacen posible la emergencia de un texto de semejantes características en la escena de la literatura argentina, es de pensar problemas cuya denominación no puede dejar de hacer referencia a esos objetos de la historia a los que se alude con el nombre de “peronismo”, “movilización política”, etc., y a la configuración (*la repetición*) de discursos que ello suscitó. Los problemas teóricos de la lectura de *El Fiord* muy bien podrían ser planteados de la siguiente manera:

Unas veces se extrae de la frase una proposición lógica que funciona como su sentido manifiesto: de esa forma se supera lo que está “inscrito” hacia una forma inteligible, que sin duda puede ser inscrita a su vez en una superficie simbólica, pero que en sí misma es de otro orden que el de la inscripción. Otras, por el contrario, se supera la frase hacia otra frase con la que estaría secretamente en relación: de esa forma se duplica lo que está inscrito con otra inscripción, que constituye sin duda un sentido oculto, pero sobre todo no inscribe la misma cosa ni tiene el mismo contenido. Esas dos actitudes extremas indican más bien los dos polos entre los que oscilan la interpretación y la formalización (esto puede verse, por ejemplo, en la duda del psicoanálisis entre una hipótesis funcional-formal y la hipótesis tópica de una

“doble inscripción”). Una extrae un sobre-dicho de la frase, la otra un “no dicho”. De ahí la predilección de la lógica por mostrar que hay que distinguir, por ejemplo, dos proposiciones para una misma frase, y la de las disciplinas de interpretación por mostrar que una frase implica lagunas que hay que llenar. (Deleuze, 1986: 41-42)

Hay una *microfísica del poder*¹⁴ de la cual los cuerpos no son sino sus expresiones. En ese sentido, pensar en términos de *diagrama* –como lo intentaremos aquí– presupone la asignación de roles: el lugar de los cuerpos en el diagrama que escribe *El Fiord*.

Una fuerza siempre es afectada desde afuera por otras, o afecta a otras. Poder de afectar, o de ser afectado, el poder es ocupado de manera variable según las fuerzas en relación. El diagrama como determinación de un conjunto de relaciones de fuerza jamás agota la fuerza, que puede entrar en otras relaciones y en otras composiciones. El diagrama procede del afuera, pero el afuera no se confunde con ningún diagrama, no cesa de “extraer” de ellos otros nuevos. De esa forma, el afuera siempre es apertura a un futuro con el que nada se acaba, puesto que nada ha comenzado sino que todo se metamorfosea. En ese sentido, la fuerza dispone de un potencial con relación al diagrama en el que está incluida, o de un tercer poder que se presenta como capacidad de “resistencia”. En efecto, un diagrama de las fuerzas presenta, al lado (o más bien “frente a frente”) de las singularidades de poder que corresponden a esas relaciones, las singularidades de resistencia, esos “puntos, nudos, núcleos” que se efectúan a su vez en los estratos, a fin de hacer que en ellos el cambio sea posible. (Deleuze, 1986: 118-119)

Los enunciados no son palabras, frases ni proposiciones, sino formaciones que únicamente se liberan de su corpus cuando los sujetos de frase, los objetos de proposición, los significados de palabras cambian de naturaleza al tomar posición en el “Se habla”, al distribuirse, al dispersarse en el espesor del lenguaje. (Deleuze, 1986: 44)

El “bloque de sensación” (Deleuze-Guattari, 1991) se corresponde en Gilles Deleuze, de alguna manera, a la forma en que Jean-Paul Sartre consideraba que una imagen nos era otorgada a la conciencia. Si para Sartre una imagen nos era otorgada “por entero y de una sola vez” (Sartre, 1940: 19), para Deleuze la cuestión de la percepción pasará por *cómo* “hacer para que un momento del mundo se vuelva duradero o que exista por sí mismo” (Deleuze-Guattari, 1991: 173). En esta cuestión se está planteando, precisamente, el problema de la relación entre la imagen y el objeto, entre el arte y sus materiales, en definitiva, el problema de la materialidad de lo imaginario: “El arte conserva, y es lo único en el mundo que se conserva. Conserva y se conserva en sí, aunque de hecho no dure más que su soporte y sus materiales...” (Deleuze-Guattari, 1991: 164).

El “bloque de sensación” es definido por Deleuze como “un compuesto de perceptos y de afectos” (Deleuze-Guattari, 1991:164):¹⁵ “Los afectos son precisamente estos devenires no humanos del hombre como los perceptos (ciudad incluida) son los paisajes no humanos de la naturaleza.” (Deleuze-Guattari, 1991: 170).

Respecto de las formas del decir deleuziano, *contrapunto*, *extraterritorialidad* y *pliegue* conforman un campo semántico que define la forma informe de su pensamiento (el pensamiento es un movimiento, un *despliegue*). De alguna manera todo su pensamiento gira en torno a la definición de territorios que, independientemente de su especificidad, entran en correlación con algo que está por fuera de los límites de una cartografía inicial. Este *encuentro* (que también va a llamar *desmarque*) entre lo propio y lo extraño, lo histórico y lo no-histórico, puede ser abordado de diferentes maneras. Creemos pertinente discernir en Deleuze *lo histórico* de *lo meta-histórico*. Tal distinción entre lo histórico y lo meta-histórico puede adoptar

otras denominaciones acaso más ilustrativas: la distinción entre el “pensamiento del afuera” (*La pensée du dehors*) y su relación con los “diagramas” (Deleuze, 1986). La distinción entre *los estratos* y *lo no estratificado*, entre el *afuera* y las *formaciones históricas*, para de alguna manera decirlo, se corresponde con un momento anterior a nuestra contemporaneidad. La génesis de *las formaciones históricas* se sitúa en los orígenes mismos de la escritura. Pero es con la formulación del concepto socrático donde alcanzará su *enunciación* precisa. La historia es la historia de los grados de *visibilidad* de una primera *enunciación* que muy bien puede ubicarse en el siglo IV a. C., donde por primera vez aparece la pregunta mayéutica de Sócrates por el *ser*. Una pregunta clave aquí pudiera ser ¿Cómo “el pensamiento del afuera” se relaciona con los “diagramas”? La respuesta deleuziana pasa por “el pliegue” (“contrapunto”, “extraterritorialidad”), que es definido como una zona de articulación estratégica entre *el afuera* y el *lugar común* del pensamiento.

El pliegue es, para de alguna manera decirlo, esa *zona de subjetivación* mediante la cual la poesía se transforma en poema y la experiencia del arte se transforma en un cuadro, o el encuentro con la música se convierte en una cantata o la experiencia del peronismo se convierte en una novela como *El Fiord*.¹⁶ La distinción entre “el pensamiento del afuera” y el espacio histórico de “los diagramas” muy bien se correspondería con una forma de comprender el paso del tiempo y la forma en que los acontecimientos pre-históricos, históricos y post-históricos se inscribirían en ese paso: “La materia se hace expresiva: el compuesto de sensaciones se realiza en los materiales, o los materiales penetran en el compuesto...” (Deleuze-Guattari, 1991: 198).

No obstante este tratamiento de lo imaginario en Deleuze sin la aparición de la palabra, es de notar, en otro pasaje de su obra a propósito de Foucault, la referencia a lo imaginario con la aparición de la palabra (*l'imaginaire*): “Sartre decía que, a diferencia de los elementos hipnagónicos constantes y del mundo común de la vigilia, cada sueño, cada imagen de un sueño tenía su mundo específico. Los enunciados de Foucault son como sueños: cada uno tiene su objeto propio, o se rodea de un mundo.” (Deleuze, 1986: 34)

Deleuze todavía conserva, como resabio de su pasado estructuralista, la concepción de una materialidad de los significados atribuible a los significantes. Pero ya en relación con la materialidad de los enunciados, y en consonancia con una tradición bajtiniana, Deleuze va a sostener que “lo propio del enunciado es poder ser repetido”. Pero las condiciones de posibilidad para la repetición del enunciado se tienen que corresponder con “una materialidad que lo hace repetible”: “Es necesario que exista el mismo espacio de repetición, la misma distribución de singularidades, el mismo orden de localizaciones y de emplazamientos, la misma relación con un medio instituido...” (Deleuze, 1986: 37).

De algún modo, y tal como se desprende de lo expuesto hasta aquí a propósito de *El Fiord* de Osvaldo Lamborghini, una manera de leer los acontecimientos de la historia señalada por Deleuze fue puesta en juego en la Argentina de los años '60 en una manera vernácula de hacer literatura.

Notas

¹ *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria* de Josefina Ludmer ha contribuido mucho a la institucionalización de esta lectura de la literatura nacional como la intriga de una escena que no deja de proponer sucesores a una larga contienda entre representantes de la civilización y representantes de la barbarie. (LUDMER, 1988). Ya mucho antes Jorge Luis Borges (por ejemplo en “El escritor argentino y la tradición” pero no únicamente) también había hecho lo propio (BORGES, 1932).

² *Latinoamérica, las ciudades y las ideas* de Luis Alberto Romero (ROMERO, 1976) por un lado y *Transculturación narrativa en América Latina* de Ángel Rama por otro (RAMA, 1982), son los textos más representativos de una bibliografía más amplia que nos ha guiado sobre los modos de abordar y comprender los problemas que aquí señalamos. También Tulio Halperín Donghi: *Una nación para el desierto argentino* (DONGHI, 1982).

³ Discurso de Juan D. Perón ante la Bolsa de Comercio de Buenos Aires, *La Nación*, 3 de septiembre de 1944.

⁴ En esta primera etapa, *la etapa de Perón antes de ser Presidente de la Nación*, Perón realiza una de sus operaciones discursivas más audaces aplicando lo que Rouquie denomina “la táctica del bombero incendiario” (DEL CAMPO, 1983: 165): convocar a los obreros a la movilización (“...cada obrero debe estar en su puesto de lucha para defender su propio bienestar” (DEL CAMPO, 1983: 164)) y, paralelo a ello, plantearles a quienes más atemorizados están frente al advenimiento del movimiento obrero (los sectores patronales, industriales, etc.) que si lo apoyan en su “proyecto nacional” él va a encaminar la movilización hacia el lugar del Estado, lugar donde mejor se podrán preservar los intereses de la industria que se ven amenazados (“...la masa más peligrosa es la masa inorgánica” (DEL CAMPO, 1983:152)). Este tipo de operaciones discursivas son acompañadas, por un lado, mediante la entrega de armas a ciertos sectores obreros o la convocatoria a la huelga general y, por otro lado, promoviendo la represión de aquellos sectores obreros que se alzaban sin el consentimiento explícito de la estructura sindical que la Secretaría de Trabajo y Previsión montaba. Este tipo de estrategias tendrá como corolario los acontecimientos del 17 de octubre de 1945, donde las estrategias discursivas y las nuevas prácticas políticas de este hábil distribuidor de roles de los actores políticos en el diagrama alcanzará una visibilidad insospechada.

⁵ En una lectura que aquí no podemos desarrollar, *la repetición* en Lamborghini pudiera ser leída en consonancia con *la reproducción* en el pop-art, esa fascinación extranjerizante que ya no proviene de Europa (de París), sino de New York, y en directa relación con el cambio, auspiciado por la pos-guerra, del polo de referencia estética que se ha desplazado de Europa a Norteamérica. Para una reseña de la importación de estéticas en el período sugerimos *Vanguardia, Internacionalismo y Política. Arte Argentino en los años sesenta* (GIUNTA, 2004).

⁶ Lorenzo Quinteros participó del Comité de Redacción de la *Revista Literal/1* y luego su nombre se borraría de los demás volúmenes de la revista.

⁷ En el sentido de Jacques Derrida: la des-construcción no es una acción (una destrucción, una demolición), sino una “des-sedimentación” (Cf.

DERRIDA, 1967: 16). Si bien los integrantes de la *Revista Literal* estaban anoticiados de algunos planteos de Maurice Blanchot, Michel Foucault, Gilles Deleuze, Roland Barthes, entre otros, también es cierto que los modos de recepción de estos autores, en esa primera instancia que fueron los finales de los años '60 y comienzos de los años '70, está sujeta a ciertas *interferencias*. Sobra esgrimir las razones de por qué aquí no puntualizamos sobre ellas. Estudiar la magnitud de las mismas también es parte de la investigación que sobre la revista *Literal* llevamos a cabo en la Universidad de Buenos Aires.

⁸ “...el superhombre es mucho menos que la desaparición de los hombres existentes, y mucho más que el cambio de un concepto: es el advenimiento de una nueva forma, ni Dios ni el hombre, de la que cabe esperar que no sea peor que las dos precedentes.” (DELEUZE, 1986: 170). (Cfr. SLOTERDIJK, 1999).

⁹ “*El Fiord* salió con un texto de Germán García firmado con pseudónimo. Lo firma con el pseudónimo de Leopoldo Fernández para no condenar a *El Fiord* de entrada porque era el escándalo todavía por *Nanina*. Creo que el primer texto que sale sobre *El Fiord* en una revista lo escribí yo, en la revista *Los Libros*” —también nos dice Oscar Steimberg en nuestra entrevista personal a propósito de la revista *Literal*.

¹⁰ Entendemos que la diferencia de época que va desde el momento de los discursos de Perón desde la Secretaría de Trabajo y Previsión (1944) a los años en que Osvaldo Lamborghini escribe *El Fiord* (1966, 1967) no debe ser entendida como sustantiva. Son aquellos discursos de Perón los que inauguran la imagen de Perón a la que los jóvenes argentinos van a adscribir en los años '60 y '70.

¹¹ Para una tradición literaria de “el peronismo como barbarie” piénsese, en términos borgeanos por supuesto, en *El Fiord* como “precursor” de “La fiesta del monstruo” de Honorio Bustos Domecq (BORGES, J. L.-BIOY CASARES, A.: “La fiesta del monstruo”, en *Marcha*, N° 783, Montevideo, 1955).

¹² La barbarie puede ser leída en *El Fiord* literalmente: como *la lengua balbuceante del extraño*. La escritura literaria se realiza sobre el ideal de la escritura de una media lengua, por ejemplo, la media lengua de Carla Greta Terón muy bien puede funcionar como paradigma: “Que se viene. Que ya está. Que se que se. Que ya estuvo. ¡Hip, Ra! ¡Hip, Ra! ¡Hip, Ra! Explicaba en su media lengua que era inminente —y no inmierdente, como dice Sebas—, que ya paría.” (LAMBORGHINI, 1988: 23).

¹³ En este sentido, el fracaso muy bien puede ser leído como una celebración. De allí el carácter reaccionario con que se lo tildara en muchas ocasiones a Lamborghini. De allí mismo el carácter deleuziano (nietzscheano) con que también se lo puede leer ahora.

¹⁴ Entender el poder en términos de una *microfísica* implica pensar las formas que el poder adopta en tecnologías y retóricas determinadas (según un determinado momento histórico) y, a su vez, escrutar las maneras en que esas formas atraviesan a todo tipo de aparatos y de instituciones a fin de prolongarlos. En definitiva, “microfísica del poder” implica pensar el poder como *relaciones no localizadas*. (Cfr. DELEUZE, 1986: 51-52).

¹⁵ A propósito del sentido que debemos otorgarle a “lo compuesto”: “Composición, composición, ésa es la única definición del arte. La

composición es estética, y lo que no está compuesto no es una obra de arte.” (DELEUZE, 1991: 194).

¹⁶ Si Sartre hablaba de la *objetivación de lo imaginario* en el *analogon*, Deleuze va a hablar de *subjetivación*.

Bibliografía

- AA.VV.: (1973) *Revista Literal /1*. Buenos Aires.
- BLANCHOT, M.: (1955) *El espacio literario*. Paidós, Buenos Aires, 1992. [Traducción al español: VICKY PALANT y JORGE JINKIS].
- BORGES, J. L.: (1932) “El escritor argentino y la tradición” en *Obras Completas*. Emecé, Buenos Aires, 1987.
- DEL CAMPO, H.: (1983) *Sindicalismo y peronismo. Los comienzos de un vínculo perdurable*. CLACSO, Buenos Aires.
- DELEUZE, G.: (1986) *Foucault*. Buenos Aires, Paidós, 2005. [Traducción al español: JOS VÁZQUEZ PÉREZ].
- (1991) “Percepto, afecto y concepto” en *¿Qué es la filosofía?* Anagrama, Barcelona, 1993. [Traducción al español: THOMAS KAUF].
- (1991) “Posdata sobre las sociedades de control, CHRISTIAN FERRER (comp.) *El lenguaje literario*, T. 2, Nordan, Montevideo. [Traducción al español: MARTÍN CAPARRÓS].
- DERRIDA, J.: (1967) *De la gramatología*. Siglo XXI, Buenos Aires, 1984. [Traducción al español: OSCAR DEL BARCO].
- FOUCAULT, M.: (1986) *El pensamiento del afuera*. Pre-Textos, Valencia, 2004. [Traducción al español: MANUEL ARRANZ].
- GIUNTA, A.: (2004) *Vanguardia, Internacionalismo y Política. Arte Argentino en los años sesenta*. Paidós, Buenos Aires.
- HALPERÍN DONGHI, T.: (1982) *Una nación para el desierto argentino*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires.
- LAMBORGHINI, O.: (1969) *El Fiord en Novelas y Cuentos de Osvaldo Lamborghini*. Ed. del Serbal, Barcelona, 1988.
- LINK, D.: (2003) *Cómo se lee y otras intervenciones críticas*. Norma, Buenos Aires.
- QUINTEROS, L.: (1989) “Entrevista a Lorenzo Quinteros” en *Revista Crisis*. N° 73, agosto, Buenos Aires.
- RAMA, A.: (1982) *Transculturación narrativa en América Latina*. Siglo XXI, Barcelona.
- ROMERO, J. L.: (1976) *Latinoamérica, las ciudades y las ideas*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2004.
- SARMIENTO, D. F.: (1845) *Facundo*. Altamira, Buenos Aires, 1999.
- SARTRE, J. P.: (1940) *Lo imaginario. Psicología fenomenológica de la imaginación*. Losada, Buenos Aires, 1982. [Traducción al español: MANUEL LAMANA].
- SLOTERDIJK, P.: (1999): “Reglas para el parque humano” en <http://www.heideggeriana.com.ar/comentarios/sloterdijk.htm>. [Traducción al español: FERNANDO LA VALLE].
- KRANIAUSKAS, J.: (2000) “Revolución-Porno: El Fiord y el Estado Eva-Peronista” en *Boletín/8* del C.E.T.y C.L., Rosario.

Borges y Macedonio: con(in)fluencias

María del Carmen Rodríguez Martín *
Universidad de Buenos Aires

Resumen

El objetivo de las páginas que siguen se centrará fundamentalmente en establecer un esbozo parcial de los vasos comunicantes a través de los que dialogan las obras de Borges y Macedonio Fernández. La complejidad y magnitud de las mismas obliga a la parcialidad de este estudio que partiendo de la relación personal se detendrá en elementos concretos de sus obras que excluirán otros muchos.

80 81

Palabras clave:

· Macedonio Fernández · Borges · Historia literaria

Abstract

The purpose of this paper is to analyse the communicating vessels that connect the literary works of Jorge Luis Borges and Macedonio Fernández. Due to the fact that their work is both complex and large in size, this study is partial in nature since it focuses on some concrete elements and excludes many others.

Keywords:

· Macedonio Fernández · Borges · Literary history

* *Becaria Posdoctoral del Ministerio de Educación y Ciencia (España)/Fulbright en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Doctorada en Filosofía con Mención Europea en la Universidad de Salamanca. Maestría en Estudios Latinoamericanos por la Universidad de Salamanca. Participación en numerosos congresos y seminarios y publicaciones en la revista chilena Taller de Letras o la española Thémata.*

Aproximación I

La relación entre Borges y Macedonio comienza a fraguarse tras la vuelta del periplo europeo del primero. En su *Autobiografía*, Borges lo califica como uno de los mayores acontecimientos que marcaron su regreso a Buenos Aires. Aquel “hombre frágil y gris, de pelo y bigote cenicientos” (Borges y Di Giovanni, 1999: 71), “extraordinario conversador” y, paradójica y simultáneamente, “de largos silencios y pocas palabras” (Borges y Di Giovanni, 1999: 70) sacudió los pilares de la credulidad del joven poeta. Desde entonces, su presencia y mención, tanto explícita como implícita, será constante en toda su obra y especialmente marcada en la producción de este periodo.

Realizando un somero recorrido, y obviando, por ejemplo, los textos de la relación epistolar minuciosamente estudiada por Carlos García,¹ en *Fervor de Buenos Aires* Borges le dedica el poema “La plaza San Martín” y lo define como “espectador apasionado de Buenos Aires”, expresión y experiencia vinculable con la sensibilidad y la mitologización a la que él está sometiendo a la ciudad (Rodríguez Monegal, 1952: 171-183). Macedonio ilumina la redacción de ensayos tempranos como “La nadería de la personalidad” y “La encrucijada de Berkeley” y su labor magistral queda puesta de manifiesto por Borges en “Nuestra encuesta sobre la nueva generación argentina” donde afirma: “En cuanto a maestros, todos algo me han enseñado, desde Cadmo a Macedonio Fernández” (Borges, 2001: 390). Además, forma parte como figura destacada en la antología “La lírica argentina contemporánea” que Borges compilara para *Cosmópolis* en 1921 y donde lo describe con las siguientes palabras: “Metafísico negador de la existencia del Yo (...), crisol de paradojas, (...) Hombre definitivo y pensador, no secundario (...) que vive plenamente su vida” (Borges, 2001: 133).

Otros dos textos que quisiera recordar y que ilustran esta admiración son, por un lado, “Macedonio Fernández, *El Recién Venido*, inédito aún”, en el que Borges se detiene en la concepción macedoniana de la trocación novelística de la vida al apuntar que: “En las digresiones de Macedonio Fernández pareceme ver una fantasía en incesante ejercicio: actividad que briosamente va diseñando universos, no legislados y fatales como un problema de ajedrez, sino arbitrarios y burlones como la mejor partida de truco”. Por otro, el prólogo que redacta para la selección de textos que realiza sobre el autor de *Museo de la novela de la eterna* en 1961 donde recuerda e incide en su pasión por el pensamiento: “No sé qué afinidades o divergencias nos revelaría el cotejo de la filosofía de Macedonio con la de Schopenhauer o la de Hume; bástenos saber que en Buenos Aires, hacia mil novecientos veintitantos, un hombre repensó y descubrió ciertas cosas eternas” (Borges, 1961: 22). Este Macedonio que reside en la conversación –el más original y originario para Borges– había sido retratado con anterioridad por Gómez de la Serna en su particular galería veinte años antes:² “Macedonio Fernández desde su pórtico escondido es el que más ha influido en las letras dignas de leerse pues lo que él encontró es el estilo de lo argentino (...). Lo que vi que Macedonio había encontrado desde que leí sus primeras líneas fue una nueva arquitectura del espíritu para encerrarse bajo ella en un cierto tiempo y en un cierto país” (Gómez de la Serna, 1941: 153).

De este modo, Macedonio se erige en precursor (des)velado de muchos de los que integraron el grupo vanguardista en torno a la *Martín Fierro* de Evar Mén-

dez, y no sólo esto, sino que su alargada sombra se extiende a autores como Julio Cortázar³ y Ricardo Piglia cuya profesada admiración es ampliamente conocida. Borges, al igual que Francisco Luis Bernárdez o Fernández Latour, alimentó con vehemencia el mito macedoniano y se pronunciará al respecto recordar: “Yo por aquellos años lo imité hasta la trascripción, hasta el apasionado y devoto plagio. Yo sentía que Macedonio es la metafísica, es la literatura. Quienes lo precedieron pueden resplandecer en la historia, pero fueron borradores de Macedonio, versiones imperfectas y previas. No imitar ese canon hubiera sido una negligencia increíble” (Gutiérrez, 2001: 60). Por su parte, Macedonio declaró complementariamente: “Comencé a ser citado por Jorge Luis Borges con tan poca timidez de encomios que por el terrible riesgo a que se expuso con esa demencia comencé a ser autor yo de lo mejor que él había producido” (60).

Desde esta perspectiva, para Jaime Rest toda la producción borgesiana fue una búsqueda desesperada del despertar macedoniano anunciado en *No todo es vigilia la de los ojos abiertos*, la lucha entre la vigilia y lo onírico, el mágico despertar que convierte en ensueño la crítica del Yo y la Mística (Rest, 1976: 22-23).

Tanto la cita de Borges como la de Gómez de la Serna nos traen a colación la relación de Macedonio, y por extensión de Borges, con la historia de la filosofía y de la literatura en particular y con la tradición occidental en general, que como “centro”, instauran una tensión entre centralidad y periferia. Como es sabido, en “El escritor argentino y la tradición”, Borges sostiene que las literaturas marginales desplazadas de las corrientes centrales poseen la capacidad de manejar estas tradiciones de manera más libre, desarrollando un uso particular del conjunto de la herencia cultural. La reivindicación de lo argentino supondría, por un lado, la posibilidad de establecer una relación especial con el marco de la cultura universal y, por otro, el camino para la fundación de una tradición propia. Se aspiraría fundamentalmente a transformar el concepto de tradición como algo impuesto por aquello que ha de conquistarse. No se trata de convertir al centro en un arquetipo que funcione como garante de identidad pues la periferia ha de asumir sus determinaciones. Ilustro esta afirmación con un fragmento extraído del “Prólogo” a *El jardín de senderos que se bifurcan*: “Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en unos pocos minutos. Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario” (Borges, 1996a: 429). De esta forma, la periferia revela su capacidad no para la asunción de reglas sino para su utilización de un modo ficticio que posibilita la conversión de la filosofía en arte.

En este sentido, la oralidad y el pensamiento de Macedonio, desde su marginalidad, sería uno de los innovadores en el desarrollo de este programa al establecer una relación directa con las poéticas europeas e inventar una historia nueva y fundar el origen al escribir la primera novela nueva que anula todo lo anterior (García, 1996: 33). Así, el pensamiento de Macedonio se produce en el borde de la cultura, estableciendo una tensión entre la formación y la deformación, entre el cese y la constante continuidad, entre lo reverente y lo irreverente, y finalmente, entre lo periférico y lo central.

Otra característica que une a los dos autores es su antisistematicidad. Ambos lucharán contra cualquier elemento erigido como fundamento de un sistema. De este modo, la práctica de ficcionalizar las pretensiones y los presupuestos filosóficos supone hacerlo con el entramado epistémico heredado de la Modernidad

oponiendo una postura poética a una lógica racional. Todo signo, representación o ficción puede constituirse en una realidad histórica sólo por la fuerza del lector, que construye un mundo a través de la ejecución de una particular poética de la ficción. Desde este punto de vista, las relaciones que se establecerían dentro del marco de sus obras entre literatura/filosofía y realidad dependerán de las que el lector realice y de la imagen del mundo que de la lectura se derive. Así, la ficción pone en jaque las capacidades de la razón para encontrar respuestas a una realidad compleja y plural y pretendería, al menos durante el lapso que dura la lectura, conducir al lector a la duda y a la perplejidad.

Aproximación II

En los ensayos pertenecientes a *Inquisiciones* mencionados con anterioridad, Borges aspira a superar la dicotomía entre sujeto y objeto en el plano gnoseológico y ontológico siguiendo a un Macedonio que postula la disolución de la diferencia entre ambos conceptos. La eliminación de este tándem lleva anexa la negación del concepto de yo, del principio de causalidad, de la muerte y de las coordenadas espacio-temporales entendidas como condiciones *a priori* de la sensibilidad. Borges convierte el yo en un haz de percepciones y niega su existencia entendida como permanencia al defender que la “personalidad es una transoñación consentida por el engreimiento y el hábito” (Borges, 1994: 93). Así, lo reduce a un presente que ha de justificarse continuamente a través de estados de conciencia que “construyen mi yo actual” que no debe confundirse con un “yo de conjunto” (94) cimentado a partir de elementos de la memoria que crean la ilusión de un sujeto sin fisuras. Por su parte, Macedonio en “Ensayo de una nueva teoría de la psiquis. Metafísica preliminar” negará también esta concepción del yo entendido como continuidad y permanencia a través de los cambios proponiendo igualmente entender la conciencia como un continuo, como un río en el que sensaciones y percepciones no poseen particularidades que las diferencien como partes del todo.

Una vez desestabilizado el *cogito*, la siguiente de las “antinomias kantianas” también se tambalea. Borges apurará las consignas de las filosofías de Macedonio –y de Schopenhauer/Berkeley– y con cierto temor nos advertirá “que el mundo, contaminado de irrealdad, es tan quebradizo que apenas logra sobrevivir gracias al engañado esfuerzo fabulador de sus habitantes” (Arana, 1994: 44). Si en “Amancer” se refería a la realidad como “actividad de la mente”, como “sueño de las almas, / sin base ni propósito ni volumen” en “Nueva refutación del tiempo”, ratifica esta opinión al definir el mundo idealista como un “inestable mundo mental, un mundo de impresiones evanescentes; un mundo sin materia ni espíritu, ni objetivo ni subjetivo, un mundo sin arquitectura ideal del espacio (...) un caos, un sueño” (Borges, 1996b: 139). Escuchemos ahora, con cierta semejanza, a Macedonio para quien aquello que nos rodea es un: “conglomerado de fenómenos libres, ese Absoluto Desorden donde no existe Tiempo, ni Espacio, ni Sujetos, ni Objeto, ni

Materia, ni Conciencia, ni Psique, ni Yo, ni Causalidad –que son meras palabras o abstracciones” (Fernández, 2001: 55).

Por tanto, la única Realidad existente es la de los fenómenos que son “contenido y continente de la Realidad” (141). Sólo existen éstos, estados de Materia o de Espíritu no arraigados en un yo. Borges, por su parte, lo enunciara de esta forma: “...no hay detrás de las caras un yo secreto, que gobierna los actos y que recibe las impresiones; somos únicamente la serie de esos actos imaginarios y de esas impresiones errantes” (Borges, 1996b: 139).

Poner nombres propios a la ejemplificación de estas propuestas nos remite a Funes y a Cósimo. Si desde un punto de vista, “Funes el memorioso”⁴ puede concebirse como una crítica al empirismo radical, que propondría elevar las representaciones resultantes de percepciones inmediatas a condición esencial del conocimiento, reivindicando la necesidad de un mínimo de abstracción, en textos como “El querer ser otro” –volviendo atrás cronológicamente–, Borges ya anunciaba –reiteraba– que “una persona no es toda cosa que los momentos sucesivos que pasa, que la serie incoherente y discontinua de sus estados de conciencia” (Borges, 2002: 33). Funes es el paradigma de la capacidad perceptora llevada al límite, una metáfora sobre las posibilidades de la representación y sería en la obra de Borges lo que para la de Macedonio es Cósimo Smith, protagonista de “Cirugía psíquica de extirpación”.⁵ La situación del indiecito, condenado a vivir en plena plenitud perceptiva, es similar a la del protagonista macedoniano que tras anular su sentimiento de futuro nos permite problematizar sobre el carácter lingüístico del yo concebido como una “pluralidad inubicada”, un continuo flujo, un producto de ingeniería psicológica (González, 1995: 194).

En este orden de cosas, otra de las relaciones que podemos establecer es la que vincula a la cartografía borgesiana de “El rigor de la ciencia” y el zapallo macedoniano. Ana Ma. Barrenechea afirma que la metafísica cucurbitácea de Macedonio relativiza el problema de la existencia al enunciar la relatividad de las magnitudes y, por tanto, la imposibilidad de saber si estamos o no dentro de la calabaza/universo. El Zapallo es una manifestación fantástica de los misterios que asedian su pensamiento, las dicotomías formadas por muerte y vida, sueño y realidad (Barrenechea, 1978: 114). Así, si “al principio, el mundo es pura representación: hay claramente delimitados un sujeto y un objeto, (...) al final, el mundo es pura voluntad. El narrador termina siendo engullido por lo narrado (...) o lo que es lo mismo: ya no es posible distinguir el sujeto del objeto. El Mundo convertido en Zapallo ya no está regido por este dualismo (Vecchio, 2003: 67). Paralelamente, el mapa borgesiano dinamita el adentro y el afuera al romper la estructura platónica por la cual las figuras son copias y las sombras, copias de copias. Todo organigrama conceptual cae entonces en el juego infinito de simulaciones dentro de simulaciones que legitima la ficción. El fracaso de los cartógrafos ejemplifica la imposibilidad de duplicar la representación del mundo real. El ficticio es el único mapa del territorio, puesto que lo real está formado por la amalgama de representaciones. De este modo, la ficción reemplaza e irrumpe en la realidad.

Relacionado con esta imbricación/conjunción/confusión/frontera se encuentra la dupla formada por vigilia/sueño. Macedonio no distingue entre ambos al postular que no existe una interrupción entre las dos realidades; es decir, lo onírico no supone una cesación de la vigilia sino, al contrario, una forma de profundizar en su conocimiento. En este sentido defiende con ecos cartesianos: “Si ignoro qué distingue el ensueño de la realidad y por ello emprendo una indagación, ignoro

si actualmente, al escribir e indagar, estoy soñando o no. (...) ...no sé si escribo despierto y medito o si medito pero soñando que escribo: la meditación es posible en el ensueño o en lo que algunas veces he creído ensueño” (2001: 284-285). Esto desemboca en la desaparición de la diferencia entre los dos ámbitos que se diluye, y, de nuevo, las categorías de sustancia, espacio, tiempo, materia y yo sufren la acometida de la categoría ontológica de lo onírico. De igual manera, en Borges, los sueños, como los espejos, son utilizados como instrumentos de irrealidad y tienen como objetivo mostrar al hombre que “es reflejo y vanidad”. En este sentido, comentando el *Ulises* de Joyce, afirma Borges parafraseando a Schopenhauer –otra vez presente–: “que la vida real y los sueños son páginas de un mismo libro, que la costumbre llama vida real a la lectura ordenada y ensueño a lo que hojean la indigencia y el ocio” (Borges, 1994: 25).

Este *continuum* es aplicable también al proceso cultural, dígame Historia, Literatura, Filosofía, (re)lectura, (re)escritura. Recordamos que Borges postula en “Kafka y sus precursores” que la sucesión, dentro de la historia de la literatura, se fundamenta en la perspectiva del lector, gobernada por un tiempo retrospectivo que contradice el curso cronológico. Desde esta perspectiva, la aparición de un nuevo escritor modifica la tradición. Por su parte, para Macedonio la idea de continuidad no admite un comienzo privilegiado más allá de los inicios plurales y conjeturales y que con anterioridad a Borges había expuesto en “Necesidad de una teoría” una idea similar: la antigüedad de las ideas nuevas por la cual no es el segundo, sino el primero quien comete plagio.⁶ Así entendido, el concepto de plagio asalta la categoría de autor. Dirá Macedonio: “Una frase de música del pueblo me cantó una rumana y luego la he hallado diez veces en distintas obras y autores de los últimos cuatrocientos años. Es indudable que las cosas no comienzan cuando se las inventa. O el mundo fue inventado antiguo” (Fernández, 1993: 8). Paralelamente, Borges enunciará, con variaciones, este mismo pensamiento, por ejemplo: “Quiénes minuciosamente copian a un escritor, lo hacen impersonalmente, lo hacen porque confunden a ese escritor con la literatura” (Borges, 1996b: 19). También al comenzar “La flor de Coleridge” reflexionará sobre este asunto de la mano de Valéry, para quien la historia de la literatura no debe ser la de los autores, sino la del espíritu como único autor y remite a Emerson y a Shelley como argumentos de autoridad para fortalecer esta tesis que reaparecerá en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”: “No existe el concepto de plagio: se ha establecido que todas las obras son obras de un solo autor, que es intemporal y es anónimo” (Borges, 1996a: 439).

Defender el carácter impersonal de la literatura comporta negar, como apunté con anterioridad, la figura del autor. De esta manera, Borges propone una aplicación práctica de la disolución de la identidad personal y se sitúa en la línea tanto de Barthes, que defiende la muerte de éste como institución,⁷ como de Foucault, que rechaza la postura esencialista que erige al autor en *auctoritas*:

Estamos acostumbrados a decir (...) que el autor es la instancia creadora de la que brota una obra en la que se deposita (...) un mundo inagotable de significaciones. (...)

La verdad es completamente diferente: el autor no es una fuente indefinida de significaciones que se colmarían en la obra, el autor no precede a las obras, existe un cierto principio funcional mediante el que, en nuestra cultura, se delimita, se excluye, se selecciona (...) el principio mediante el que se obstaculiza la libre circulación, la libre manipulación, la libre composición, descomposición, recomposición de la ficción (...). El autor es (...) la figura ideológica mediante la que se conjura la proliferación del sentido... (Foucault, 1999: 350)

En el caso de Borges, el objetivo es eliminar la figura institucionalizada para revivir la tradición a partir de la construcción de mosaicos textuales anónimos que absorben la cultura anterior a través de su inserción en nuevos textos y con(textos). De esta manera, autor y lector se encuentran en la pluralidad de la lectura que crea un espacio de libertad y recreación tal y como postula Macedonio al final de su novela. De este modo, la teoría de la literatura elaborada por Macedonio es una teoría de la lectura. Así sucede también para Borges, que no duda en postular una estética de la recepción al afirmar que: “Una literatura difiere de otra, ulterior o posterior, menos por el texto que por la manera de ser leída: si me fuera otorgado leer cualquier página actual —ésta, por ejemplo— como la leerán el año 2000, yo sabría cómo será la literatura del 2000” (Borges, 1996b: 125). Por tanto, aquello que dota de vida a la obra literaria es el sentido que surge de la unión de ambos, de lectura y escritura. La obra se convierte en producto de una colectividad, con lo que se anticipa a la concepción de obra abierta:

Le dejo libro abierto: será el primer “libro abierto” en la historia literaria, es decir que el autor, deseando que fuera mejor o siquiera bueno y convencido de que por su destrozada estructura es una temeraria torpeza con el lector, pero también de que es rico en sugerencias, deja autorizado a todo escritor futuro de buen gusto e impulso y circunstancias que favorezcan un intenso trabajo, para corregirlo lo más acertadamente que pueda y editarlo libremente, con o sin mención de mi obra y nombre. (Fernández, 1993: 253)

Manteniéndonos en los corredores de *Museo...*, los prólogos que anteceden a la novela poseen un carácter incoativo, que celebra la participación del lector. Macedonio pretende desarrollar el concepto de “recepción activa” heredado de Williams James, que exige al lector y al autor desarrollar una actividad lúdica que los desplaza entre la ausencia y la presencia, liberándolos del yugo causal del espacio real y sucesivo de la escritura (Ulla, 1984: 64). Decía Macedonio al respecto: “Espero que mis numerosos prólogos, especie de ‘Obras Completas del Prologar’, y mi novela serán considerados tan buenos como si la Posteridad, que declara lo bueno, me los hubiera encargado” (Fernández, 1993: 115). Por su parte Borges en el “Prólogos de prólogos” expone, obviando a Macedonio y la teoría del prólogo que este desarrolló en *Museo de la novela de la Eterna*: “...nadie ha formulado hasta ahora una teoría del prólogo” definiéndolos como “oratoria de sobremesa”, “panegíricos fúnebres” e hiperbólicos y como una “especie lateral de la crítica” (Borges, 1996d: 13-14).

En *Museo...* los prólogos pretenden construir el pórtico del “hogar de la no-existencia” y provocan retrocesos y avances que reflejan la imposibilidad de aferrarse al relato como entidad fija. De esta manera, el texto se actualiza continuamente, comenzando interrumpidamente para transmitir la discontinuidad y lo fragmentario del arte narrativo. Los prólogos suponen un rito de paso entre ficción y realidad y la conversión del yo teórico y expositivo en autor-ficción. De la misma manera, los prólogos borgesianos nos sitúan en la encrucijada entre la realidad y la obra, en un espacio que dota de falso origen a un contrato de iniciación en el borde del no decir y del decir, del parecer y del ser, una zona de pasaje y transacción que reclama lo fragmentario frente a la identidad de la obra (Block de Behar, 1987: 28): “La prefación es aquel rato del libro en el que el autor es menos autor. Es ya casi un leyente y goza de los derechos de tal: alejamiento, sorna, elogio. (...) está en la entrada del libro, pero su tiempo es de posdata y es como un descartarse de los pliegos y un decirles adiós”.⁸

Desde otro punto de vista, los prólogos, epílogos, reseñas y críticas resultan interesantes al permitirnos acercarnos a la concepción que Borges posee de su obra al elevarse como espacios de reflexión metaliteraria sobre su producción. En ellos, la función autorial se funde, de nuevo, con la de lector. La unión consustancial de estas dos figuras es transvasada a sus personajes. Muchos de sus narradores, como Menard, Hládiz, Averroes o Herbert Quain, practican la lectura como arte correlativo a la escritura. Este juego de lectura y escritura fue planteado ya en el prólogo a *Fervor de Buenos Aires* que Borges eliminará en la versión de las obras completas. Allí, se dirige al lector como interlocutor de sus textos: “Si en las siguientes páginas hay algún verso logrado, perdóneme el lector el atrevimiento de haberlo compuesto yo antes que él. Todos somos uno; poco difieren nuestras naderías, y tanto influyen en las almas las circunstancias, que es casi una casualidad esto de ser tú el leyente y yo el escribidor (...) de mis versos” (Borges, 2001: 163-164). El prólogo a *Luna de enfrente*, que corrió la misma suerte que el anterior, se tituló “Al tal vez lector”:

Mucha vida no hay en nosotros y el ajedrez, reuniones, conferencias, tareas, a veces son figuraciones de vida, maneras de estar muerto. Ensalce todo versador los aspectos que se avengan bien con su yo, que no otra cosa es la poesía. Yo he celebrado los que conmigo se avienen, los que en mí son intensidá. Son las tapias celestes del suburbio y las plazitas con su fuentada de cielo. Es mi enterizo caudal pobre: aquí te lo doy. (219)

La devoradora actividad lectora de Borges se aprecia en *Historia universal de la infamia*. Tanto en el “Prólogo a la primera edición” como en el de 1954, afirma que los cuentos que componen el volumen son fruto de lecturas de autores como Stevenson y Chesterton: “...el irresponsable juego de un tímido que no se animó a escribir cuentos y que se distrajo en falsear (...) ajenas historias” (Borges, 1996a: 291). Se define como lector y traductor de estas biografías infames y realza la actividad lectora como “más resignada, más civil, más intelectual” que la escritura.⁹ En cuanto a *Evaristo Carriego*, las palabras que lo anteceden redundan en la actividad lecto-escritora como elemento constitutivo de su ser como autor:

Yo creí, durante años, haberme criado en un suburbio de Buenos Aires. (...) Lo cierto es que me crié en un jardín, detrás de una verja con lanzas, y en una biblioteca de ilimitados libros ingleses. Palermo del cuchillo y de la guitarra andaba (me aseguran) por las esquinas, pero quienes poblaron mis mañanas y dieron agradable horror a mis noches fueron el bucanero ciego de Stevenson, (...) el traidor que abandonó a su amigo en la luna, y el viajero del tiempo (...) y el profeta velado del Jorasán. (...)

¿Qué había, mientras tanto, del otro lado de la verja con lanzas? (101)

Esta declaración, junto con la que concluye el Prólogo a *Discusión* —“Vida y muerte le han faltado a mi vida. De esa indigencia, mi laborioso amor por estas minucias” (177)— van creando la imagen de un Borges cuya vida se ve fagocitada por la actividad literaria y que llegará a su culmen en “Borges y yo”.

Desde este punto de vista, la ficción, por un lado, traspasaría los límites de la vida factual para realizar los posibles que ésta impide. Por otro, pone en jaque las diferencias ontológicas entre realidad e irrealdad al falsificar la experiencia vital, consiguiendo, de este modo, acceder a la eternidad y pervivir en la obra artística donde las individualidades, ya universales, se aferran al lector para subsistir tal y como encontraríamos en Macedonio quien pretende romper con la identidad del yo, del autor y del lector e invalidar así la diferencia entre Ser y Nada para lograr a través de la literatura un hogar para la no-existencia que le asegure la inmortalidad.¹⁰

Conclusiones inconclusas

Como anuncié al comienzo, este trabajo es una primera aproximación de carácter general y holístico de las relaciones y vinculaciones que se pueden realizar entre ambos autores. Espero sepan considerarlo como un comienzo que desea “desperzarse en blanco”.

Notas

¹ Me refiero al libro que lleva por título GARCÍA, C.: (2000) *Correspondencia: 1922-1939. Crónica de una amistad. Macedonio Fernández/Jorge Luis Borges*. Corregidor, Buenos Aires.

² Me refiero a GÓMEZ DE LA SERNA, R.: (1941) *Retratos Contemporáneos*. Sudamericana, Buenos Aires.

³ *Rayuela e Historias de cronopios y de famas* serían incomprensibles sin *Museo de la novela de la Eterna*, sin esa forma de pensar en la que el humor nos conduce al absurdo mediante la trastocación del orden lógico del pensamiento.

⁴ En múltiples ocasiones, Borges reseña las limitaciones de nuestros sentidos y la necesidad de abstraer “universales” para comprender particulares. Al referirse a los *yaboo*s afirma no saber “hasta dónde hubieran podido ver una silla” (BORGES, 1996b: p. 451) y asimismo, recordará a William Blake, para quien éste “es un mundo alucinatorio” en el que “estamos engañados por nuestros sentidos” (ARIAS y HADIS, 2001: 161).

⁵ Junto a Funes otras dos grandes metáforas del conocimiento en Borges son el Aleph y el Zahir. El primero de ellos representa un conocimiento sin mediación, de completa y simultánea captación de todas las perspectivas y aspectos del universo (ARANA, 2000: 31). El Zahir sería su reverso al representar por un lado, lo notorio y lo visible y, por otro, lo escondido y secreto del universo (CÉDOLA, 1993: 274-277).

⁶ Podemos aplicar esta misma hipótesis a la relación discípulo/maestro entre ambos autores. Existía un grupo presidido por Vignale que acusó a Borges de plagio, calificándolo como “inconfeso Platón” de Macedonio. Sin embargo, esto no es totalmente cierto, ya que Borges confesó tempranamente su filiación macedoniana.

⁷ Dice Barthes sobre este concepto: “Su persona civil, pasional, biográfica, ha desaparecido; desposeída, ya no ejerce su obra la formidable paternidad” (BARTHES, 1983: p. 46).

⁸ En el prólogo a *Inquisiciones*, Borges se adelanta a la propuesta de Genette para quien los prefacios, epílogos y epígrafes son entendidos como tipos particulares de transtextualidad a los que denomina paratextos: textos que establecen relaciones transtextuales con el texto que anteceden y con los anexos bibliográficos y de referencia que los acompañan y que permiten desarrollar la dimensión pragmática de la obra en tanto posibilitan la interacción con el lector (BORGES, 1994: 7).

⁹ Esta línea perdurará hasta el final en su obra. En “Un lector”, poema au-

tobiográfico perteneciente a *Elogio de la sombra*, manifiesta su dedicación y vocación a esta práctica: “Que otros se jacten de las páginas que han escrito;/ a mí me enorgullecen las que he leído” (BORGES, 1996b: 394).¹⁰ En este sentido, Borges señala a Recienvenido como un héroe novelesco inmortal: “Sé de dos héroes novelescos que son de antemano inmortales: el Don Segundo Sombra de Ricardo (toda la Pampa en un varón) y el Recienvenido de Macedonio: toda Buenos Aires hecha alegría” (BORGES, 2001: 211).

Bibliografía

- ARANA, J.: (1994) *El centro del laberinto. Los motivos filosóficos en la obra de Borges*. Eunsa, Pamplona.
- (2000) *La eternidad de lo efímero: Ensayos sobre Jorge Luis Borges*. Biblioteca Nueva, Madrid.
- ARIAS, M. y HADIS M.: (2001) *Borges profesor. Curso de literatura inglesa en la Universidad de Buenos Aires*. Emecé, Buenos Aires.
- BARRENECHEA, A. M.: (1978) *Textos hispanoamericanos. De Sarmiento a Sarduy*. Monte Ávila Editores, Caracas.
- BARTHES, R.: (1983) *El placer del texto*. Siglo XXI, México.
- BLOCK DE BEHAR, L.: (1987) *Al margen de Borges*. Siglo XXI, Argentina.
- BORGES, J. L. y DI GIOVANNI, N. T.: (1999) *Autobiografía. 1899-1970*. El Ateneo, Buenos Aires.
- BORGES, J. L.: (1996a) *Obras Completas*. vol. I, Emecé, Barcelona.
- (1996b) *Obras Completas*. vol. II, Emecé, Barcelona.
- (1996d) *Obras Completas*. vol. VI, Emecé, Barcelona.
- (1994) *Inquisiciones*. Seix Barral, Buenos Aires.
- (1961) *Macedonio Fernández*. Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires.
- (2001) *Textos recobrados (1919-1929)*. Emecé, Barcelona.
- (2002) *Textos recobrados (1931-1955)*. Emecé, Barcelona.
- CÉDOLA, E.: (1993) *Borges o la coincidencia de los opuestos*. Eudeba, Buenos Aires.
- FERNÁNDEZ, M.: (2001) *No todo es vigilia la de los ojos abiertos*. Corregidor, Buenos Aires.
- (1993) *Museo de la novela de la eterna*. FCE, España.
- FOUCAULT, M.: (1999) *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales*. vol. I, Paidós, Buenos Aires.
- GARCÍA, C.: (2000) *Correspondencia: 1922-1939. Crónica de una amistad. Macedonio Fernández/Jorge Luis Borges*. Corregidor, Buenos Aires.
- GARCÍA, G. L.: (1996) *Hablan de Macedonio Fernández*, Atuel, Buenos Aires.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R.: (1941) *Retratos contemporáneos*. Sudamericana, Buenos Aires.
- GONZÁLEZ, H.: (1995) *El filósofo cesante. Gracia y desdicha de Macedonio Fernández*. Atuel, Buenos Aires.

- GUTIÉRREZ, E.: (2001) *Borges y los senderos de la filosofía*. Altamira, Buenos Aires.
- REST, J.: (1976) *El laberinto del Universo. Borges y el pensamiento nominalista*. Librerías Fausto, Buenos Aires.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, E.: (1952) “Macedonio Fernández, Borges y el ultraísmo” en *Número*, N° 19. Montevideo, 171-183.
- ULLA, N.: “Macedonio Fernández” en *Historia de la literatura argentina*. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1980, pp. 49-74.
- VECCHIO, D.: (2003) *Egocidios, Macedonio Fernández y la liquidación del yo*, Beatriz Viterbo, Rosario.

¿Dónde sucede la literatura? Libro, manuscrito y archivo en Manuel Puig y Mario Bellatin ·

Graciela Goldchluk **

Universidad Nacional de La Plata

Resumen

El artículo problematiza la noción de literatura ligada a la cultura del libro, a través del enfoque geneticista y de las obras de dos autores. Manuel Puig que, desde un proyecto creador ligado a la cultura del libro, abrió las fronteras de la intertextualidad hacia la intermedialidad; y Mario Bellatin, cuya obra excede la noción de libro cerrado en tanto cada uno de sus libros reformula y reconstituye fragmentos textuales que pueden aparecer en otros libros. La noción de archivo, vista como máquina social de lectura y de construcción de memoria, puede ser útil para comprender las nuevas propuestas estéticas y revisar otras más tradicionales.

92 93

Palabras clave:

· Archivos · Manuscritos · Historia cultural · Crítica literaria · Literatura latinoamericana · Manuel Puig · Mario Bellatin

Abstract

The article puts at issue the notion of Literature related to the culture of the book, through a geneticist approach and the works of two authors. Manuel Puig who, from a creative project related to the culture of the book, opened the borders of intertextuality to intermediality; and Mario Bellatin, whose work exceeds the notion of closed book in as much each one of his books reformulates and reconstitutes textual fragments that can appear in other books. The notion of (*sigue atrás*)

* Una primera versión de este trabajo, con el título "De Manuel Puig a Mario Bellatin o dónde sucede la literatura" fue leída en parte en el Tercer Congreso Internacional del Centro de Literaturas Hispánicas (CELEHIS), de la Universidad de Mar del Plata, llevado a cabo los días 7 a 9 de abril de 2008.

** Graciela Goldchluk es doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata, directora del Departamento de Letras, profesora adjunta de Filología Hispánica y directora del proyecto "Archivos de escritura: génesis literaria y teoría del archivo". Es curadora del archivo Manuel Puig, de quien ha publicado numerosos textos inéditos. Ha publicado estudios sobre literatura argentina del siglo XX y sobre la obra de Mario Bellatin.

(viene de página anterior) *archive*, seen as a social machine for the reading and the construction of memory, can be useful to understand the new aesthetic proposals and to review more traditional ones.

Key words:

· Archives · Manuscripts · Cultural history · Literary Criticism · Latin American literature · Manuel Puig · Mario Bellatin

Parto de la noción de que la literatura es una experiencia a la que accedemos, generalmente, a través de la lectura de un libro. Sin embargo, el libro es una manera, como otras, de registro de esa experiencia artística. La crítica genética nos muestra, al trabajar con manuscritos de autor, que la versión publicada de un texto, la que aparece en el libro, es una posible entre varias, y para ello nos pone en contacto con una noción perturbadora que excede el trabajo con manuscritos: la noción de archivo, dado que los papeles relacionados con la creación de una obra sólo se convierten en sus pre-textos mediante complejas operaciones críticas que los instituyen como tales. El archivo reúne, almacena, organiza, legisla, instituye. Sobre todo y en relación con la literatura, el archivo *por su forma*, instituye los modos de leer y los contenidos mismos. Un archivo genera, por la disposición y la clase de documentos que contiene, nuevos archivos. Dado que una manera de almacenar resulta funcional y es aceptada por una sociedad que encuentra en esa tecnología especial de generación de memoria una forma de pensarse, esa forma, esos códigos y protocolos necesarios, se reproducen (Derrida, 1997; 1998).

Durante el siglo XX el libro fue una tecnología afianzada e indiscutida de almacenamiento, transmisión y producción literaria que convivía con otros modos impresos como el suelto, el folletín, el afiche. Me adelanto a señalar que no creo en la desaparición del libro, al menos no como un peligro que nos acecha y del que debemos defendernos, ni como el advenimiento gozoso de soportes electrónicos que harían de nuestra vida una comedia futurista. El libro me parece insustituible, sin embargo, la irrupción de nuevas tecnologías está operando modificaciones en los modos de producir textos y de acceder a la información por parte de la comunidad letrada y, en ese marco, el libro impreso ha comenzado a formar parte de una serie cada vez más heterogénea e imprevisible. En esta nueva realidad, cambia la percepción del espacio físico porque se incorporan nuevos espacios, virtuales. En relación con el archivo, la misma palabra ha designado desde sus comienzos tanto un conjunto de documentos como el lugar donde se guardan de manera estable, que ha sido hasta hace muy poco tiempo el único lugar donde era posible, tras un esfuerzo considerable, consultarlos. Pero ahora, las tecnologías de conservación

y reproducción de imágenes generan nuevas posibilidades, en principio para la consulta a través de una domiciliación virtual que no se desentiende de las condiciones de poder y autoridad tradicionales, pero que necesariamente las cuestiona y pone en peligro.¹ Por otra parte, quienes trabajamos con manuscritos que nosotros convertimos en pre-textos al ponerlos en relación con un texto, vemos disolverse en la pantalla las nociones de original y copia, leemos versiones que no llegaron al libro impreso y que nos encantan, incluso cuando acordemos con la decisión del autor de excluirlas, nos encantan por su poder de fascinación, por su necesaria exclusión del texto édito: comprobarlo o descubrirlo pertenece sin duda al orden de la experiencia literaria. Al mismo tiempo, vemos proliferar ediciones lujosas y caseras, archivos de texto, mails, lo que nos obliga a pensar: ¿dónde sucede hoy la literatura? ¿cómo archivarla?, lo que equivale a decir ¿cómo leerla?

94 95

Manuel Puig, yendo de la sala (cinematográfica) al living

Manuel Puig conmocionó la literatura en 1968 con la publicación de una novela cuyo título, elegido en complicidad con Juan Goytisolo, llevaba el nombre de una diva: *La traición de Rita Hayworth*. Hoy nadie discute los méritos literarios de Manuel Puig. Sin embargo, el problema que más desveló a algunos críticos en relación con la escritura de Puig sigue vigente: la indecibilidad del lugar del autor en los textos; es decir, la falta de un lugar de autoridad desde donde se enunciaban historias sobre vecinas, chicos, gente rara y poco prestigiosa. En parte, esta sensación de incertidumbre se asentó en la renuncia de Puig a inscribirse en una tradición letrada que se refleja en la tapa de la primera edición. En su primera imagen pública, Manuel Puig aparece detrás de un proyector y una lente. Más que el director de cine que el joven Puig quería ser, la tapa muestra el espectador apasionado que fue. Su rostro ofrece una sonrisa tímida y una mirada penetrante, enfocada directamente al lector. Sus herramientas son la lente y el proyector, no los libros. Podemos completar esta imagen con una dedicatoria escrita por Puig que nunca fue publicada: “A mis padres, a Greta, a Marilyn Monroe, a Josef von Sternberg, a Marlene Dietrich, a Rita Hayworth, a la Metro Goldwing Mayer, Mario Fenelli y Néstor Almendros y muchos más que siento no poder nombrar por falta de espacio y de memoria” (Puig, 1950-1990).²

Vemos así que en el gesto fundante de la literatura de Puig estuvo el cine de masas como generador de literatura. Hasta Puig, el cine había funcionado como un sucedáneo de la literatura, un medio al que adaptar novelas, una manera de difundir los textos. Hollywood, como paradigma del cine comercial, quedaba fuera de toda consideración artística. Después de un momento fundacional, en el que autores como Horacio Quiroga, Roberto Arlt o Raúl González Tuñón incorporaron el cine a sus ficciones y a su poesía, la literatura sería entendió que el lugar del cine era el

de la “adaptación”, que por sí misma establece un sistema de jerarquías. Lo que desconcierta a la crítica, entonces, no es la inclusión del cine por sí misma, sino el lugar jerarquizado que ocupa el material cinematográfico. La intertextualidad se convierte en intermedialidad, y si el primer concepto desordena la noción de fuentes y cuestiona la historia literaria, la noción de intermedialidad abre la puerta de la biblioteca hacia otros lenguajes y plantea nuevos riesgos.

Para Puig, la literatura podía venir de cualquier lado, especialmente de productos despreciados (pero consumidos) por la cultura letrada. La relación de la escritura de Puig con la cultura de masas ha sido definida por Giordano (2001) como la de una “escucha literaria” que integra todos estos materiales heterogéneos mediante una alquimia que los convierte en otra cosa, en literatura. Tal vez una larga respuesta, que dura ocho novelas y multitud de otros escritos, a la pregunta que el escritor comparte con la entrevistadora Elena Poniatowska en un reportaje de 1974: “¿Por qué entonces [si son inauténticos y cursis] algunos de estos productos conmueven y fascinan?”. Para responderse, para encontrar el tono que no ensordeciera la pregunta, Puig trabajó sus textos con tesón y curiosidad, y dejó un legado de manuscritos de más de 15.000 hojas de papel que intentan conjurar el temor a la “falta de memoria” de la dedicatoria nunca publicada.

Que Puig haya dejado este legado de manuscritos habla por sí mismo de su fe en la cultura del libro y de su pertenencia completa, convencida e ideológica, a un siglo XX más cercano a la modernidad que a ciertos aspectos desencantados de la llamada posmodernidad. Sin embargo, no es el único legado que Puig dejó. Junto con sus papeles de escritura, Manuel Puig dejó una colección de películas que lo enorgullecía tanto como los libros que había publicado. La videoteca que Puig dejó al morir en 1990, contiene 3.500 títulos grabados en formato Beta y VHS, entre los que se han identificado, en un primer relevamiento, las siguientes colecciones: a) Películas alemanas (mudas y sonoras); b) Películas italianas; c) Películas españolas; d) Películas de otros países europeos y asiáticos; e) Películas norteamericanas (mudas y sonoras); f) Películas mexicanas; g) Películas argentinas; h) Películas brasileñas; i) Ópera, Ballet y Conciertos; j) Videoclips, collages de escenas, “variedades”. Existe actualmente un proyecto para digitalizar todo el material y entregar una copia a la Biblioteca Nacional. Por el momento, es una labor grupal que se desarrolla de manera vocacional, dado que las personas que lo realizan pertenecen a ámbitos diversos, y no se ha encontrado hasta el momento un marco institucional adecuado que financie la curiosa tarea de rescatar y comentar un archivo formado por copias, donde el valor está dado por la colección en tanto archivo, no sólo por las rarezas que permitirá rescatar del olvido y la destrucción.³

Puig leyó literatura, pero generalmente lo hizo en bibliotecas públicas, tanto en su niñez como en su edad adulta. En cuanto al cine, como espectador no se conformó con verlo en la sala cinematográfica y en cuanto conoció los aparatos de reproducción de cintas en cassette compró más de uno para dejar en casas de amigos (en París y Nueva York) y comenzar de ese modo una videoteca propia que le permitiera ver una y otra vez sus filmes preferidos o repetir las escenas que más le interesaban, pero también para convivir con las actrices amadas en la misma intimidad con que los escritores de la cultura del libro frecuentan personajes o pasajes y versos escogidos, en un anaquel de su biblioteca personal. En carta del 20 de marzo de 1981, Puig escribe a su madre: “Imposible seguir ayer, todo regio, ya está la *machine* funcionando, no tenía necesidad de transformador siquiera,

todo al pelo. Me parece mentira, de golpe ver aparecer a Hedy Lamarr ahí en la pieza” (Puig, 2006: 324). La idea del libro clásico sobre el que es posible volver una y otra vez está tan naturalizada que es difícil separarla de la propia producción de los libros, sin embargo la frecuentación de películas clásicas, y más aún la de películas menores que tienen algo para ofrecernos, tuvo que esperar a que la posibilidad de reproducirlas se democratizara con la digitalización y con los programas que permiten obtenerlas en una red cada vez más generosa para quien tenga la habilidad y las herramientas de navegación adecuadas. Durante los pocos años del siglo XXI que han transcurrido, estas transformaciones están conmoviendo la manera de mirar cine y también de producirlo. Las películas del cine mudo y de los primeros cincuenta años del siglo XX se nos presentan en conjunto como un lugar privilegiado de lectura, no muy diferente de la literatura de esos años, excepto porque la experiencia del cine era comunitaria y estaba ligada a un tiempo impuesto, regido por las novedades y los estrenos, que determinaba en qué lugar y en qué momento se vería cada filme. Para ver de nuevo una película había que asistir al estreno de su segunda versión o unirse a un cineclub (la industria prefiere hacer *remakes* antes que volver a pasar películas). El entusiasmo de Puig por ver y revisar películas “viejas”, antes que clásicos,⁴ abre la puerta a esa zona de la modernidad en la que los tiempos vuelven, las tradiciones se reciclan y las distintas sensibilidades se hacen oír, no ya minoritarias sino diversas; una zona que algunos también nombran como posmodernidad.

Mario Bellatin, la literatura no está en el lenguaje

La escritura de Mario Bellatin se presenta novedosa y marcada por una singularidad que permite, paradójicamente, incluirlo en la estirpe de Puig. Escritor nacido en México y educado en Perú, donde publicó sus primeros libros, Bellatin cursó dos años en la escuela de guión cinematográfico de Cuba para regresar un tiempo a Lima y finalmente instalarse en México, donde actualmente dirige la Escuela Dinámica de Escritores y donde recibió —en enero de 2008— el Premio Nacional de Literatura. En Buenos Aires suscita la admiración de escritores y académicos, que encuentran afinidad entre la escritura de Bellatin y los problemas que los interpelan: desde lo intransferible del hecho literario hasta la realidad y el realismo, pasando por la reflexión urbana y por las autobiografías o autoficciones.

El comienzo de la escritura de Mario Bellatin tiene varios relatos diferentes, todos ellos verdaderos. Su primer libro fue escrito a los diez años y contaba historias de perros: supuestamente lo guardó su abuela, única que no se escandalizó por el proyecto, pero fue imposible recuperarlo. Su otro primer libro, escrito a los 26 años en Lima, fue vendido por suscripción, se llamó *Las mujeres de sal* (1986), tiene un epígrafe de Juan Carlos Onetti y agotó una tirada de mil ejemplares, pero no se reeditó. Sin embargo, la escritura de Bellatin no sería lo que es hoy sin *Efecto invernal* (1992), una novela producto de tres años de escritura con una Underwood portátil, en una casa de la zona de Barranco, en Lima, a pocos metros de la casa que perteneciera al poeta César Moro, donde transcurre gran parte de la novela.

El proyecto real, o sea toda esta sistematización, ya comienza a partir del segundo libro *Efecto invernal*, que se convirtió en un pretexto para encontrar esa estructura, esa retórica propia. Claro, se convirtió en un libro como de mil páginas, mil doscientas páginas (...) Y de pronto, en una semana de lucidez, cosa extraña, se me dio la posibilidad de leerlo como si fuera un texto ajeno, y entonces lo único que hice fue sacar. Porque yo siempre quería terminar la novela, quería más páginas para terminarla. Y entonces lo único que hice fue sacar, no moví nada, sólo saqué. (Bellatin 2000)

Las mil doscientas páginas, que se convirtieron en cuarenta y seis para la primera edición, posiblemente se encuentren en un sótano de la residencia de un diplomático, entremezcladas con los documentos propios que este agregado cultural trajo de Francia. Hasta el momento no logramos que el presunto guardián involuntario las encontrara, aunque tampoco negó su existencia. Encontramos, sí, 20 hojas que nos alcanzó José Carlos Alvarino donde queda testimonio de reuniones de amigos en las que ensayaban títulos para el escrito de Bellatin, que gusta de leer en voz alta sus proyectos: la entonación es ligera (como cuentan que era la de Kafka) y siempre está dispuesto a cambiar cualquier palabra que suene exótica o rebuscada al oído del auditor ocasional. El título que triunfó en esas reuniones fue “Y si la belleza corrompe la muerte” para lo que finalmente se publicaría como *Efecto invernal*.

Estos papeles, junto con algunos otros que fueron rescatados por Laura Benetti, conforman los restos del comienzo de la obra de Mario Bellatin; son un testimonio de su pasaje por la cultura del libro, presente en el gesto de comienzo que supone extraer un libro de otro libro y vigente hasta el momento de la publicación de su *Obra reunida* (2005), donde se publican doce de sus *nouvelles*, más un texto entre biográfico y crítico titulado “Underwood portátil. Modelo 1915”. Algunos de esos textos se pueden encontrar también en editoriales artesanales como Eloísa Cartonera de Buenos Aires o su par Sarita Cartonera de Perú. ¿Son los mismos textos? Por supuesto que no, por el contexto y porque encontramos más de una frase cambiada, ya que nunca están cerrados; sin embargo son los mismos, si atendemos a la necesidad de “...ver que lo literario está en otro lado, que es otro el elemento, o sea que no está en el lenguaje, que es un poco lo que me parece más bien elemental” (Bellatin, 2000). Para llegar a lo literario, o para comprobar que es inevitable, Bellatin no cesa de sacar elementos: diálogos, color local, nombres, tramas, oraciones. Sus textos se van adelgazando hasta el fragmento mínimo y se reconfiguran. *Mi piel, luminosa* (en Bellatin, 2007) está compuesto por 360 oraciones, numeradas, distribuidas de manera desigual en las hojas. Podemos encontrar algunas de esas oraciones en *La escuela del dolor humano de Sechuán* (Bellatin, 2005), tal vez no las mismas, ya que en principio no están numeradas, y además aparecen conectadas con sucesos narrados completamente diferentes. ¿Está contando lo mismo? De alguna manera el lector reconoce esa historia, la del hijo exhibido por su madre en los baños públicos, pero cada vez se resuelve de manera diferente.

Reunir ese archivo de forma completa es tarea imposible y tal vez innecesaria, porque el proyecto de Bellatin pone en cuestión la idea misma de archivo, a la vez que lo persigue como máquina de lectura. La pone en cuestión porque no encontraremos en la recolección de papeles la posibilidad de ver algo oculto, ni siquiera de establecer una cronología segura; es como si el escritor no descartara nada, simplemente lo reformula. Persigue la idea porque la obra de Bellatin (y de otros escritores entre los que se podría contar a César Aira) sólo puede ser leída como un archivo. Cada texto, cada inscripción, funciona como uno de los documentos de esa

obra-archivo que sería un error leer por separado. Esto no significa que cada lector tenga que conocer todos los textos-documentos del escritor, ya que cada parte del archivo habla por sí, se justifica y se comprende; pero es necesario acceder a una parte del archivo y percibir su existencia, en este caso el proyecto del escritor, para que brinde su sentido. El archivo debe entonces interrogarse como tal, ya que las significaciones que produce no se encuentran en cada documento por separado sino en el diálogo que los documentos establecen entre sí y con la época que los produjo. El poder que emana del archivo es el de construir una memoria del mundo que lo produjo y lo dispersó, en la cual están presentes también las causas de su dispersión. El archivo hace hablar a los documentos una lengua nueva, despojándolos del fetichismo que los aísla o los reduce a la expresión individual de un autor. Pensar la obra de algunos escritores desde esta perspectiva nos permite comprender mejor la manera en que opera la relación negativa con el mundo que los rodea. La obra de Bellatin, como la de César Aira, no hablan del mundo porque lo “representen” (palabra cuya pertenencia al orden institucional la hace de por sí inadecuada para acercarse a estas obras), pero *el mundo* (en el sentido de lo mundano, incluso de lo social e institucional) no está de ninguna manera excluido de ellas.

Notas

¹ Se pueden consultar manuscritos de Manuel Puig en la página de la Biblioteca de la Facultad de Humanidades de la UNLP: <http://www.bibhuma.fahce.unlp.edu.ar/> en el apartado de “Servicios”, buscar Archivo Digital Manuel Puig (link directo: http://www.bibhuma.fahce.unlp.edu.ar/servi_10.php). El sitio institucional de la Biblioteca garantiza que lo que se muestra es efectivamente un grupo de manuscritos de Puig, publicado con autorización de su dueño, y que la información que se incorpora es fidedigna. La democratización que supone el libre acceso a una parte pequeña de los manuscritos no borra las cuestiones de poder, incluso políticas y jurídicas, que suscita el archivo. Sin embargo, las reformula.

² La historia de la publicación de *La traición de Rita Hayworth* tiene que ver con la imagen de tapa. La novela fue finalista en el premio español Biblioteca Breve de Seix Barral en 1965, donde su no premiación provocó la renuncia al jurado de Luis Goytisolo. Severo Sarduy la había recomendado para Gallimard e Italo Calvino para Einaudi, pero después de publicarse en español. Ante la renuncia de Seix Barral a publicarla Puig la presentó en Buenos Aires en Sudamericana, que llegó a preparar los originales para imprimirla cuando el linotipista advirtió “obscenidades” que ponían en peligro a la editorial, ya con problemas con el gobierno del general Onganía. La novela ya era conocida en el mundo intelectual, Rodríguez Monegal publica un capítulo de adelanto en su revista *Marcha*, y Píri Lugones convence al editor Jorge Álvarez de que la publique, en 1968, tres años después de su casi premiación y utilizando los mismos originales de Sudamericana. En este marco, la tapa resulta toda una presentación en sociedad y no deja de tener un tono desafiante.

³ El grupo está formado por Sebastián Santillán, Valeria Raciopi, Veró-

nica Bergner y Evelyn Hafter. Hasta el momento ha digitalizado unas quinientas películas y realizado un prototipo, además de formular el proyecto completo que incluye una investigación de la videoteca en tanto archivo. La idea de documento único y original está muy arraigada en las prácticas de archivo, y es al mismo tiempo una de las que se ponen en cuestión con las técnicas de reproducción. Así como el manuscrito se vuelve fetiche a partir de la difusión de la imprenta, la búsqueda de “originales” –en sus diversas acepciones– es un correlato de la era de la reproductibilidad técnica.

⁴ El criterio de selección de Puig no puede ser comprendido desde la concepción de lo clásico, sino a partir de una política del gusto que rescata obras importantes, pero también otras menores. La colección se vuelve archivo en tanto archivo de Manuel Puig, no en relación con la historia del cine, a la que sin embargo contribuye.

Bibliografía

- BELLATIN, M.: (1986) *Las mujeres de sal*. Lluvia, Lima.
(1992) *Efecto invernadero*. Jaime Campodónico, Lima.
(1996) *Salón de Belleza. Efecto invernadero*. CONACULTA/El equilibrista, México.
(2000) “Reportaje”, por Graciela Goldchluk, mimeo.
(2005) *Obra reunida*. Alfaguara, México.
(2007) *El gran vidrio. Tres autobiografías*. Anagrama, Barcelona.
- DERRIDA, J.: (1997) *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Trotta, Madrid. [Traducción al español: PACO VIDARTE]
- DERRIDA, J., CONTANT, M., FERRER, D., HAY, L., RABATÉ, J-L.: (1998) “Une discussion avec Jacques Derrida. Archive et brouillon”, CONTANT, M. y FERRER, D., (comp.), *Pourquoi la critique génétique? Méthodes, Théories*. CNRS Éditions, Paris. [Traducción al español: ANABELA VIOLLAZ: “Archivo y borrador”]
- GIORDANO, A. (2001): *Manuel Puig. La conversación infinita*. Beatriz Viterbo, Rosario.
- PONIATOWSKA, E. y PUIG, M.: (1974) “Entrevista a Manuel Puig” en *Novedades*. México D.F., publicada los días 19, 20 y 24 de octubre.
- PUIG, M.: (1968) *La traición de Rita Hayworth*. Jorge Álvarez, Buenos Aires.
(1950-1990) *Archivo de manuscritos de Manuel Puig*. Digitalizado por MARA PUIG y PEDRO GERGHO, catalogado y descripto por GRACIELA GOLDCHLUK. [Se citan las fechas estimadas de los documentos]

César Fernández Moreno: poesía y crítica

Elisa Calabrese *

CELEHIS - Universidad Nacional de Mar del Plata

Resumen

Este trabajo se propone señalar algunas líneas de convergencia entre dos registros de la producción de César Fernández Moreno: el crítico y el poético. En el primero de ellos, se procurará detectar una operación que instaura la figura de su padre, Baldomero, como “gran poeta” para situar en esa estela su propia imagen literaria y también para articular una genealogía del género en la que Fernández Moreno, padre, fuera reconocido como el fundador de la poesía urbana porteña, precediendo a Borges. En lo que respecta al segundo registro, se tratará de exponer cómo César Fernández Moreno articula en *Sentimientos* (1960) su propia mirada poética sobre la experiencia urbana, desplegando una lectura de algunos procedimientos dominantes en el poemario.

100 101

Palabras clave:

· Poesía urbana · Crítica · procedimientos

Abstract

The purpose of this essay is to show some lines of coincidence between the two main forms in César Fernández Moreno's writing: criticism and poetry. In the former one, the search for an operation to install his father Baldomero as the “great poet” to follow, and as the founder of urban poetry as well, will be attempted. Regarding the poetic point of view, some dominant procedures will be unveiled to reveal how, in *Sentimientos* (1960), César Fernández Moreno casts his poetic glance on urban experience.

Key words:

· Urban poetry · Criticism · Procedures

* Es profesora titular de la cátedra de Literatura Argentina II (Departamento de Letras, Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata). Fue Vicedecana, Directora del Departamento de Letras dos periodos sucesivos; fundó el Centro de Letras Hispanoamericanas, cuya dirección ejerció durante diez años y la revista CELEHIS, que aún dirige. Fundó asimismo, la Maestría en Letras Hispánicas a cuyo cargo estuvo hasta el año 2000. Es autora de más de sesenta artículos críticos publicados en revistas académicas y los libros *Supersticiones de linaje. Genealogías y reescrituras*, editado por Beatriz Viterbo; en la misma editorial Miguel Briante. *Genealogía de un olvido*, y *Animales fabulosos*. Las revistas de Abelardo Castillo, editado por Martín/EUEDEMI/ Fundación OSDE.

Si alguien nos preguntara por el responsable de la fundación poética de Buenos Aires, responderíamos a coro: Borges. Quizá sea sorprendente recordar que, según el mismo Borges, este motivo privilegiado por la modernidad estética tiene un precedente en Baldomero Fernández Moreno, cuestión que interesa ahora en relación con su hijo, César Fernández Moreno, poeta y crítico. Entre las compilaciones de los poemas de su padre, César recorta dos grandes sectores, a los que llama *Obra Originaria* y *Obra Ordenada*, exponiendo los criterios que determinan cada uno, pero el libro al que me refiero es, según sus palabras "...el gajo o sector de dicha *Obra Ordenada*, correspondiente a la ciudad de Buenos Aires" (15); este gajo fue publicado por la Municipalidad de Buenos Aires en una edición numerada, bajo el título *Ciudad. 1915-1949*, año en que aparece esta edición, pues, según explicita César, comprende poemas escritos a lo largo de toda la vida del poeta.¹ En el extenso prólogo que escribe el hijo, aparece referida la cita de la reseña donde Borges saluda a Baldomero como el iniciador del motivo ciudadano en la poesía argentina. Luego de situar como procedencia del motivo urbano, la modernidad francesa representada por Baudelaire y su agudo sentimiento de París, escribe César:

En cuanto a los orígenes argentinos de la poesía porteña, tenemos a la vista dos panorámicos artículos de Roberto F. Giusti y Jorge Luis Borges. Descartando las curiosidades literarias que ambos exhuman, y la parcial prelación de Carriego, (que el primero circunscribe al arrabal y el segundo a una determinada zona de Palermo), ambos coinciden en su juicio: Giusti califica a Fernández Moreno de "poeta por antonomasia" de la ciudad; y Borges explica: "El diez y siete, Fernández Moreno publicó *Ciudad*: íntegra posesión de la urbe. Total presencia de Buenos Aires en la poesía. (...) Su visión no está vinculada a lo tradicional, como la de Carriego: es realidad de vida, hecha directamente realidad de arte..."

No me propongo, en este breve trabajo, revisar los vínculos entre las poéticas de los dos Fernández Moreno, por la simple razón de que ha sido hecho de modo contundente por el estudio de Jorge Monteleone, punto de partida que en mi caso, me permite promover un desplazamiento hacia algunos aspectos de la poética de César y de su labor crítica, pues ambos registros reconocen vasos comunicantes.² Será posible, así, detectar la precocidad crítica de César, pues desde sus primeras etapas en esta práctica —pensemos que el prólogo es de 1949, es decir dieciocho años anterior a su muy conocida antología, *La realidad y los papeles*— elabora una operación que instaura la figura de su padre, Baldomero, como "gran poeta", pero no solamente para situar en esa estela su propia imagen literaria, inscribiéndola en tal imaginario, sino para articular una genealogía de la poesía argentina en la que Fernández Moreno, padre, fuera reconocido como el fundador de la poesía urbana porteña, precediendo a Borges en este mérito, pues ¿qué mejor confirmación que la reseña del propio Borges?

Pero el punto nodal de mi interés ahora, se afina en lo que César formularía recién años más tarde: su postulación de una poesía existencial; concepto muy transitado por los comentaristas, pero pasible de ser aún explorado en su dimensión programática, si lo situamos en el contexto de las llamadas "poéticas de los

sesenta”, momento de corte por la respuesta dada a la implícita pregunta sobre cómo poetizar. Será posible, así, observar por una parte, cómo esta postulación teórica se vincula con la producción del mismo César y, por otra, sus consecuencias para las poéticas de la época.

En efecto, hay un consenso crítico en el reconocimiento de ciertas líneas en conjunción/disyunción de las dominantes que impregnan los imaginarios poéticos de las vanguardias sesentistas.³ La primera de ellas, exhibida de modo privilegiado en la famosa revista *Poesía Buenos Aires*, bajo la tutela de Raúl Gustavo Aguirre, emerge ya en los años cincuenta, y reconoce como procedencia esa tradición que, inaugurada por los románticos alemanes, culmina en los simbolistas franceses. En efecto, tal tradición interroga ese límite que, surgido en los albores de la cultura occidental, consiste en la escisión entre poesía y filosofía, entre palabra poética y palabra pensante, tan ligada a esos comienzos, que ya Platón hablaba de “una vieja enemistad”. La palabra se divide, así, entre un proferir que se admite caído del cielo o surgido del abismo del inconsciente, que goza del objeto de su conocer pues lo presenta como belleza, y otra palabra que tiene para sí toda la conciencia, pero que no goza del objeto de su conocimiento porque no puede representarlo con un lenguaje propio.

Esta vertiente desciende de las vanguardias llamadas “históricas” y exhibe rasgos dominantes en algunas poéticas del período, como el invencionismo y el surrealismo, aunque propicien estrategias diversas y polemiquen entre sí. De allí proviene el carácter casi excluyente del motivo dominante del sujeto o yo lírico y sus relaciones con la palabra, hasta el punto de que ese mismo sujeto tiende a tornarse evanescente y cede el lugar protagónico de la escena poética al proceso del lenguaje mismo haciéndose. Bien podríamos llamar *trascendentalismo poético* a esta actitud que distancia el material de todo contexto extraestético y, por tanto, de toda dimensión referencial que remita al mundo reconocible, y una de cuyas consecuencias más importantes será concebir la poesía en su esplendor intransitivo.

Esta concepción, representada en plenitud por los poetas llamados “malditos”, siente el arte como un modo de vida y al poeta como vate, un ser singular, que se constituye en la poesía misma y que atisba un universo diferente al de la cotidianeidad. Es así que la poesía se torna oficio sagrado, aunque maldecido con el anatema de la profecía, aspira a instaurarse como modo de conocimiento, es asimismo, un sustituto de la religión, es un estar en otra parte; por eso, hay que consumirse y consumarse en el fuego del que nada comprende el hombre de la calle. Rimbaud, Lautreamont, Artaud, —y, entre nosotros, Alejandra Pizarnik— son nombres que nos hablan de esa condición. Lo que se suele denominar *autorreferencia* se inscribe como rasgo capital, pero esta índole no proviene de una mera pretensión estetizante o formalista, sino del imperativo por erigir la subjetividad en el lugar del lenguaje mismo, en su práctica entendida como búsqueda absoluta y como lugar de la *diferencia*.

Tal como ha sido reconocido por la crítica, para los “antipoetas” sesentistas, por el contrario, la poesía debe estar —está— en el mundo de todos los días. De allí los rasgos que primero fueron observados en su retórica: en primer lugar, el tratamiento de objetos que no parecen propios de la tradición poética —entendiendo el término en su sentido más amplio— no la rosa, sino el sapo (pienso en “Lamento por el sapo de Stanley Hook”, de Juan Gelman), no la excelsitud de las cumbres de la intuición, sino la vivencia de la oficina como temas de la poesía, y

en segundo lugar, el tratamiento de un lenguaje que trabaja sobre lo coloquial, que no teme al lugar común, a la “mala palabra” y que se arriesga a la incorporación de lo que en otro lugar he llamado los “discursos-otros” (Calabrese, 2002) como son el discurso publicitario o la consigna política. Tal actitud es considerada “realista” por algunos críticos como es el caso de Daniel Freidemberg (Freidemberg, 183) entendiendo este término como “una apertura hacia el contexto donde la escritura se produce y donde se supone que actúa”; en mi caso pienso que tanto la primera vertiente descripta líneas más arriba, como ésta constituyen dos modos diferentes de entender el mandato vanguardista de suturar la grieta entre el arte y la vida, tensados hacia un movimiento centrípeto o centrífugo de la energía que dinamiza la palabra poética. Puede entenderse que tal mandato implica hacer de la propia vida y la subjetividad el lugar mismo donde lo poético se hace materia corporal, o por el contrario, que el arte debe abrirse hacia la vida, participar de ella en comunidad social, pues tiene algo que comunicar a los demás. En última instancia, se trata siempre de dar una respuesta a la relación sujeto-poema-mundo.

Es en este contexto donde las observaciones teóricas de César exceden el campo de su propia producción, pues siempre estuvo atento a esa mirada “realista” si queremos llamarla así, pese a las diferencias entre su poesía temprana y la posterior. En rigor, no me parece del todo justificado situar la poesía juvenil de César en la poética postromántica. Si tal afirmación podría afincarse en la costumbre vigente en una crítica que periodizaba un tanto mecánicamente, según el criterio de las generaciones poéticas, por el contrario, al tomar en cuenta el modo en que se establece el vínculo sujeto/mundo, más allá de la supervivencia de ciertos tópicos, podría observarse una mirada que tiende al horizonte de la cotidianidad que circunda al sujeto poético. Sí, en cambio, se produce un contundente viraje en el abandono de las formas métricas y las estrofas rimadas, así como en un lenguaje fuertemente marcado por la huella paterna, en la poesía de la madurez, donde irrumpe la libertad y el desenfado de un coloquialismo incipiente tanto como la contaminación genérica en el poema que tiende hacia el ensayo y se narrativiza, al desplegar una suerte de autobiografía entre el humor y la reflexión.

Así, luego de haber observado en el joven poeta de 1949, la intuición que revela un oído sensible a la percepción de la poesía urbana, me desplazo a los años sesenta, momento de su plena madurez tanto poética como crítica. Recordemos que ya César había publicado en 1953 “La tierra se ha quedado negra y sola”, especie de acta de nacimiento de un poeta que ya no es hijo de..., por más que la construcción del legado poético paterno perdure en un diálogo, pero ahora entre pares, hasta sus últimas producciones, y en 1960, *Sentimientos*, donde emerge una voz propia, despojada de los ecos del lenguaje y las formas estróficas baldomerianos. Por otra parte, en el aspecto crítico, dos importantes antologías: *Introducción a la poesía*, en 1962; y en 1967, su monumental estudio *La realidad y los papeles. Panorama y muestra de la poesía argentina contemporánea*. Pero es en esos mismos años cuando aparecen los cuatro números de la revista *Zona de la poesía americana*, editada entre 1963 y 1964, donde se funda una operación crítica de fundamentales consecuencias para la poesía de los llamados “sesentistas”. Mariela Blanco ha dedicado un estudio minucioso a esa revista del cual extraigo este pasaje. Escribe Blanco:

Los principales factores de esta renovación son el coloquialismo como tendencia dominante entre las producciones del grupo *Zona*, la redefinición del proceso poético a partir de la refuncionalización de algunos de sus componentes, entre los que se destacan la función

comunicativa y el concepto de experiencia, y el despliegue de ciertas operaciones tendientes a erigir una nueva tradición a través de la recuperación de determinados poetas y de la promoción de otros. (1)

La influencia determinante de César Fernández Moreno en la revista *Zona...* ha sido reconocida por uno de sus fundadores, Noé Jitrik, quien en un reportaje, señala la diversidad de tendencias coexistentes no sólo en un período de gran efervescencia cultural, sino en quienes compartían el espacio de esa publicación, pero atribuye a César dos condiciones dominantes: "...para él, el referente y la presencia de lo narrativo eran muy importantes" (208).

Si esto era así, habría que tomar en cuenta, además, que la postulación de una poesía de la experiencia constituye tal vez el punto central de la poética del "segundo" César Fernández Moreno, aunque él la nombre como "poesía existencial". En este sentido, asume un estatuto explicativo el capítulo XVII de *La realidad y los papeles*, pues define muy concretamente las condiciones de posibilidad histórica de las que surge la poesía existencial y revela cómo se piensa el vínculo sujeto-poema-mundo. En efecto, si por un lado se delimitan las características particulares de tal poesía, por otro, la valoración estética a la que se la debe someter depende de su inscripción en un contexto local e históricamente precisable. Así, podría, siguiendo los términos del autor, resumir los rasgos a mi criterio definitorios de la índole de esta poesía, entendiendo por *libertad interior* la porosidad de los límites genéricos tradicionales del dominio al que ha sido confinada la lírica y que justifican su nombre, pues en sus palabras, "se diluyen las fronteras entre la lírica, la épica y la dramática; el ensayo y hasta la filosofía se aproximan al poema" (402); la *libertad exterior* como es esperable, se refiere a la independencia de las formas; mientras *lo cotidiano como objeto poético* se deja circunscribir —afirma César— en un lema de la revista *Zona*, que expresa como desafío a lo sublime el desenfado lingüístico: "Preferimos el manoseo a la solemnidad", tomando partido por lo que más tarde será el coloquialismo característico de los sesenta. Pero lo que aparece como más destacable en función de sus proyecciones posteriores, es lo que el poeta llama *expresión de la existencia con signo positivo*, pues implica el nudo de la valoración de la experiencia —no la inspiración, no la *tecné*— como fuente del poema. Si agregamos a estas particularidades las reflexiones iniciales que informan sobre los fundamentos que sustentan la cosmovisión estética de la cual parte la idea misma de poesía existencial, nos aproximaremos a una noción de experiencia en el sentido que Walter Benjamin le da, cuando alude al fin de la experiencia como condición de la subjetividad moderna. Con ello, el filósofo se refiere a que la experiencia interior subjetiva en la modernidad, la *Erlebnis*, implica un quiebre de la *erfahrung*, o sea de la posibilidad de explicar el mundo como lo hacían nuestros mayores, en tanto una continuidad de experiencia acumulada a través de las generaciones, que construyen un imaginario que conecta lo individual con lo social: "el asentamiento parcialmente inconsciente de acciones repetidas y de percepciones de un mundo familiar en lo profundo de la mente" (Jedlowsky, 148-149).

Si esto es así, puede pensarse cómo los poetas del grupo *Zona...* y en nuestro caso particular, César Fernández Moreno, coinciden en pensar la experiencia como una instancia mediadora entre el poeta y la realidad (en cuanto aporta materiales para el poema y constituye *per se* una percepción productora de conocimiento y de comunicación con el mundo); la experiencia, entonces, atraviesa al sujeto; es así que la figura del yo lírico pierde su talante de buscador de absoluto y asume

frecuentemente una ficción autobiográfica para investirse de los atributos que lo caracterizan en situación, es decir, como alguien más entre quienes padecemos o gozamos de una determinada localización histórica, cultural, social o política.

Ya en *Sentimientos* es posible advertir las dominantes que hacen patente las condiciones mencionadas. El poemario se estructura en diez apartados, cada uno de ellos encabezado por un color: gris, violeta, índigo, azul, verde, negro, amarillo, anaranjado, rojo y blanco, cuya disposición aparece como completamente arbitraria, sin una asociación posible, como efecto de lectura, que ligue los colores al motivo, tema o contenido de los poemas; sin embargo, pueden leerse como atribuciones instantáneas dadas a los “sentimientos”: tan inmediatas y fugaces como ellos, cuya fijación se ofrece sólo en la escritura. Si bien el poema es un registro de la experiencia, su exposición constituye un desplegarse en bifurcación, pues no se trata del intento por decir “su” sentimiento, sino de un desdoblarse donde el mismo sujeto exhibe con acotada simplicidad una descripción de aquello que experimenta con una mirada “desde fuera”. Tal vez sea este orden de actitud perceptiva, exhibida en la aparente objetividad de la mirada, lo que Jitrik menciona como “la presencia de lo narrativo”, pues el sentido pone énfasis en lo experimentado, no en quién lo experimenta, aunque no quepan dudas de que se trata del mismo sujeto. Paradójicamente, como suele ocurrir con los narradores realistas, el efecto de lectura es fuerte, en tanto promueve la sensación de lo contundentemente vivido. Así ocurre con la emergencia de la dimensión política, por lo cual la escritura no deriva a la denuncia o al panfleto, ni pierde su índole poética. El propio autor, vuelto lector de sí mismo en “Jundamento” –suerte de prólogo crítico, fechado en 1981, para ordenar su obra completa, a la manera de los que hiciera con la paterna– advierte que el aprendizaje más importante en los años transcurridos desde 1950, ha ocurrido en lo político y procura, desde la distancia temporal, establecer su génesis, que sitúa en “Argentino hasta la muerte”. Pero ya en el volumen que me ocupa emerge dicha dimensión, en especial respecto de situaciones extremas donde el sujeto se presenta como un observador que quiere compartir lo visto y vivido, aunque sea desde la culpa de quien no ha sido protagonista. Uno de los “epicedios”, el dedicado “a un manifestante”, constituye un ejemplo privilegiado:

era una manifestación cortita por una avenida larguísima/ poca gente de pocos años gritando mucho/ vos eras uno cualquiera cualquier pañuelo en alto (...)/ la manifestación pudo llegar hasta cierta esquina/ se produjeron varios disparos/ se produjo tu muerte/ (...) yo miraba detrás de un cristal/ mejor dicho detrás de un cristal y una cortina/ a mí me toca una ínfima parte de tu muerte/ pero en materia de muerte la menor fracción equivale al todo/ es decir te debo la vida/ para no pagarte cometo esta felonía/ intento sobornarte con este versito. (175)

A la luz de este poema, se entiende perfectamente lo dicho en “Jundamento”, cuando César sostiene que la dimensión comunicativa del poema es una especie de compensación para quienes no participaron de la acción política. Escribe Fernández Moreno: “Los que no hemos llegado a transformar nuestra acción poética en acción política, hemos comprendido que nuestra escritura debe ser por lo menos apta para ser leída por el sector más amplio de esa sociedad en que se origina” (28).

Lo dicho respecto del registro de la experiencia desde una mirada exterior, a la vez que personalísima, puede observarse en una serie de poemas que giran en torno de uno de los motivos privilegiados en el libro: el erótico. En efecto, esa experiencia acendradamente subjetiva está filtrada precisamente por la *erlebnis* propia de un tiempo inclemente con los anhelos de absoluto y perduración. Por ejemplo, en el

poema titulado “amores en buenos aires” se observa cómo la ciudad es el escenario de una poesía amorosa que denegando la efusión sentimental, se detiene en el erotismo y exalta la relación ocasional, donde el cuerpo es determinante, ironizando en una paródica inversión, el motivo romántico del amor eterno: “(...) pongo sitio a tu cintura/ escalo tu columna vertebral/ trato de arrancarte como uvas los besos/ (...) pero estamos en buenos aires la de insinuantes calles/ a nosotros todos los taxímetros desocupados/ (...) serás mi último amor eterno/ full time hasta que me aburra no importa/ te lo juro por la avenida de los incas.” (49).

En suma, para César Fernández Moreno, si el imaginario de época se nutre de una aguda percepción de los grandes cambios que ocurren en el mundo y en el país, es lógico entonces, que los poetas no estén ajenos a ello y se pregunten de qué modo y con qué medios expresivos la poesía debe asumir el registro de dichos cambios, o también impulsarlos al inscribirse en un horizonte utópico. Así lo dice claramente cuando en el citado capítulo de *La realidad y los papeles...* expone en dos vertientes opuestas los posibles modos de poetizar y de valorar el poema, que, como todo arte, puede tender a lo que llama “las oscilaciones de la historia” o, por el contrario, remitirse a un supuesto valor absoluto del hombre, prescindiendo de la historia, luego de lo cual concluye: “Todo esto no implica predicar un determinismo histórico donde la poesía sea conducida inerte por una serie de hechos exteriores: desde su campo propio y precisamente por formar parte de la historia, nacen también y se difunden los impulsos con que la poesía contribuye al curso general de aquélla...” (399).

He pretendido en estas líneas destacar algunos de los motivos por los que César Fernández Moreno, figura que por la dificultad de encasillamiento con que desafía a la crítica suele ser despachada como una bisagra entre generaciones o estéticas en pugna, construyó con su postulación de una poesía existencial un vaso comunicante entre una determinada manera de concebir la experiencia poética y la escritura que es su sombra, poesía que, a falta de mejor nombre, denominamos política o comprometida.

Notas

¹ El libro es una rareza, dado lo limitado de su edición, pero adquiere importancia no sólo por la prelación que César, en su rol de prologuista y editor, adjudica a su padre respecto de Borges, sino por los minuciosos criterios editoriales que exhibe, mostrando rigor crítico y pulcritud documental. Véase, de BALDOMERO FERNÁNDEZ MORENO, *Ciudad. 1915-1949*. Ediciones de la Municipalidad de Buenos Aires, 1949. (Edición numerada).

² Me refiero a “Baldomero y César Fernández Moreno: relaciones filiales”. Revista INTI, N° 52 y 53, *Argentina fin de siglo*. (ROGER CARMOSINO y RODOLFO PRIVITERA, eds.), otoño 2000-primavera 2001, 129-148. Es de notar que el crítico también consultó la edición a la que hice referencia, pues aunque no la menciona, cita la última frase de la reseña de Borges como apoyo de sus observaciones respecto de la poesía urbana de Baldomero.

³ Prefiero el término “vanguardia” para periodizar lo que en poesía, según de qué críticos se trate, se alude a veces como “neovanguardia” y otras

como “postvanguardia”. Estas denominaciones se usan indistintamente, sin precisar sus alcances. Aunque justificar mi propio uso demandaría un espacio mucho más amplio que el que corresponde a este trabajo, aclaro simplemente que si entendemos como vanguardia a los movimientos donde se da la confluencia de lo estético con lo político, es indudable que encontramos ese fenómeno en el corte producido por lo que se periodiza como “los sesenta” y que, cronológicamente, correspondería al período 1955/1965 en la Argentina. Debemos recordar que en las llamadas vanguardias históricas para nuestro país, dicha confluencia no se produce del mismo modo que en los “ismos” europeos como el dadaísmo o el surrealismo, para citar los más revulsivos.

Bibliografía

- BLANCO, M.: (2007) “Zona: un espacio para la poesía en los ‘60” en Revista *CELEHIS*. Nº 18, “Revistas sobre revistas”, Vol. 2. (En prensa).
- CALABRESE, E.: (2002) “Genealogías sesentistas” en *Literatura y música popular en Hispanoamérica*. (ANGEL ESTEBAN, GRACIELA MORALES Y ALVARO SALVADOR editores), Universidad de Granada, Granada, 143-147.
- FERNÁNDEZ MORENO, C.: (1967) *La realidad y los papeles. Panorama y muestra de la poesía argentina*. Aguilar, Madrid.
- (1999) *Obra poética*. Tomo 1. *Argentino hasta la muerte y otros libros*. (Edición, prólogo, notas y bio-bliografía de JORGE FONDERBRIDER). Perfil, Buenos Aires. (Todas las citas corresponden a esta edición).
- JEDŁOWSKY, P.: (2005) “Simmel sobre la memoria. Algunas observaciones sobre la memoria y la experiencia moderna” en *Katatay*. Revista crítica de literatura latinoamericana. Año 1, Nº 1 y 2, junio, 145-159.
- JITRIK, N.: (1995) “La poesía entendida como indagación” en *Conversaciones con la poesía argentina*, (Entrevista, JORGE FONDEBRIDER). Libros de Tierra Firme, Buenos Aires, 205-216.

Nuevos objetos, nuevas formas de representación. Escrituras híbridas: algunos casos de la narrativa latinoamericana contemporánea *

Marcelo Casarin **

Centro de Estudios Avanzados,
Universidad Nacional de Córdoba

Resumen

A partir del análisis de dos textos autobiográficos, uno de Tununa Mercado y otro de Miguel Sanches Neto, el trabajo pretende mostrar el modo en que se imbrica dentro de la trama narrativa, de manera discreta, secuencias argumentativas que se incrustan y producen una suerte de enrarecimiento genérico. Estos procedimientos de hibridación, como son denominados aquí, podrían constituir una regularidad, un rasgo emergente que permita caracterizar la narrativa latinoamericana contemporánea.

108 109

Palabras clave:

· Autobiografía · Hibridación · Literatura latinoamericana

Abstract

On the grounds of the analysis of two autobiographic texts—one by Tununa Mercado and one by Miguel Sanches Neto—as a starting point, this paper aims at showing the way in which different plot sequences are discreetly imbricated within the story, somehow rarefying the genre as a result. These procedures of hybridization as they are here called, might become a constant, an emerging feature that may characterize Latin American contemporary narrative.

Key words:

· Autobiography · Hybridization · Latin American literature

* La primera versión de este trabajo fue leída en Coloquio Internacional "Literaturas Mestizas en América Latina: estética e ideología", organizado por el CRLA-Archivos (Université de Poitiers - CNRS) Poitiers, Francia, 17 a 19 de octubre de 2007.

** Director del programa "Nuevos Frutos de la Indias Occidentales" (estudios de la cultura latinoamericana) del Centro de Estudios Avanzados (UNC). Sus trabajos han sido publicados en revistas nacionales y extranjeras. Es autor de los siguientes libros: *Vicisitudes del ensayo y la crítica (Ensayos, 2007)*; Bonino, actor de mi propia obra (*nouvelle, 2003*) Daniel Moyano. El enredo del lenguaje en el relato: una poética en la ficción (*ensayo, 2002*); y *Después de la noche (cuentos, 1993)*.

Postular la naturaleza esencialmente híbrida de la narrativa latinoamericana sería relativizar en extremo el asunto. Aunque, en efecto, un recorrido por esa narrativa desde su constitución, desde las Crónicas de la Conquista, pasando por los grandes relatos de la organización de las naciones, hasta la llegada de ese momento de especial efervescencia que se llamó “boom de la narrativa latinoamericana”, dan cuenta de una tradición que incorpora sistemáticamente procedimientos de mezcla, de mixtura o, como preferiré denominarlos aquí, de hibridación.

Para ilustrar algunos de los aspectos implicados en este asunto, he elegido dos textos de dos autores latinoamericanos contemporáneos: “Cuando era chica yo copiaba”, de la escritora argentina Tununa Mercado; y “Heredando una biblioteca”, del brasileño Miguel Sanches Neto.

Elegí estos textos, además de porque presentan ciertos rasgos, características o procedimientos de hibridación que considero peculiares, porque son textos que se integran de manera singular dentro del conjunto de las obras publicadas por ellos: son escritos que podría definir como marginales, porque se alejan de los modos habituales de la ficción (cuento, novela) para inscribirse en otro horizonte textual, el que comprenden algunas de las variantes de las escrituras del yo: memoria, crónica, ensayo o autobiografía. No interesa, por ahora, definir la naturaleza específica de cada texto, según la ya copiosa bibliografía que ha establecido definiciones, ordenamientos y taxonomías (Miraux, 2005).

Estos textos ofrecen una puesta en discurso diferente de la que se le atribuye a estos autores de ficción: en su origen, por lo general, están destinados a la intervención pública bajo la forma de ponencias o conferencias, destinados a la prensa gráfica o a publicaciones periódicas; es decir, se trata de textos que podríamos definir como escritos de ocasión,¹ que combinan o mezclan, en proporciones diversas, la narración y la argumentación; y que dan cuenta de tópicos más o menos recurrentes: la experiencia personal, cuando no íntima de sus autores, la relación con la lectura y la escritura y el tratamiento de algún acontecimiento o situación política, económica o social, local o general. Pero además, y esto es lo que me interesa subrayar, estos textos muestran en su estructura, su matriz genérica, y en su textura, en las tramas que organizan sus enunciados, una naturaleza híbrida.

Veamos un poco en qué consiste tal hibridez. Según García Canclini (2001: 14), los procesos de hibridación son aquellos en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas. Sabemos desde Bajtin que la hibridación es uno de los procedimientos de representación artística del lenguaje ajeno, en el contexto de la novela como discurso bivocal, y una de las formas de representación de la imagen del lenguaje ajeno en los géneros de la prosa. Según Bajtin (1989), desde el punto de vista de las estructuras sintácticas, la hibridación se conecta especialmente con el estilo indirecto libre, en el cual es difícil establecer las fronteras formales entre el discurso narrativo (o palabra del autor) y el discurso referido. En la construcción híbrida, la palabra del autor opera una estilización paródica de los lenguajes ajenos incorporados al discurso.

El enunciado, en tanto realización concreta de una lengua viva, constituye entonces un híbrido, el recipiente de esa mezcla inherente al proceso de formación histórica de toda lengua. Y la novela, como enunciado genérico, será también un

híbrido lingüístico, más allá de la especificidad de sus procedimientos. En el híbrido novelesco, recuerda Bajtin, encontramos representada, objetivada, la relación del hombre (social) con el mundo a través del lenguaje.

He aquí entonces un planteo interesante que puede ser el punto de partida para analizar los textos seleccionados: si no son construcciones novelescas, de qué manera está imbricada en ellos esta relación. Digamos por lo pronto que la distancia entre el discurso narrativo (para utilizar la terminología de Bajtin) y el discurso referido (esas otras voces que se incorporan) se vuelve más discreta y, a veces, efectivamente imperceptible.

Otra de las razones para seleccionar los textos de Sanches Neto y Mercado es el hecho de que ambos se refieren a un asunto o tópico común: la formación del escritor, las relaciones con la lectura y la escritura. Estos textos dialogan de una manera sorprendente.

110 111

Mercado:

He buscado en la memoria un momento especial que me permitiera situar el comienzo de mi relación con la literatura. Elegí una cifra, cincuenta años. Decir medio siglo es un poco solemne, suena a celebración de bodas de Oro, si ese número no delatará también mis años. Se supone que ninguna mujer confiesa su edad. Pero yo fui imprevisora y canté la mía muy tempranamente. Nací en 1939, voceaba en todas partes cuando era joven. Y después completaba mi filiación recostándome en mis padres y en sus familias, que por ser de una clase media con aspiraciones cultas y profesionales, habrían creado las condiciones para que me inclinara por las letras. (233)

El ambiente fue entonces propicio y estimulante. Me avergüenzo un poco de haber sido una chica buena, que tenía buena letra y buenas notas en la escuela. Una vez le escuché decir a mi madre con total honestidad, como un elogio, que yo tenía más voluntad que inteligencia. No me gustó nada esa apreciación. Tanto me lastimó que aún la recuerdo. Yo quería complacer una imagen, la que mis padres pretendían para sus hijos. “¡Lean los clásicos!” decía mi papá y traía unos volúmenes temibles. Si lo hubiera escuchado, tendría una formación clásica y, consecuentemente, una estructura de pensamiento suficiente para entender mejor el mundo. (233-234).

Miguel Sanches Neto:

Los primeros libros que tuve en mis manos fueron los escolares, lo que no es ninguna novedad para quien pasó la infancia en el interior de Paraná, región donde importaba menos participar de la cultura universal que labrar una tierra que no daba descanso a los hombres. El libro no era un artículo muy común en la Peabirú de los años 70 y mucho menos en mi familia, de fuerte tendencia a la vida práctica. Analfabeto, mi padre no podría haberme legado ningún libro, y murió antes de que yo entrara a la escuela. Mi padraastro, comerciante pobre y extremadamente apegado al dinero, con la primaria incompleta, tenía una relación meramente monetaria con el papel. (147)

Los libros, para nosotros, eran instrumentos sagrados de aprendizaje, un territorio donde el placer no podía manifestarse (...) Y no nos pertenecían.

A fin de año, cuando los profesores irresponsablemente nos aprobaban, iban a parar a manos de otros alumnos, parientes y amigos, que estaban un grado más abajo que nosotros. Sentados en un viejo escritorio, borrábamos todas las lecciones (...) y dejábamos el libro listo para que lo usara el siguiente. (148)

He puesto en paralelo esta relación inaugural de cada uno de los escritores con la lectura y, en todo caso, la evidente distancia que se manifiesta entre la experiencia de una familia sensible y estimulante al ejercicio intelectual, en el caso de Mercado; y esa otra, desoladora, de orfandad cultural, en el caso de Sanches Neto.

Veamos ahora, lo que aparece con respecto a la escritura y los modelos familiares.

Tununa Mercado:

Cuando era chica yo copiaba. Por ejemplo, para hacer una composición escolar sobre Sarmiento en cuarto o quinto grado, alimenté mis magras hojas con unas frases de un discurso que había pronunciado mi padre sobre el prócer en Chile. Ahora podría llegar a pensar que ese texto suyo, de prosa que se quería castiza, me contagiaba enlaces de palabras, cadencias más propias del discurso oral que del escrito. (234)

Sanches Neto:

Mi padrastro, en un ejercicio de memoria, con el fin de hacerme humilde, recordaba haber pasado los años de la primaria con los dos únicos cuadernos que había comprado, con su dinero de lustrabotas, al entrar a la escuela. No usaba lapicera y, cuando no había más páginas en blanco, borraba todo.

Tal vez haya abandonado la escuela porque los cuadernos habían empezado a deshacerse. (148).

Mercado:

Cuando empecé a estudiar Letras en la Universidad de Córdoba escribí de verdad. El profesor exigía que los trabajos fueran presentados a máquina, en hojas tamaño oficio, a dos interlíneas, con copia. Me tocó escribir una monografía sobre Sarmiento. Primero la hice a mano. Mi madre, que era, oh casualidad, escribana, y cuyos protocolos notariales a veces yo había caligrafiado, como se exigía entonces, me prestó una Remington de cuerpo pequeño, negra, sólida, enorme. (235)

Las escenas que exponen estos textos, a través de una narración intimista, muestran detalles de la formación de estos escritores. El rescate de esos acontecimientos inaugurales, revelan el pasaje de un ejercicio apenas caligráfico a la escritura, en el caso de Mercado. Y nuevamente, la anomia intelectual del ambiente recreado por Sanches Neto.

Hasta aquí, estos textos parecen adecuarse sin inconvenientes en esos que se conocen como “autobiografías”. Se cumplen, por así decirlo, los tres pactos de los que habla Lejeune (1975: 14) primero, el pacto autobiográfico que lo define como “relato retrospectivo en prosa que una persona hace de su propia existencia, poniendo el acento en su vida individual, en particular sobre la historia de su personalidad”. El segundo pacto, es el referencial, es decir la relación de identidad entre narrador, personaje y autor, y, al mismo tiempo, la adecuación entre los hechos contados con la verdad real. En este aspecto Miraux (2005: 22) realiza algunas observaciones importantes: “hay que apresurarse a precisar que esa relación es, en esencia, la del texto con su modelo, relación por lo tanto pervertida, relación imposible”. El propio Lejeune señala que la relación entre los hechos relatados y el mundo empírico no remite a la exactitud sino a la autenticidad, y en esto es necesaria la colaboración del lector. El tercer pacto, precisamente, es el pacto de lectura, es decir las condiciones de recepción de una época históricamente determinada, pero también de confrontación individual de un lector con un texto.

Estas tres condiciones, la sujeción a los tres pactos, pareciera permitirnos ubicar los textos referidos, sin incomodidad, dentro del género autobiográfico.

Por otra parte, convendría decir que he tomado el texto de Sanches Neto de una especie de antología titulada *Idea crónica*, compilada por María Sonia Cristoff, que lleva un subtítulo, *Literatura de no ficción iberoamericana*. Entonces, hay un sistema paratextual apuntado a la condición factual del texto en cuestión. Pero es curioso el hecho de que estos “relatos factuales” como los denomina Genette (1992), puestos en boca de escritores de ficción, se transformen de cierta manera, por efecto de recepción: los lectores que leen estos textos saben, pueden sospechar, que esos acontecimientos allí presentados bajo la enunciación del yo podrían ser otra de las invenciones de estos autores de ficción. Y si bien es cierto que en ambos autores, la inscripción de la subjetividad autoral está presente en buena parte de sus obras, en ellas, las que se reconocen como novelas o cuentos, el universo de lo vivido, la experiencia personal y el dato empírico que se agrega, funcionan como un recurso de verosimilización. En cambio, en estos textos, que son presentados bajo la apariencia de lo efectivamente sucedido, con la garantía del yo que relata, y las correspondientes indicaciones paratextuales, el procedimiento de hibridación es inverso: la ficción se instala de manera discreta en esos relatos. De qué manera.

La marca autobiográfica, el yo de la enunciación de estos textos, la dimensión autodiegética de la anécdota (intensamente) vivida por el narrador, son más que un recurso de verosimilización que envuelve al lector para hacerle saber que eso que se cuenta ocurrió o podría haber ocurrido: la dimensión autobiográfica (esa que hace de narrador-autor-personaje una única entidad), al mismo tiempo que certifica la veracidad de los hechos genera una atmósfera de complicidad cercana al secreto o, mejor dicho, a la confidencia; pero también parece revelar una condición de posibilidad de esta escritura: la ficción es una brecha sutil entre los sucesos y su testimonio verbal.

Otro rasgo de hibridación aparece cuando los textos rompen discretamente con la narración en primera persona y el relato de la experiencia personal para dar lugar a otra trama, la argumentación, y a otros tópicos: la experiencia colectiva, la política o reflexiones de índole general. Transcribo algunos ejemplos.

Miguel Sanches Neto:

Los años escolares, que para mí coincidieron con los de la dictadura militar, fueron un periodo marcado por el desconocimiento: profesores pasivos, amparados en libros didácticos, silencio absoluto en torno a los problemas políticos y aceptación de la realidad mezquina. (151)

En esa escuela paralizante, que no quería que fuéramos más allá de las informaciones mediocres que nos daban en perezosas dosis homeopáticas, pasé mi infancia. No podía esperar nada de ella, dado que para mí ella sólo esperaba un desempeño medio –armar un cantero, confeccionar sandalias de cuero, memorizar la conjugación de algunos verbos–, para que inmediatamente yo pudiera asumir mi lugar en la cadena productiva. (151)

Tal postura, muy común en los años 70 debido a la política desarrollista, sufrió críticas en la década siguiente; pero volvió con toda la fuerza en una escuela que preparaba trabajadores para el mercado internacionalizado. (152).

Tununa Mercado:

El fondo es ese texto que empeñosamente se convierte en un relato, que se compromete más dramáticamente con un devenir literario, el texto que se sueña libro y que no puede soñarse

novela por ciertas restricciones más muy personales: cierta desconfianza en un género que determina pautas formales estrictas; la incapacidad para trabajar una “ficción” que me obligaría a sacrificar el documento, el testimonio, la biografía o la autobiografía. La escritura de ese “texto de fondo” está también sujeta a vaivenes constantes: el trastorno emocional que produce una crisis o pérdida de índole privada lo saca del medio; más livianamente, se eclipsa a causa de distracciones diversas. Como una fábrica, cierra su producción o la abre según las circunstancias, ya sean individuales o sociales. (235-236)

Los cambios que se evidencian en los textos son de dos tipos: por un lado se abandona la perspectiva individual de los acontecimientos y se incorpora la dimensión social o política; por el otro, y guardando relación con esto, se abandona la primera persona del singular y se introducen dos estrategias enunciativas distintas.

Por una parte, se advierte el uso de un *nosotros* que representa a un colectivo a un grupo de pertenencia: “En esa escuela paralizante, que no quería que fuéramos más allá de las informaciones mediocres que nos daban en perezosas dosis homeopáticas...” (Sanches Neto) Por otra parte, aparece en ambos textos el uso de las terceras personas y las formas impersonales, lo que da como resultado lo que se conoce como *estrategia de persona ausente*: que produce un efecto de distanciamiento de los asuntos tratados, una suerte de objetivación sobre lo relatado: “La escritura de ese ‘texto de fondo’ está también sujeta a vaivenes constantes: el trastorno emocional que produce una crisis o pérdida de índole privada lo saca del medio; más livianamente, se eclipsa a causa de distracciones diversas” (Mercado). “Tal postura, muy común en los años 70 debido a la política desarrollista, sufrió críticas en la década siguiente; pero volvió con toda la fuerza en una escuela que preparaba trabajadores para el mercado internacionalizado” (Sanches Neto).

Este pasaje discreto de la escritura del yo narrativo que da cuenta de acontecimientos íntimos, a una trama argumentativa que sale de lo individual hacia lo social, lo político o hacia reflexiones más generales, nos pone frente a las afirmaciones de Bajtin con las que dio inicio esta reflexión: en la construcción híbrida, la palabra del autor generalmente opera una estilización paródica de los lenguajes ajenos incorporados al discurso; y en los procedimientos de hibridación encontramos representada, objetivada, la relación del hombre (social) con el mundo a través del lenguaje. Estos textos que transitan, sobre la matriz de la autobiografía, y que ponen en tensión lo factual con lo ficcional son “textos anfibios”, como los denominaría Silviano Santiago (2004).

Faltaría discutir, en todo caso si este tipo de textos constituye alguna regularidad, alguna emergencia singular dentro del panorama de la literatura latinoamericana contemporánea, y si estos relatos factuales que introducen elementos o rasgos extraños e invitan a ser leídos (discretamente) como ficcionales no son más que uno de los modos del simulacro, que según Foucault (1996) es el ser mismo de la literatura, y que la obra de todo autor exhibe de manera más o menos ostensible, la distancia que hay entre el lenguaje y la vida: un espacio de desdoblamiento, el espacio del espejo.

Notas

¹ “Escritos por ‘demanda de circunstancia’”, los define Mercado (1994). En otro trabajo señalé al respecto: “Un resultado posible de esta actividad subsidiaria al imperativo de escribir textos de ficción (o, eventualmente, poesía) es un conjunto de textos de naturaleza diversa que no es fácil de encasillar: destinados a los periódicos algunos, otros a revistas culturales, o para ser leídos en eventos públicos, la mayoría tiene una vida efímera, fugaz.” (Casarin, 2007: 14).

Bibliografía

- BAJTIN, M.: (1989) “La palabra en la novela” en *Teoría y estética de la novela*. Taurus, Madrid.
- CASARIN, M.: (2007), *Vicisitudes del ensayo y la crítica*. CEA-Alción, Córdoba.
- FOUCAULT, M.: (1996) *De lenguaje y literatura*. Paidós, Buenos Aires.
- GARCÍA CANCLINI, N.: (2001) *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Paidós, Buenos Aires.
- LEJEUNE, P.: (1975) *Le pacte autobiographique*. Seuil, Paris.
- MERCADO, T.: (2005) “Cuando era chica yo copiaba” en *Estudios*. N° 16, Centro de Estudios Avanzados, Universidad Nacional del Córdoba, Córdoba, 233-236
- MIRAUX, J-P: (2005) *La autobiografía. Las escrituras del yo*. Nueva visión, Buenos Aires.
- SANCHES NETO, M.: (2006), “Heredando una biblioteca” en *Idea crónica*, María Sonia Cristoff (comp.). Beatriz Viterbo, Rosario, 145-156.
- SANTIAGO, S.: (2004) “Uma literatura anfíbia” en *O cosmopolitismo do pobre*, Santiago Silviano. UFMG, Belo Horizonte.

La escritura de la Historia: polémicas *entramadas* en el cuerpo de la patria (Lastarria, Bello, Sarmiento y Alberdi)

Hernán Pas *

Universidad Nacional de La Plata - CONICET

Resumen

El presente trabajo se centra en la discusión historiográfica acaecida en Santiago a partir de la publicación de las *Investigaciones sobre la influencia social de la conquista y el sistema colonial de los españoles en Chile*, memoria presentada a la Universidad de Chile por Victorino Lastarria en 1844, y apunta a esclarecer la posición de un grupo de letrados rioplatenses (representados en este caso por J. B. Alberdi y D. F. Sarmiento) en la definición de las fronteras culturales de la nación. El discurso historiográfico contribuyó en las nacientes repúblicas latinoamericanas en la construcción de un imaginario nacional. Por lo tanto, las intervenciones que rigen el debate por los modos de escribir el pasado nacional condensan un significativo campo de disputas que excede los límites específicos de las cuestiones metódicas relacionadas a la formación de la disciplina histórica.

116 117

Palabras clave:

· Historiografía · Cultura nacional · Cultura letrada · Nación · Chile · Argentina

Abstract

This work focuses on the historiographic debate that took place in Santiago de Chile and which was triggered by the publication of *Investigaciones sobre la influencia social de la conquista y el sistema colonial de los españoles en Chile*, a report presented to the Universidad de Chile by Victoriano Lastarria in 1844, and inquires into the position of a group of Argentine intellectuals (in this case represented by D. F. Sarmiento and **(sigue atrás)**)

* Profesor y Licenciado en Letras de la Universidad Nacional de La Plata, donde trabaja como profesor auxiliar en la cátedra de Literatura Argentina I y como profesor adscripto en la cátedra de Literatura Latinoamericana II. Becario del CONICET y miembro investigador del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literarias Orbis Tertius, y del Centro de Literaturas y Literaturas comparadas (CeLyC).

(viene de página anterior) J. B. Alberdi) into the establishment of the cultural frontiers of the nation. The historiography discourse in rising Latin American republics had contributed to the construction of a national imaginary. Therefore, the interventions that organize the debate about the ways of writing the national past constitute a significant field of disputes that exceeds the specific limits of the methodological questions related to the formation of the historical discipline.

Keys words:

· Historiography · National culture · Lettered culture · Nation
· Chili · Argentine

La guerra fue siempre la tela de la historia
(Domingo Faustino Sarmiento)

Sarmiento y Bello discuten en 1842 el problema de la lengua en la que deberá ser escrita la cultura nacional. La discusión no es menor ni es asunto alejado de la problemática historiográfica. El problema de la lengua, arduamente discutido por esos años, había tenido ya su aparición polémica en Buenos Aires en la lectura inaugural de Juan María Gutiérrez del Salón literario, en 1837. La diferenciación cultural de la “madre patria” que los jóvenes románticos argentinos habían decretado en esas primeras reuniones se afirmaba en un ideario estético-político cimentado en las nuevas lecturas provenientes principalmente de Francia. Poco tiempo después de esa lectura, el 31 de marzo de 1838, Alberdi fustigaría desde las páginas de *La Moda* contra las mentes castizas de ciertos escritores que pretendían homologar el castellano rioplatense al castellano madrileño de la península. “La lengua es la nación”, afirmaba Alberdi, en un gesto de extraño nacionalismo lingüístico para la época.¹ Aquella intervención de Alberdi anticiparía la discusión entre Bello y Sarmiento y sería, podríamos decir, la fuente argumentativa desde la cual este último dispararía sus diatribas. Pero la cita nos interesa ahora como marco de disputas que exceden lo estrictamente literario o lingüístico. Mejor dicho: es el carácter político de la discusión por la lengua el que diagrama el campo problemático donde se empiezan a definir los moldes de la cultura nacional. El orden político repone así la sustancial pregnancia política de la lengua en la definición ideológica de un modelo cultural. En los términos planteados por el debate lingüístico entre Bello y Sarmiento pocos años después, la discusión atañe a las estrategias más adecuadas para la sujeción retórica del pasado de la nación en su etapa auspiciosamente formativa.²

En este trabajo me centraré en la disputa de la época en torno a los modos de escribir (y de pensar) la historia a partir de la presentación a la Universidad de Santiago y posterior publicación en 1844 de las *Investigaciones sobre la influencia social de la conquista y el sistema colonial de los españoles en Chile*, de Victorino Lastarria, y las reseñas críticas escritas por Sarmiento y Bello, publicadas en diferentes periódicos. Si bien la disputa debe leerse inserta en los debates generales que en esa década plagaron las páginas de los periódicos santiagueños, como la que mencionamos al inicio entre Bello y Sarmiento, o la entablada alrededor de las publicaciones sobre romanticismo del *Semanario*, entre otras,³ el recorte que propongo apunta a esclarecer la posición de un grupo de letrados rioplatenses (representados en este caso por J. B. Alberdi y D. F. Sarmiento) en la definición de las fronteras culturales debatida por entonces en Santiago de Chile. En el contraste de esas perspectivas y en la intervención de Sarmiento como figura aglutinadora del ideario rioplatense, es posible articular una lectura crítica sobre los escritos historiográfico-ficcionales de los letrados argentinos como prácticas simbólicas de intervención concreta en la definición de una cultura nacional.⁴

No deja de ser interesante en este sentido señalar las divergentes inserciones sobre ese espacio que tienen tanto Lastarria, como Bello y Sarmiento. Lastarria representa la oposición intelectual al gobierno conservador de Manuel Montt, mientras que Bello y Sarmiento, por distintos medios, uno desde la prensa y el otro desde la Academia, mantienen una relación orgánica con los poderes del Estado. Esta divergencia fue causa a principios de 1844 de una querrela entre Sarmiento, redactor a la sazón del *Progreso*, y Lastarria, miembro colaborador del periódico *El Siglo*, que se tradujo en embates públicos a través de la prensa y en dicitos efusivos en su correspondencia privada.⁵ No obstante, las diferentes posiciones objetivas de los letrados en el campo institucional y cultural chileno deben ser contrastadas en el marco consensual del gobierno iniciado por Manuel Bulnes en 1841. Como ha argumentado Ana María Stiven (2000), el movimiento de incorporación de las ideas europeas en Santiago fue acompañado por canales institucionales (entre ellos, la Sociedad Literaria, el Instituto Nacional, y la Universidad de Chile) que contribuyeron a crear un orden de legitimidad controlado en su devenir por el grupo dirigente de la clase política chilena.

El antecedente inmediato de la publicación de la memoria de Lastarria fue la aparición de la *Historia física y política de Chile*, escrita por Claudio Gay. Ante la aparición de la primera entrega al público suscriptor en agosto de 1844, Sarmiento publica una reseña en el *Progreso* en la que, antes que un juicio más o menos detallado sobre la obra, se encarga más bien de apuntar algunas precisiones que hacen a la narración historiográfica en América. Estas primeras intervenciones de Sarmiento sobre el tema son fundamentales si tenemos en cuenta que al año siguiente él mismo se encargará de plasmarlas en la biografía del caudillo riojano. Al celebrar la publicación de la *Historia* de Gay que, entre otras cosas, Sarmiento saluda por hacer conocer la América a la Europa, apunta lo siguiente:

La historia de la revolución chilena (...), el espíritu de los pueblos en aquella época, sus ideas, sus esperanzas, formarán sin duda uno de los más interesantes episodios de la historia del señor Gay, si para estudiarlos sigue las luminosas huellas que la escuela histórica francesa le tiene señaladas. *En América necesitamos, menos que la compilación menos (sic) que la compilación de los hechos, la explicación filosófica de causas i efectos.* (Sarmiento, 1909 [1844]: II, 215 [resaltado mío])

La idea de un sistema filosófico que pueda integrar en un *sentido* los hechos del pasado, más que compilarlos, es uno de los principios que guían la escritura de la nueva generación romántica de letrados criollos latinoamericanos y el paradigma desde el cual Lastarria ensayará su interpretación del pasado colonial chileno. Veremos, pues, que la polémica suscitada por la lectura y publicación de las *Investigaciones...* tendrá dos niveles de discusión: el primero se enmarcará en los modos del abordaje histórico, esto es, las estrategias de representación puestas en juego por la escritura historiográfica, y aquí veremos a Sarmiento coincidir con su par chileno en la necesidad, como sostiene en el párrafo citado, de “una explicación filosófica de causas i efectos”; el otro nivel queda supeditado al tipo de construcción imaginario-discursiva que proyecta en las *Investigaciones...* la lectura del pasado chileno y, por extensión, del americano. Es en este segundo nivel donde Sarmiento se distancia de Lastarria y viene a coincidir oblicuamente con los postulados críticos de Andrés Bello. Dos niveles que podríamos caracterizar como de forma y contenido, si es que la forma en la que pensaba el caraqueño por entonces no era ya, como trataremos de dilucidar posteriormente, contenido en otro nivel del discurso historiográfico.

A diferencia de la *Historia* de Gay, las *Investigaciones* de Lastarria intentarán indagar en el tipo particular de mixtura “racial” que legó el pueblo chileno a través del proceso de transculturación entre las culturas indígenas y la cultura occidental que instauró la conquista española, desde una perspectiva acorde con la “filosofía de la historia”, cuyos principales exponentes provenían de la nación francesa, sobre todo de la traducción que Quinet había realizado de las *Ideas sobre la filosofía de la historia de la humanidad*, de Herder. En la introducción a su ensayo, Lastarria insistirá en la idea herderiana de que “la divinidad no ha impuesto al hombre otros límites que los que dependen del tiempo, del lugar i de sus propias facultades” (1865 [1844]: 7), como modo de autorizar una interpretación histórica según la cual el hombre es promotor de sus causas y, por lo tanto, su acción no puede ser imparcial al desarrollo perfectible de la humanidad. La historia, desde esta visión, es el sitio donde el hombre debe buscar las razones de esas causas con el fin de encaminar, anticipándose a los acontecimientos, el desenvolvimiento moral de los pueblos y las civilizaciones. El distanciamiento de la tesis determinista de los pueblos es clave en el ensayo en tanto le sirve a Lastarria para subrayar la idea de una perfectibilidad societal que, en los términos planteados por el memorialista, debe ser precisamente encauzada descubriendo el sentido de los hechos históricos tal como se desarrollaron a partir de la conquista española.⁶ Ese desarrollo, de acuerdo a la “Memoria” del chileno, tiene más puntos negativos y oscuros que los que los propios criollos han querido aceptar (sobre todo aquellos identificados con el gobierno chileno): la cultura colonial será condenada por el ensayista como cultura de opresión; pero lo más relevante y significativo es la continuidad funesta de ese sistema en la sociedad pos-colonial que Lastarria señala para el propio momento de enunciación. Dirá entonces que “los hombres públicos”, los encargados de dirigir el estado, “deben por esta razón conocer a fondo la historia del pueblo cuya ventura se les encomienda” (13). El discurso historiográfico de Lastarria va a centrarse principalmente en el período de la conquista y de la resistencia indígena, sin detenerse en descripciones heroicas ni en la narración de “episodios brillantes” ya que, desde la perspectiva asumida en sus *Investigaciones*: “¿qué provecho real habría[mos] sacado de estos recuerdos halagüeños” (16). Pero tampoco se detendrá

en los cuadros del proceso revolucionario puesto que la proximidad de los acontecimientos, y el hecho nada menor de que aún los sucesos de la independencia pugnen por una debida interpretación, diluye en los letrados criollos la seguridad de sus incursiones filosóficas.

Si en las *Investigaciones* de Lastarria el momento revolucionario queda en suspenso, en cambio la conflictiva relación con el pasado colonial y pre-hispánico va a constituir uno de los elementos centrales en la definición de la subjetividad chilena. La lectura del ensayo de Lastarria, cuyas fuentes principales son las *Noticias secretas* de Jorge Juan y Antonio de Ulloa, la *Historia chilena* de Molina, algunos relatos de viajeros y documentos oficiales, nos va a deparar la idea de una lucha permanente entre españoles e indígenas que corre los límites temporales de esa conflictividad hacia el momento presente de su enunciación. Para Lastarria la resistencia araucana será un rasgo de identificación en la tipología de la subjetividad chilena pues representa la oposición histórica a un régimen corrupto,⁷ el que instauró la colonia, al que el autor achaca las contradicciones políticas del régimen presente. Los sucesos estudiados hilvanan una serie de episodios que estructuran un relato mayor que remite a un pasado homogéneo, cuya unidad representa el americanismo que estimuló al proceso independentista y cuyo momento actual de dispersión es una de las causas que explicarían la inconsistencia del carácter nacional. Dice Lastarria: “No me será posible dejar de referirme a toda la América española, porque en la época del colonaje, cuya historia examino, éramos un mismo pueblo todos los americanos, un pueblo homogéneo, que partía de un mismo origen i se encaminaba a un mismo fin: la denominación de extranjero no era entonces una voz de nuestro lenguaje de hermanos.” (42).

La idea de un origen comunitario, en el cual Lastarria se reconoce a través de su discurso, se superpone a una contradicción real que afecta a las distintas expresiones comunitarias en el momento de su enunciación: la definición de ciudadanía en las nuevas repúblicas distaba en la práctica de reconocer a esas culturas fronterizas como integrantes de la nacionalidad. Al considerar el carácter nacional chileno, dirá: “Hemos de reconocer como elementos influyentes en él, tanto las costumbres, y con ellas las leyes y preocupaciones de los conquistadores, cuanto las del pueblo indígena, en la inteligencia de que la mayoría de nuestra Nación se compone de la casta mixta que deriva su existencia de la unión de aquellas dos fuentes originarias.” (85-86).

El énfasis puesto en la influencia de las costumbres indígenas sobre los españoles, lleva a Lastarria a postular un relato de la nación en el que el componente hispánico debe ser debidamente sopesado de acuerdo a una amalgama cultural que recupere los rasgos americanista-indigenistas del pasado colonial. Dicho de otro modo, la “esencia” de la nacionalidad chilena que construye el ensayo se ve afectada por el sentimiento de nostalgia hacia un pasado homogéneo en el que tanto los indígenas como los españoles (moralmente influenciados por el carácter autóctono) confluirían en una unidad cultural. Para el chileno el proceso revolucionario se mostró parcial y contaminado de las ideas conservadoras de los colonos españoles: “estoi persuadido”, dice sobre el final de su ensayo, “de que esta [la revolución] fue lenta i progresiva, parcial i no radical, obra de unos pocos varones ilustres, i no nacional, precisamente a causa de su influjo” (94). Una revolución no nacional, nos dice el ensayista, es una revolución inconclusa. Ahora bien, es la consideración de las culturas pre-hispánicas como formadoras del carácter nacio-

nal lo que me interesa resaltar (y retener) aquí, pues Lastarria parece sugerir que la ideología americanista es la que ha sido traicionada en el proceso, parcial y no nacional, de la independencia chilena. En esa ideología hay que incluir, junto a las culturas aborígenes, a los colonos criollos que se vieron avasallados y excluidos (y de ahí su identificación con las comunidades pre-hispánicas) por la imposición de leyes virreinales que favorecían el poder despótico de los peninsulares. En esa línea, Lastarria recurrirá a la *Historia de Chile* de Guzmán para demostrar que “los americanos estaban rigurosamente excluidos de todo cargo público” (34) y apuntará un dato que es central en la tesis de Benedict Anderson sobre el tipo de *comunidad imaginada* que es la nación de los “pioneros criollos”: “de ciento sesenta virreyes que hubo en América, sólo cuatro se numeran que no fueron españoles, i entre más de seiscientos presidentes i capitanes generales, sólo se contaba catorce en la misma excepción” (34). Como se ve, indios, criollos colonos y mestizos forman en la interpretación del chileno un mismo cuerpo social en oposición a los representantes peninsulares en (las) América(s). Es esa mixtura del cuerpo social la que pone en cuestión los resultados políticos de la revolución en el tiempo presente de la enunciación. Si las concepciones herderianas sobre la influencia del medio ambiente en los pueblos es un común denominador en el pensamiento tanto de Sarmiento como de Lastarria, éste último escapa consecuentemente del determinismo social al denunciar la opresión de leyes que condicionan el desarrollo del mestizo y del indígena: “los indígenas, fueron sucumbiendo ostensiblemente al peso de la desgracia que les causaba la pérdida de su independencia natural i la odiosa esclavitud a que vivían sometidos”. (57). Y más adelante:

Las leyes no sólo formaban de los mestizos, mulatos i zambaigos una clase vil y despreciable en la sociedad, sujetándola a restricciones onerosas i diferencias ridículas que atacaban su libertad i su dignidad de hombres (...) sino que también, cada vez que se referían a ella, lo hacían en términos humillantes i atribuyéndola vicios y sentimientos inmorales i degenerativos. (61)

Sin embargo, y a pesar del sesgo visiblemente laudatorio hacia las culturas aborígenes —rasgo éste que será uno de los puntos sobresalientes de la polémica—, es evidente que los argumentos de Lastarria resultan funcionales a una ideología homogeneizadora de la cultura y la historia nacional: su noción de “mestizaje” repone justamente el impulso retórico (e ideológico) que niega a los indígenas cualquier tipo de agencia en el desarrollo civil de la sociedad chilena. Dice Lastarria: “Así han desaparecido para siempre las numerosas tribus que Almagro i Valdivia encontraron diseminadas en el vasto territorio de Chile” (58). Los opresivos tres siglos de la conquista española sobre el territorio aborígen bastaron para “esterminarlo i no dejar siquiera vestigios de su existencia” (58). Así, en los diseños protocolares de una imaginación que se yergue sobre el pasado colonial la *Memoria* de Lastarria propende un doble movimiento: por un lado, realza a los indígenas como protagonistas heroicos de la resistencia colonial y, al mismo tiempo, les niega cualquier agencia política en el presente de la enunciación de la historia que se narra. Las intervenciones de Bello, de Alberdi y de Sarmiento, sin embargo, mostrarán hasta qué punto para el nacionalismo romántico post-independentista la presencia indígena resultaba un obstáculo en la consecución de los fines ideales y materiales del progreso.⁸

Bello o la ideología de la forma

En dos reseñas aparecidas en *El Araucano*, los días 8 y 15 de noviembre del mismo año, Andrés Bello discutirá, excusado en la figura de “alabanza” intelectual hacia su discípulo, dos rasgos centrales que hacen a la escritura de la historia tal como fue presentada en la *Memoria* del chileno. Aunque la discusión atañe en principio al mejor “modo de escribir [de estudiar] la historia”, como titularía el caraqueño dos de sus ensayos dedicados al tema y publicados pocos años después,⁹ es claro que la polémica refiere también a los resultados interpretativos del chileno con respecto al pasado colonial y, sobre todo, a la línea que señalaba su opresiva continuidad en el gobierno conservador de Bulnes. Así, sobre la idea de un régimen autoritario y despótico instaurado con la conquista, Bello argumentará que la historia de los pueblos responde a un desarrollo de la civilización occidental y que sería falsear los hechos adjudicar a la conquista una preponderancia hacia el autoritarismo y la opresión. Dice el caraqueño:

Los españoles abusaron de su poder, oprimieron, ultrajaron la humanidad; no con impudencia, como dice el señor Lastarria, porque no era preciso ser impudente para hacer lo que todos hacían sin otra medida que la de sus fuerzas, sino con el mismo miramiento a la humanidad, con el mismo respeto al derecho de gentes, que los estados poderosos han manifestado siempre en sus relaciones con los débiles, y de que aún en nuestros días de moralidad y civilización hemos visto demasiados ejemplos. (Bello, 1957 [1844]: 163)

En la reseña escrita sobre la publicación de la *Historia física* de Gay, Bello sostuvo la idea de que la época colonial correspondía al “nacimiento y la infancia de las principales ciudades que hoy forman la república” (1957 [1844-45]: 151-152), idea que afianza una continuidad por encima de un momento de ruptura entre el pasado colonial y el presente republicano. En efecto, Bello no podía aceptar que el gobierno actual, del cual él era funcionario, representara lo que en palabras de Lastarria había aparecido como un “régimen corrupto” o “envilecido”. La situación de otras regiones latinoamericanas, como su Venezuela, Perú o Argentina, demostraba para Bello la necesidad de un gobierno como el que imperaba en Chile.¹⁰ Al mismo tiempo, la interpretación acerca de las culturas indígenas dista de tener las aristas reivindicativas que le adjudicara Lastarria en su lectura. Bello, al igual que Sarmiento, esgrime un concepto evolucionista de la historia según el cual su desarrollo acuerda necesariamente con el curso de las civilizaciones occidentales, y en cuyo ámbito el poderío español debía ser pensado como una de las etapas de su desenvolvimiento: “La misión civilizadora que camina, como el sol, de oriente a occidente, y de que Roma fue el agente más poderoso en el mundo antiguo, la España lo ejerció sobre el mundo occidental más distante y más vasto”, (1957 [1844]: 165). Ese modelo epistémico de pensamiento¹¹ le permitía aseverar lacónicamente que: “Las razas indígenas desaparecen, y se perderán a la larga en las colonias de los pueblos transatlánticos, sin dejar más vestigios que unas pocas palabras naturalizadas en los idiomas advenedizos, y monumentos esparcidos a que los viajeros curiosos preguntarán en vano el nombre y las señas de la civilización que les dio el ser.” (168)

Por encima de la discusión sobre el legado (o posible agencia) indígena en la sociedad chilena, lo que más afecta al eje de la polémica, debido a los intereses y a las

resonancias políticas puestas en juego en el ensayo del chileno, es la crítica que se proyecta sobre el momento presente de ambos interlocutores. Bello contestará:

Sentimos también repugnancia para convenir en que el pueblo de Chile (y lo mismo decimos de los otros pueblos hispano-americanos) se hallase tan profundamente envilecido, reducido a una completa anonadación, tan destituido de toda virtud social, como supone el señor Lastarria. La revolución hispano-americana contradice sus asertos. (169).

Para Bello el suceso revolucionario, por su alta concepción ideológica y su no menos vindicativo fin político, es un claro ejemplo de que el componente hispano-criollo ha sido el elemento central en la constitución de las jóvenes repúblicas americanas. Otra vez, la continuidad estrecha los lazos con la cultura hispánica y, por ende, con el legado colonial. Precisamente ese es el punto más áspero de la discusión: para Lastarria la revolución no ha tenido un carácter nacional y, por lo tanto, aún espera ser reconvertida: la *Memoria* del chileno hace de la revolución un proceso parcial e inacabado. Por su parte, más preocupado por el rumbo que podía desencadenar ese pensamiento que por los riesgos objetivos al orden establecido, Bello insistirá en la preeminencia de los hechos en la confección del relato histórico ya que los detalles del conjunto, debidamente establecidos, daban así el soporte necesario para extraer entonces, y sólo entonces, las enseñanzas del pasado. Bello resiente, no sólo del modo de escribir la historia de su discípulo sino, y, sobre todo, de las consecuencias que los asertos de Lastarria acarrearán en el momento actual de su enunciación. O, dicho de otro modo, el modelo desplegado por Lastarria en sus *Investigaciones* –ligado al método *ad probandum* o filosófico– muestra los riesgos potenciales de ideologización del discurso en el escenario de discusión preestablecido por el gobierno chileno. Acordando con el autor de la *Memoria* que el período de la revolución aún puede suscitar enconos y controversias desmedidas e injustificadas, el caraqueño insistirá en la necesidad de reconstruir los sucesos del pasado colonial recurriendo a fuentes que podríamos llamar de “primera mano”. Sin embargo, ese bogar por la reconstrucción de la “historia contemporánea” –por ejemplo, la de Bernal Díaz del Castillo– como una necesidad fundamentalmente epistémica conlleva un posicionamiento político frente al legado colonial, que se resume en el dictorio de que “las ordenanzas administrativas de los Carlos y Felipes son leyes patrias” (171). La discusión por el modo de escribir la historia lleva, como vemos, a una discusión por el contenido político e ideológico de los discursos que intentan construir un pasado común para la república. En los distintos recortes que esas discusiones por las fronteras temporales de la (futura) nación presuponen se expone algo más que una cuestión de método, algo más que el impulso prope-déutico hacia los bordes de un saber en su búsqueda de autolegitimación.

Sarmiento: la historia se escribe marchando

Sarmiento, al publicar su comentario en el *Progreso* casi dos meses antes de la reseña firmada por Bello,¹² establecerá su crítica a partir de los protocolos impuestos por esa doble ordenada. Así, el sanjuanino alentará el método utilizado por su par chileno en el estudio histórico, método que él mismo defendió desde su exilio chileno (como pudimos comprobar más arriba en su reseña de la *Historia* de Gay) hasta la escritura

de ese “Facundo envejecido” que fue su *Conflicto y armonía de las razas en América*. Pero Sarmiento, a menos de un año de publicar su biografía del caudillo riojano, no podía coincidir con el sentido de recuperación del pasado pre-hispánico que alentaban las *Investigaciones* del chileno. Aceptar que las culturas indígenas integraban la fisonomía cultural de las jóvenes repúblicas, era dar lugar a una interpretación que echaba por tierra uno de los presupuestos ideológicos de la nueva elite criolla, aquél que emulaba al “salvaje” con el desierto según la representación rectora de *La cautiva* y lo hacía obstáculo para el desarrollo de la civilización, como bien podían deducir de las malas políticas de integración y de las incursiones de las *malocas* que fragmentaban cada vez más las fronteras internas de la futura república.¹³ De hecho, el *Facundo* apenas dedica un breve pasaje a la cultura indígena. En referencia a esta cuestión, Sarmiento dirá:

El autor [de las *Investigaciones*] no ha podido en estos conceptos emanciparse de las ideas que puso en boga la revolución de la independencia para azuzar los ánimos contra la dominación española, mintiendo una pretendida fraternidad con los indios (...) como si estos hombres salvajes perteneciesen a nuestra historia americana, i como si Arauco, después de la revolución, como durante el coloniaje, no fuese un país fronterizo i una nación extraña a Chile i su capital e implacable enemigo, ha quien Chile ha de absorber, destruir, esclavizar, ni más ni menos que lo habrían hecho los españoles. (Sarmiento, 1909 [1844]: II, 219)

Hay varios elementos interesantes en este fragmento citado pero, como se puede apreciar, el eje temporal es el que organiza su crítica a la “interpretación” de las *Investigaciones*. Sarmiento señala la manipulación discursiva ensayada en los momentos de la independencia y argumenta que en la actualidad una ficción como ésa ha perdido toda efectividad y necesidad. En la demarcación temporal del sanjuanino las culturas indígenas deben ser expulsadas incluso de la “[nuestra] historia americana” para fundar otra unidad (la ficción alberdiana del “Progreso”) en donde la “barbarie” sea apenas un recuerdo forzoso, apenas un dato de color, en la memoria civilizada de las nuevas (y futuras) generaciones criollas. La crítica de Sarmiento apunta a desestabilizar el elemento retórico que asume dicha temporalización. Sarmiento dice lo que el texto de Lastarria calla: que aquellos “imaginados” indígenas son los mismos que en la actualidad asolan las fronteras internas de la república (argumento que volverá a repetir en su *Facundo* y aún más tarde en su *Conflicto y armonías...*): “Cuando uno lee a Ercilla i oye repetir hoy día aquellas imaginadas virtudes de Colocolos i Lautaros, está a punto de creer que los antiguos araucanos eran otro pueblo distinto de los araucanos que conocemos nosotros” (222).

El problema, entonces, de la dimensión pretérita del tiempo histórico reside en el aspecto proyectivo que supone la estrategia desplegada en las *Investigaciones*. A diferencia de Bello, Sarmiento coincide con Lastarria en el método utilizado en su ensayo historiográfico pero, y ahora acordando con Bello, se distancia precisamente de los asertos a los que llega el chileno mediante su uso. Las distancias interpretativas pueden entenderse mejor si se tienen en cuenta los modelos idiosincrásicos desde los cuales se proyectan ambos discursos. Para Lastarria la emancipación de España constituye todavía un proceso incompleto y por lo tanto plausible aún de

ser encaminado hacia la futura (e imaginaria) república para lo cual, consciente de la incidencia cultural de su discurso, propone una subjetividad chilena que recupera los rasgos principales (la resistencia) de las culturas indígenas de la región. Sarmiento, en cambio, y aquí su perspectiva se une a la del caraqueño, propende una continuidad con el orden hispánico sobre la ruptura que supuso la revolución por la independencia (operación que se hará más patente en sus *Recuerdos*) y cierra las esclusas temporales a las culturas pre-hispánicas, que “nada tienen que ver con nosotros” (220), destituyéndolas de la historia americana.

El lugar de la escritura historiográfica está, en Sarmiento como en Bello, determinado por un horizonte de pensamiento que remite a una ideología superior, la del Progreso. La disputa con las otras retóricas, los otros discursos que orientan el debate sobre el diseño cartográfico imaginario de la nación está entramada en el objetivo político que apunta a la dominación del espacio (público y territorial).

Recuérdese que para Sarmiento el mal que aqueja a la república es la extensión: la pampa argentina imprime su deficiencia, su déficit (un amplio espacio sin comunicación y, por lo tanto, sin nexos que permitan establecer formas de sociabilidad) a los pobladores quienes, por esa afección físico-climática, adquieren los hábitos a-sociales análogos a los de las comunidades nómades. Es en este punto donde la frontera asume categóricamente su definición política: en el cruce y en la amalgama de las culturas fronterizas existe una trama perversa de disociación que posibilita el dominio “salvaje” (“bárbaro”) de los campos argentinos. Para Sarmiento los indígenas son, no sólo una cultura, sino *un país distinto*. Esa frontera interna hace pensar en la existencia de *una nación dentro de otra*.¹⁴ Por eso Sarmiento no ve en la estrategia discursiva de Lastarria una función asimilable al presente político de su enunciación: esa ficción de identidad, el llamado americanismo (por Lastarria), que sirvió en los años de la independencia para aunar y convocar fuerzas contra el enemigo, no tiene sentido en el momento en que se están definiendo los límites de la ciudadanía de las diferentes repúblicas:

Quisiéramos apartar de toda cuestión social americana a los salvajes, por quienes sentimos, sin poder remediar, una inevitable repugnancia, i para nosotros Colocolo, Lautaro i Caupolican, no obstante los ropajes civilizados i nobles de que los revistiera Ercilla, no son más que unos indios asquerosos, a quienes habríamos hecho colgar ahora, si reapareciesen en una guerra de los araucanos contra Chile, que nada tiene que ver con esa canalla. (221)¹⁵

La identificación de la ciudadanía chilena para el redactor que prescribe la propia enunciación de este párrafo, no debería hacernos perder de vista que la argumentación de Sarmiento parece estar sostenida más que por una definición cultural de la nación chilena, por una mirada oblicua y exterior a su propia república, de la que se halla ausente precisamente por el triunfo del federalismo al que el sanjuanino atribuye todos los rasgos del americanismo. Desde ese sitio oblicuo de enunciación, no es riesgoso afirmar que la ficción historiográfica que se recorta de la “barbarie” tiene como imagen latente las huestes de gauchos y mestizos que, al otro lado de la cordillera, revisten los ropajes republicanos del federalismo rosista. El *Facundo* es una muestra de ese pasaje. Allí la “incapacidad industrial” define los resultados de esa “ley inmutable” de la que hablaba Sarmiento, esto es, la fatalidad del proceso modernizador ligado al desarrollo económico, técnico e industrial una vez que las páginas de historia y la posesión del suelo ya avizoran un cuerpo en el mausoleo del tiempo pretérito.

El hispanismo castizo de Alberdi

En agosto de 1845, Alberdi publicó en *El Mercurio*, un artículo en el que definía el carácter europeo de los criollos americanos. Todo el artículo puede ser leído como una expresión celebratoria de esa ideología del Progreso al que las elites de las futuras repúblicas aspiraban, aspiración que auto-justificaba la intervención anglo-francesa en el Río de la Plata. La idea central de ese texto es que la civilización americana extiende en estas tierras la europea pues, como sostiene allí Alberdi, “todo en la civilización de nuestro suelo es europeo. Podríamos definir la América civilizada diciendo que es la Europa establecida en América” (1920 [1845] V: 16). Bajo esta perspectiva, la intervención anglo-francesa se veía para los jóvenes románticos como un *desideratum* del *telos* progresista más que bajo la pátina de un “delito de leso americanismo” como sostuvo Sarmiento sobre el final de su *Facundo*. Ahora bien, dejando de lado la polémica por esa alianza con el extranjero, quisiera retomar el punto de discusión en torno a la definición de las fronteras culturales de la nación ya que cuando Alberdi escribe, como Sarmiento, desde su exilio chileno diagrama un interlocutor conformado por un público argentino por encima de sus pares cordilleranos. En el contexto de esta polémica, Alberdi anudará los hilos de continuidad con el pasado colonial como modo de operar un (el) sentido a la historia americana que la desligue de las formas bárbaras que amenazan con desvirtuar el sustento ideológico de las jóvenes repúblicas. Dice Alberdi: “Hemos historiado con mucho talento el mal que nos dejó [Europa]. Pero hemos silenciado, no sé si con talento, el bien que también nos hizo por manos de la España” (28). El paso del tiempo y los acontecimientos políticos (digamos, el dominio político de Rosas y la Alianza extranjera) estructuran una nueva síntesis de ideas que llevan a cerrar filas frente a la “barbarie” (sea ahora indígena o gaucha) y a reanudar lazos de continuidad con la España, en la medida que ésta, al revés de lo que se cansaron de escribir durante más de una década, es ahora entendida como extensión de Europa, no su rezago sino su brazo, su puente, su conexión transatlántica. Alberdi, consciente de su inserción en las disputas del país que lo acoge, postula la idea, defendida sobre todo por Andrés Bello, de que las jóvenes repúblicas deben más a su pasado colonial de lo que reconocen ciertas formaciones discursivas (que incluyen las propias de la nueva generación): “No necesito más que atravesar la plaza de Santiago y observar las bellas formas de la catedral para admirar el descaro con que hemos llamado nulos a los españoles” (32). En esa línea argumentativa ya despunta el juicio en el que tanto Bello como Sarmiento habían coincidido: la América es el recinto de Europa por parte de España y, por eso mismo, la identificación con las culturas pre-hispánicas se torna inconcebible:

En cuanto a mí, yo amo mucho el valor heroico de los americanos cuando los contemplo en el poema de Ercilla, pero a fe mía que al dar por esposa a una hija o hermana mía no daría de calabazas a un zapatero inglés por el más ilustre de los príncipes de las monarquías habitadoras del otro lado del Bio-Bio.

A la Europa debemos todo lo bueno que poseemos, incluso nuestra raza, mucho mejor y más noble que las indígenas; aunque lo contrario digan los poetas, que siempre se alimentan de las fábulas. (30-31)

Extraña recurrencia al españolismo lingüístico (la expresión “dar de calabazas” aparece, por ejemplo, en *El Lazarillo de Tormes*) para afirmar un linaje europeo en un escritor que no se privó, como la mayoría de sus pares generacionales, de achacar el casticismo idiomático como parte de un programa de re-generación cultural, como mostramos al inicio con la cita de *La Moda*. Alberdi apunta desde lo formal el contenido de su diatriba: España trajo la civilización europea a América. En esa lectura, las “fábulas” como las de Ercilla (y las de Lastarria) que sirvieron para un momento político determinado han dejado de tener sentido en momentos en que ciudadanía y civilización europea designan eufemísticamente el trazado de un “nosotros” proyectivo sobre la nación. Alberdi y Sarmiento, exiliados en Chile, definen el diseño de la patria futura hablando de una cultura doblemente otra: es otra porque la subjetividad chilena construye otros parámetros imaginarios en su peculiar relación con las fronteras y es otra porque en esas fronteras se halla representada, en los términos del *Facundo*, la potencialidad política de la “barbarie”, que explota estratégicamente Rosas al otro lado de la cordillera.

Notas

¹ Habría que entender esa frase como corolario del intertexto romántico y social que rige toda la producción de *La Moda* y no como una manifestación plenamente asumida en su carácter ideológico. Cito el pasaje completo:

“En las calles de Buenos Aires circula un castellano modificado por el pueblo porteño, que algunos escritores argentinos, no parecidos en esto a Dante, desdeñan por el castellano de Madrid. Dudamos que la importancia tenaz de una lengua que nuestra patria no quiere hablar, subsista mucho tiempo. Una juventud independiente y ávida de progreso, acaba de comprender que el castellano de Madrid, no será jamás el castellano de Buenos Aires. Pueblos tan diferentes no podrán hablar un mismo idioma. El estilo, es el hombre, ha dicho un escritor de genio. *La lengua, es la nación, concluimos nosotros. La lengua de un pueblo, es el reflejo de su historia, gobierno, clima, costumbres y carácter.*” (*La Moda*, N° 20, 7, col. 1, [el destacado es mío]).

² Me refero a Chile, donde la década del '40 es la de mayor desarrollo institucional de la República; década llamada por Iván Jaksic, en el capítulo que le dedica a la misma, “la década triunfal”. Cfr. JAKSIC, 2001: 155 ss. Véase asimismo: STUVEN, 2000: 95 ss.

³ Una reseña detallada sobre el contexto político y cultural en el que se insertan estos debates en Chile aparece en *Un decenio de la historia de*

Chile de DIEGO BARROS ARANA, 1913, tomos XIV y XV, y en *La seducción de un orden* de ANA MARÍA STUVEN VATIER. También, aunque mediados visiblemente por intereses en la disputa, pueden consultarse los *Recuerdos literarios* de Lastarria.

⁴ Sobre la polémica historiográfica en Chile, pueden consultarse los siguientes trabajos: GUILLERMO FELIÚ CRUZ, 1933: 366-384 y 1942: 254-268; ÁLVARO FERNÁNDEZ BRAVO, 1999: 101-139; ANA MARÍA STUVEN, 2000: 221-250; ÁLVARO KAEMPFER, 2006: 9-24. Asimismo, ver BEATRIZ GONZÁLEZ STEPHAN (1987: 82 ss.) sobre el historicismo en Hispanoamérica y su relación con el pensamiento europeo, principalmente Hegel y Herder.

⁵ Sarmiento, tras los ataques públicos a través de *El Siglo* que amonestaban moral y éticamente su condición de extranjero y de asalariado del gobierno, escribe una carta a Lastarria diciéndole que “toda armonía e inteligencia entre ambos ha cesado”. Este último responde, de puño y letra, y al pie de la misma carta, haciéndole saber que acusaba “recibo de la declaración de guerra” que allí se le hacía. Véase la correspondencia entre Sarmiento y Lastarria anotada por MARÍA LUISA DEL PINO DE CARBONE, 1954: 25.

⁶ Lastarria, en una nota al pie, dirá: “Tal vez podrá calificarse de osado, porque me aparto aquí de la base de las brillantes teorías de más de un genio de los tiempos modernos (...) Yo no creo en el fatalismo histórico, según lo conciben algunos sabios” (1865 [1844]: 12). Por cierto, la osadía que pretende el memorialista para su propio pensamiento venía mediada no sólo por la traducción de Herder hecha por Quinet, sino por el faro del eclecticismo historiográfico francés, Victor Cousin. En la lección número once de sus *Cours*, dedicada a los pensadores y filósofos de la historia –Vico, Montesquieu, Bossuet, Herder, entre otros–, Cousin había identificado el gran error –“*grand défaut*”– del sistema herderiano al subrayar que era “poco favorable a la libertad del hombre” y que colocaba a éste en el lugar de “pacífico infante y aprendiz de la naturaleza” (cfr. COUSIN, 1847: 249). Como señaló Stuvén, el pensamiento de Cousin tuvo una enorme influencia en Chile, cuyos cursos llegaron allí dos años después de su publicación y pudieron ser leídos en su idioma original: “Fue tal el impacto –recuerda Stuvén– que *El Mercurio* debió responder a un reproche de *El Araucano* cuyo editor consideraba inaceptable que se hubiese publicado primero en Bolivia la traducción del curso de Cousin. *El Mercurio* se excusó diciendo que quienes se interesaban podían leerlo en francés” (STUVEN, 2000: 224).

⁷ Lastarria podrá de este modo identificar ese rasgo con la peculiaridad de la nacionalidad chilena, adjudicándose a la superioridad indígena de los araucanos. Cuando hable de los españoles que llegan a Chile sostendrá que “la devastación los fatiga, la resistencia los exaspera i al fin consienten en reconocer la superioridad de los araucanos sobre los demás pueblos de América” (22). Esa superioridad es la que al autor proyecta como herencia constitutiva de la nacionalidad chilena. Más adelante, dirá: “De modo, pues, que este pueblo a que hoy pertenecemos, antes de ser industrial fue guerrero, i antes de saborear placer alguno de los que constituyen la dicha del hombre social, soportó las angustias de una guerra eterna i funesta” (25).

⁸ Véase una lectura en ese sentido en: KAEMPFER, 2006.

⁹ Me refiero a los artículos, “Modos de escribir la historia” y “Modos de estudiar la historia”, publicados por Andrés Bello en *El Araucano* en enero y febrero de 1848, respectivamente. Esos artículos forman parte (y son el cierre) de la polémica historiográfica en Chile por esos años, iniciada por las *Investigaciones* de Lastarria, y continuada en los debates que su *Bosquejo Histórico de la Constitución del Gobierno de Chile* (1848) volvió a instaurar en el seno de la comunidad universitaria. Como se sabe, Jacinto Chacón, amigo y colega del chileno, fue el encargado de recoger el guante de la disputa, como el propio Lastarria reconoce en sus *Recuerdos*, prologando su obra premiada (la única, por otra parte, que se presentó ese año a concurso) y discutiendo en dicho prólogo algunos pasajes del Informe de la Comisión —que volvían sobre las recomendaciones de Bello—, integrada por Antonio Varas y García Reyes. Cfr. “Prólogo de la edición de 1847” al *Bosquejo Histórico*, en: LASTARRIA, 1909: IX, 37-58.

¹⁰ La concepción de Bello sobre la estabilidad política conseguida en Chile en relación a otras regiones de América Latina, aparecía claramente enunciada en un artículo de *El Araucano* de 1841. Decía Bello entonces: “¿Quién podrá desconocer los grandes destinos de la nueva era que hoy se abre para los chilenos? (...) ¿No está vivo entre nosotros el recuerdo de las desgracias i extravíos pasados, para que no sepamos apreciar i conservar los bienes presentes? El estado lamentable de casi todos los países sudamericanos ¿no hablará constantemente a nuestros corazones i a nuestra razón, exigiéndonos imperiosamente el sacrificio de todas nuestras pasiones por la conservación de una paz tan cara i en la que se fundan todas nuestras esperanzas?” (citado por Barros Arana en *Un decenio de la historia de Chile*, véase BARROS ARANA, 1913: XIV, 236).

¹¹ En palabras de González Stephan: “una concepción de la historia, que, aunque secularizada, seguía atada a un esquema providencialista que permitía, dada la percepción finalista que la burguesía tenía de su propio quehacer, describir el proceso histórico de la humanidad en términos de un evolucionismo, cuyas etapas se sucedían en una cadena de sentido orientadas desde formas primitivas a formas más perfectas” (1987: 85).

¹² El artículo de Sarmiento aparece publicado el 27 de septiembre de 1844.

¹³ El tema de las fronteras interiores y de la llamada “cuestión del indio” en Argentina ha sido extensamente desarrollado por la crítica, iniciándose ese desarrollo con las propias publicaciones oficiales, documentales y periodísticas de la época. Las ideas sobre la necesidad de establecer una frontera interior permanente y de avanzar hasta el río Colorado son bastante tempranas y datan de principios de siglo.

¹⁴ Esa misma idea de *dos naciones* en un mismo territorio está presente en la *Memoria* de Lastarria, sólo que el chileno ubica su arco temporal en el proceso de colonización y, por eso mismo, esas tensiones quedan implicadas en un tiempo pretérito cuyos efectos —en la imaginación de Lastarria— sólo pueden ser recuperados por la escritura.

¹⁵ La discusión atañe al reconocimiento del indígena como ciudadano. Todavía en 1883, dirá Sarmiento: “Pero la patria no es sólo una exten-

sión de tierra que hemos hecho el patrimonio exclusivo de una familia, tribu, o pueblo, es un sentimiento común a la presente generación, para transmitirla a las futuras con el recuerdo, el amor y el vínculo que nos une al pasado”. Y más adelante: “A este despegó a un suelo que no es la patria, sino la misión, se añade, como lo hemos visto, el desafecto natural del conquistado a su dominador, de la raza inferior a la superior (...) con lo que se forma una nación no ya en la nación, sino fuera de la nación” (1900, [1883] XXXVII: 193). Dos cuestiones: ya en el '80 Sarmiento puede referirse a la tradición de un “pasado común” que ocupa el lugar del “patrimonio exclusivo” pero, y al mismo tiempo, en el párrafo inmediato vuelve a subrayar el vínculo entre “patria” y “suelo”, cohesionado ahora por el “sentimiento” de pertenencia, del que vendrían a carecer los indios por influencia, entre otras cosas, de las misiones jesuíticas, según el propio Sarmiento.

Bibliografía

ALBERDI, J. B.: (1839) *La revolución de mayo en Obras Selectas*, Tomo I. La Facultad, Buenos Aires, 1920.

(1845) *Acción de la Europa en América en Obras selectas*, Tomo V. La Facultad, Buenos Aires, 1920.

ANDERSON, B.: (1983) *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Fondo de Cultura Económica, México, 1993.

BARROS ARANA, D.: (1913) *Un decenio de la historia de Chile (1841-1851)* en *Obras completas*, Tomos XIV y XV, Santiago de Chile. Imprenta, Litografía i Encuadernación: Barcelona.

BELLO, A.: (1844-45) “Historia física y política de Chile” en *Obras completas*, Tomo XIX. Ministerio de Educación, Comisión Editora de la Biblioteca Nacional, Caracas, 1957.

(1844) “*Investigaciones sobre la influencia de la conquista y del sistema colonial de los españoles en Chile*, Memoria presentada a la Universidad en la sesión solemne de 22 de septiembre de 1844 por don José Victorino Lastarria” en *Obras completas*, Tomo XIX. Ministerio de Educación, Comisión Editora de la Biblioteca Nacional, Caracas, 1957.

(1848a) “Modo de estudiar la Historia” en *Obras completas*, Tomo XIX. Ministerio de Educación, Comisión Editora de la Biblioteca Nacional, Caracas, 1957.

(1848b) “Modo de escribir la Historia” en *Obras completas*, Tomo XIX. Ministerio de Educación, Comisión Editora de la Biblioteca Nacional, Caracas, 1957.

COUSIN, V.: (1828) *Cours de l'histoire de la philosophie moderne*. Deuxième Série, Tomo I. Nouvelle Edition, Didier-Ladrange, Paris, 1847.

DE CERTEAU, M.: (1978) *La escritura de la historia*. Universidad Iberoamericana, (2° ed.), México, 1993. [Traducción al español: JORGE LÓPEZ MOCTEZUMA]

- DEL PINO DE CARBONE, M. L. (ed.) (1954) *Correspondencia entre Sarmiento y Lastarria, 1844-1888*. Buenos Aires.
- SOMMER, D.: (1999) "The places of History: Regionalism Revisited in Latin America" en *The Places of History*. Duke University Press, Durham and London, 1-10.
- FELIÚ CRUZ, G.: (1942) "Literatura histórica chilena" en *Atenea*, Año XIX, Vol. LXVIII, N° 203, mayo, Universidad de Concepción, 254-268.
- FERNÁNDEZ BRAVO, A. (1999) *Literatura y frontera. Procesos de territorialización en las culturas argentina y chilena del siglo XIX*. Sudamericana-Universidad de San Andrés, Buenos Aires.
- GONZÁLEZ STEPHAN, B.: (1987) *La historiografía literaria del liberalismo hispano-americano del siglo XIX*. Casa de las Américas, La Habana.
- JAKSIC, A. I.: (2001) *Andrés Bello: la pasión por el orden*. Editorial Universitaria, Santiago de Chile.
- KAEMPFER, A.: (2006) "Lastarria, Bello y Sarmiento en 1844: genocidio, historiografía y proyecto nacional" en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año XXXII, N° 63-64, Lima-Hanover, 9-24.
- LA MODA*: (1837-1838) Edición facsimilar publicada por la Academia Nacional de la Historia, con "Prólogo y Notas" de José A. Oría, Kraft, Buenos Aires, 1938.
- LASTARRIA, J. V.: (1844) *Investigaciones sobre la influencia de la conquista i del sistema colonial de los españoles en Chile*. Universidad de Chile, Santiago, 1868.
- (1847) *Bosquejo Histórico de la Constitución del Gobierno de Chile en Obras completas*. Vol. IX, Estudios Históricos, Tercera Serie, Santiago de Chile. Imprenta, Litografía y Encuadernación, Barcelona, 1909.
- (1878) *Recuerdos literarios*, 2° ed., Librería de M. Servat, Santiago de Chile, 1885.
- PALTI, E.: (2003) *La nación como problema. Los historiadores y la "cuestión nacional"*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- SARMIENTO, D. F.: *Obras*, Tomos I, II y VI. Belin Hermanos, París, 1909.
- (1883) *Conflicto y armonías de las razas en América* en *Obras*, Tomo XXXVII. Belin Sarmiento, Buenos Aires, 1900.
- STUVEN VATIER, A. M.: (2000) *La seducción de un orden: las elites y la construcción de Chile en las polémicas culturales y políticas del siglo XIX*. Universidad de Chile, Santiago.
- SUBERCASEAUX, B.: (1981) "Romanticismo y liberalismo en el primer Lastarria" en *Revista Iberoamericana*, N° 114 y 115, enero-junio, 301-312.

La *Commedia dell'Arte* en el teatro de Valle Inclán

Estela González de Sande •
Universidad de Oviedo

Resumen

En la primera década del siglo XX, Ramón María del Valle Inclán escribe *La marquesa Rosalinda* bajo los cánones del género teatral de la *Commedia dell'Arte*, surgido en Italia a mediados del siglo XVI. La repercusión que éste tuvo en autores contemporáneos a su creación, tales como Lope de Rueda, Cervantes o Lope de Vega ha sido objeto de numerosos estudios; sin embargo no lo ha sido tanto la reaparición del género en España a principios del siglo XX. Dramaturgos como Valle Inclán, Jacinto Benavente, Martínez Sierra o Jacinto Grau se nutrirán de la tradición italiana para la creación de sus obras. Este estudio pretende analizar la presencia e influencia de la *Commedia dell'Arte* en la producción literaria de Valle Inclán no sólo en *La marquesa Rosalinda* sino también en otras obras como *Los cuernos de Don Friolera* que, siendo un “esperpento”, presenta algunos elementos característicos de la comedia italiana.

132 133

Palabras clave:

· *Commedia dell'Arte* · Valle Inclán · Literatura comparada

Abstract

In the first decade of the 20th century, Ramón María del Valle Inclán writes *La marquesa Rosalinda* following the canons of *Commedia dell'Arte* drama, which appeared in Italy in the middle of the 16th century. The impact of this (*sigue atrás*)

• Licenciada en Filología Italiana y Doctora Europea por la Universidad de Salamanca donde obtiene el Premio Extraordinario de Grado de Salamanca y el Premio Extraordinario de Doctorado. Actualmente es profesora de lengua y literatura italiana en la Universidad de Oviedo. Se ha especializado en literatura italiana moderna y contemporánea, literatura comparada italo-española y estudios sobre la traducción. Participa en diversos proyectos de investigación entre los que destaca el proyecto ministerial: “Escritoras y pensadoras europeas”. Ha publicado el volumen Tradición y modernidad en la narrativa de Raffaele Nigro y la obra crítica Leonardo Sciascia y la cultura española, así como diferentes artículos en revistas y actas de congresos nacionales e internacionales.

(viene de página anterior) theatrical gender on contemporary authors, such as Lope de Rueda, Cervantes or Lope de Vega, has been the subject of many studies; nevertheless, the comeback of this gender in Spain at the beginning of the 20th has not been studied so much. Playwrights such as Valle Inclán, Jacinto Benavente, Martínez Sierra or Jacinto Grau will use the Italian tradition in order to create their works. This study aims to analyze the presence and the influence of *Commedia dell'Arte* in the literary production of Valle Inclán not only in *La marquesa Rosalinda*, but also in other works such as *Los cuernos de Don Friolera* which, as an “esperpento”, presents some characteristic aspects of the Italian comedy.

Key words:

· *Commedia dell'Arte* · Valle Inclán · Comparative Literature

Las actuaciones de Arlequín, Polichinela, Pierrot y Pantaleón llenan los teatros españoles de las primeras décadas del siglo XX. Y es, cuanto menos sorprendente, cómo más de tres siglos después de su creación en Italia, la *Commedia dell'Arte* no sólo interesa al público, sino que sigue siendo fuente de inspiración para muchos dramaturgos de la época. *Los intereses creados* de Jacinto Benavente, *Las golondrinas* de Martínez Sierra, el *Señor de Pigmalión* de Jacinto Grau o *La Marquesa Rosalinda* de Valle Inclán, son algunas de las obras en las que podemos apreciar claramente elementos de la *Commedia dell'Arte*, no sólo en la caracterización de los personajes sino también en el uso y disposición del diálogo.

Ya en 1905 Rubén Darío exhortaba a los escritores modernistas a recordar las máscaras como sinónimo de ensoñación y antítesis de realidad.

Nosotros, los amantes de Psiquis, cantemos el triunfo de las máscaras, el misterioso hechizo de ensoñar, y esa ultravida que crea lo supremo del Arte y en la cual nos encontramos más en nuestro propio mundo que en esta pesada tierra (...) siempre es la influencia de las máscaras la que nos hace recordar o prever una existencia aparte de lo que conocemos por nuestros sentidos actuales (Valle Inclán, 1992: 16)

De la misma manera, decía Jacinto Benavente en el prólogo de *Los intereses creados*: “El mundo está ya viejo y chochea; el Arte no se resigna a envejecer, y por parecer niño finge balbuceos... Y he aquí cómo estos viejos polichinelas pretenden hoy divertiros con sus niñerías” (Benavente, 1986: 53). Este arte que no está dispuesto a envejecer es el que empuja a escritores como Benavente o Valle Inclán a la búsqueda de nuevos recursos y temas literarios. En el caso de Don Ramón, la ruptura con el arte creado hasta el momento y el deseo de innovación despertaron su vocación de escritor. Afirma en una conversación con Juan López Nuñez:

“Cuando llegué a Madrid vi que todo cuanto se escribía era muy malo. Decíalo así a mis amigos. Y como ellos incrédulos, lo atribuyesen a un inmoderado afán de crítica, yo les replicaba manifestándoles que aquellos libros detestables podría escribirlos cualquiera”. (Dougherty, 1983: 54).

Por otra parte, en 1913 Vicente Salaverri en su obra *Los hombres de España*, recoge una entrevista realizada al autor gallego en la que, haciendo alusión a *La Marquesa Rosalinda*, aseguraba sentirse orgulloso por haber creado una obra novedosa. “Yo tenía mucho deseo de escribir esta obra –me cuenta Valle–, porque implicaba una innovación. Era yo el primer literato castellano que armonizaba lo lírico y lo grotesco en una obra de arte. Esos elementos, ayuntados, no se dan en España.” (Salaverri, 1918: 42).

Es en *La Marquesa Rosalinda*, considerada en varias ocasiones por Don Ramón como su primera obra literaria,¹ donde se aprecia de manera más evidente la huella del género teatral italiano.

Se estrena por primera vez en el Teatro la Princesa de Madrid el 5 de marzo de 1912. Un año antes tenía lugar la publicación de un fragmento en *Nuevo Mundo* bajo el título “A la luna (monólogo de Pierrot)”. En 1913, aparece la primera edición en forma de libro, incluido en su *Opera Omnia*. Más de una década después, en 1924, se publica una nueva edición con correcciones del autor.

La obra es presentada como “farsa”. También Benavente presentó *Los intereses creados*² como “antigua farsa” haciendo referencia, como apunta Lázaro Carreter en la edición crítica, al teatro profano y popular del siglo XVI y XVII de la *Commedia dell’Arte*, adoptado por autores como Lope de Rueda o Molière. Benavente, en el prólogo irá más allá y definirá su obra como “farsa guiñolesca”, es decir, teatro popular propio de muñecos y marionetas.

Ya desde el inicio advertimos la presencia de la tradición italiana en la presentación de los personajes: La Marquesa Rosalinda, Arlequín, El Abate, Pierrot, Colombina, El Marqués y Polichinela; y en la estructura: un preludeo y tres jornadas. Las obras creadas bajo los cánones de la *Commedia dell’Arte* estaban compuestas por tres actos y, en ocasiones, éstos iban acompañados de una introducción o prólogo.

El autor sitúa la acción en el siglo XVIII en un “jardín con cisnes y rosas”, un decorado similar al de la *Farsa italiana de la enamorada del rey*.

En cuanto al argumento se trata de un enredo amoroso entre la Marquesa Rosalinda y Arlequín, un farsante italiano que se detiene con su compañía teatral en la casa del Marqués. Los amantes serán descubiertos por el Marqués que hace pagar la infidelidad de su esposa ingresándola en un convento. Para vengarse de Arlequín contrata a dos “bravos” para que lo maten y así limpien su honor. Sin embargo, el desenlace de la obra no será la muerte de Arlequín, sino su huida después de convencer a los “bravos” para que lo dejen en libertad. Dentro de esta trama principal se desenvuelven otras historias paralelas como por ejemplo la de Doña Estrella, hija del Marqués, que sufre el encierro en un convento del que no podrá salir hasta la fecha de su casamiento; o la historia de Colombina, enamorada profundamente de Arlequín.

Se trata de historias características de la *Commedia dell’Arte*: unos amantes, un marido cornudo y un intento fallido de venganza. Todo ello interpretado por personajes que representan tipos humanos bien definidos que en el teatro italiano eran identificados por el público de manera inmediata a través de sus máscaras, vestimentas o del papel que escenificaban. En este sentido, la originalidad de cada

autor recaía no en los personajes, sino en la manera de presentarlos y de llevarlos a escena, en las distintas formas de plantear idénticas situaciones.

En su origen las obras de la *Commedia dell'Arte* presentaban cuatro personajes o máscaras principales: dos viejos y dos criados o *zanni*. Normalmente los viejos eran identificados como Pantalón y el Doctor, y los criados como Arlequín y Scapino. A estos personajes se unían otras figuras típicas como el Capitán que habitualmente aparecía solo; los amantes y Franceschina o Colombina, la criada de la que se enamoraban los dos criados; Polichinela, Pulcinella, Polichinelle o Punch se presenta como el principal rival de Arlequín y junto a éste como uno de los personajes más típicos de la comedia italiana. Y por último podríamos citar a Pierrot, el criado Pedrolino adoptado por los franceses a finales del siglo XVI que destaca por su habilidad e inteligentes estratagemas.

En *La Marquesa Rosalinda* tenemos a los dos viejos representados en las figuras del Marqués Don Froilán y del Abate Pandolfo. El primero sería el Pantalón de las comedias italianas, un padre de familia, rico y con una buena posición social. Su papel en la obra es más dinámico que el del Abate. Una vez enterado del engaño de su esposa con Arlequín, intentará salvaguardar su honor, aunque no tendrá mucho éxito.

El segundo, el Abate, se identifica con la figura del Doctor. Un hecho que corroboramos al inicio de la obra cuando Arlequín se dirige a él como “Doctor Pandolfo”. La descripción de Valle Inclán coincide a la perfección con la representación que de éste se hacía en la *Commedia dell'Arte*. Reproducimos la definición de este personaje que hace Allardyce Nicoll en su estudio sobre la *Commedia*: “Normalmente es un hombre de leyes con la mente cargada de saber libresco –principalmente mitología clásica, máximas latinas y sentencias legales– que le resulta imposible pensar o hablar de una forma sencilla y lógica.” (Nicoll, 1977: 72).

Dice Valle Inclán al despedir a este personaje “menudo y pizpireto” tras su primera aparición: “Se va el Abate. Un comentario en rancio latín mosconeá” (Valle Inclán, 1992: 56).

Avanzando en la lectura encontramos de nuevo rasgos que identifican al Abate con el personaje del Doctor en la *Commedia dell'Arte*: “Señor Pandolfo, dicen que la Señora Colombina con Vos aprende a traducir a Ovidio” (Valle Inclán, 1992: 142) y, por último, con gran ironía, el autor describe su salida de escena con estos versos: “Hace mutis por el jardín,/ Renegando de aquella gente,/ El Abate. Naturalmente,/ Que si reniega es en latín” (Valle Inclán, 1992: 153).

Se trata, pues, de un hombre culto cuya expresión recuerda a los hombres del Renacimiento. En la *Commedia dell'Arte* este personaje solía adoptar el nombre de Graziano.

En cuanto a los dos criados característicos del teatro italiano podríamos decir que en *La Marquesa Rosalinda* están representados en Arlequín y en Pierrot. Ambos son farsantes italianos sin recursos económicos que llegan a los jardines del Marqués pidiendo comida y alojamiento. Y ambos comparten el amor de Colombina –también miembro de la compañía teatral y, en origen, típica criada de la *Commedia dell'Arte*.

Ya en las primeras páginas de la obra, Arlequín desvela su origen italiano y así confiesa a Amaranta y a la Marquesa:

Soy de Bergamo, viví en Venecia,
Pero años hace vuelo a placer.
París me ha dado lo que más precia:
¡Deudas, maestros, y una mujer!
(Valle Inclán, 1992: 92)

La primera aparición del personaje Arlequín en la historia de la literatura la encontramos en 1611 en *Il teatro delle favole rappresentative* de Flaminio Scala. Uno de los rasgos fundamentales de la *Commedia* fue la caracterización fija de personajes. Éstos no sólo utilizaban una máscara concreta sino también un traje y una lengua particular dependiendo de su origen. Según la obra de Scala, Arlequín era bergamasco.

El éxito del género teatral italiano penetró especialmente en Francia –como indicaba al inicio– y así Arlequín llegó al *Théâtre Italien* de París, como Valle Inclán apunta en su obra.

136 137

Una primera descripción de este personaje lo muestra ingenioso, como un poeta seductor capaz de conquistar y engañar a la Marquesa. Sin embargo, derivada de esa visión ingeniosa y pícara, aparece en la Jornada segunda una imagen de Arlequín asociada a la del diablo. Imagen provocada, además, por sus vestimentas: capa roja y plumajes. Efectivamente, Arlequín en la antigüedad y, especialmente, en la tradición agrícola era el nombre de un demonio. Más tarde también Dante utilizaría en el Infierno el nombre de Alichino para denominar al jefe de una secta diabólica.

En su origen, este personaje portaba un traje remendado con telas de colores llamativos. A partir del siglo XVII los remiendos se convierten en rombos hasta conseguir la imagen actual que tenemos de Arlequín. Los plumajes son, pues, una invención del autor gallego que, unidos a la capa roja muestran una figura pintoresca que recuerda al diablo y rememora al Arlequín anterior a la *Commedia*.

Sin embargo, este criado cómico genuino e imprescindible de la *Commedia dell'Arte* destacaba principalmente por su bondad y simpleza, unidas a una gran rapidez mental e ingenio para escapar de los numerosos enredos que solía provocar. Marmontel en sus *Ouvres complètes* presenta al Arlequín de la fantasía popular: “Su personaje es una mezcla de ignorancia, simpleza, ingenio, tosquedad y gracia (...) su papel es el de un criado paciente, leal, crédulo, apasionado, siempre enamorado, siempre introduciendo a su amo o a sí mismo en un enredo, que llora y seca sus lágrimas con la facilidad de un niño, cuya aflicción es tan divertida como su alegría.” (Marmontel, 1819: 418).

El segundo criado en *La Marquesa Rosalinda* es Pierrot. Personaje de origen francés que ya en 1665 aparece en la obra *Le festin de Pierre* de Molière. Podría ser –y así lo apunta la crítica más reciente– el Pedrolino de *La fortunata Isabella* o *Il vecchio geloso* de Scala. Sea como fuere no cabe duda de que ha sido uno de los personajes más llamativos y queridos de la *Commedia dell'Arte* junto con Arlequín.

Este personaje viste pantalones blancos y blusa con gorguera y se caracteriza por su honestidad y alegría. Su papel es poco dinámico en oposición a las acrobacias y agilidad de Arlequín.

En la obra de Valle Inclán es un cómico casado con Colombina y engañado por ésta y Arlequín. Querrá vengarse de ella y de su amante, pero no lo conseguirá, ya que Arlequín se las ingenia para salir airoso.

Es típica de la *Commedia* la disputa entre dos criados por el amor de Colombina; habitualmente y en la tradición italiana los criados enfrentados eran Arlequín y Polichinela. En la obra de Valle serán Arlequín y Pierrot, aunque conviene recordar que ambos personajes, Pierrot y Polichinela, tienen el mismo origen en la compañía italiana de 1576 llamada “Pedrolino” y que dio lugar a un personaje homónimo. Dice Arlequín: “Yo llevo al cinto una espada, y estoy acostumbrado a matar al amigo Pierrot, sobre el tablado” (Valle Inclán, 1992: 180).

En esta declaración podría figurar perfectamente el nombre de Polichinela y no el de Pierrot. Aunque no aparezca como rival de Arlequín, Don Ramón no se olvidó de incluir un Polichinela en su obra y éste, a pesar de desempeñar un papel secundario no deja de ser importante para el estudio que nos ocupa.

La figura de Polichinela ha sido interpretada con distintas vestimentas y en varias situaciones con un denominador común: su origen napolitano. Algunos críticos señalan que se trata de una representación del pueblo napolitano del siglo XVI: rudo, tosco y grosero. Su aparición en escena debía provocar la risa del espectador tan sólo por sus groserías. Normalmente era un criado, aunque algunos autores preferían utilizarlo como posadero, comerciante o panadero. En cuanto a su descripción física, en Italia era simplemente un viejo desaliñado. En Inglaterra es descrito con sombrero, joroba y barriga abultada. El polichinela francés tiene dos jorobas, una por delante y otra por detrás. Las bufonadas de este personaje y su tosquedad característica le impidieron instalarse en las representaciones de la *Comédie Italienne*; sin embargo tuvo un enorme éxito en las barracas parisinas.

En la obra de Valle aparece al inicio de la Jornada segunda.

Las meninas corren tras el bululú
Que entre sus jorobas bota danzarín
Y el sapo modula su hepática U.
(...)

Traviesas meninas del cortejo real,
Con polichinela tejen un danci.
Promueven las risas babel de cristal,
Suena la joroba como un tamboril.
(Valle Inclán, 1992: 113-114)

Urganda, Dorotea y Silvia le piden a Polichinela que les deje tocar las jorobas y éste responde de manera insolente e impertinente: “Entre mis dos jorobas vuela la humanidad: la del pecho es locura, la de atrás necedad” (Valle Inclán, 1992: 118).

Valle Inclán presenta al Polichinela de influencia francesa, un “Sílano viejo” con dos jorobas, “jocundo, grotesco y saltante”, que se dirige con grosería hacia las mujeres. De su discurso en escena nos interesa la enumeración que realiza de personajes típicos de la *Commedia dell’Arte*, entre ellos, “un capitán jurador, un cornudo consentido, una moza de partido que hizo feria del honor, escuderos sin escudo y caballeros desnudos.” (Valle Inclán, 1992: 121).

Por lo que se refiere a los personajes femeninos, destacan la Marquesa Rosalinda y Colombina como prototipos de señora y criada de la *Commedia*. La primera se enamora del comediante Arlequín, iniciando uno de los argumentos más recurrentes de la Comedia italiana: marido engañado y celoso que descubre la infidelidad de su mujer y pretende vengarse de ésta y de su amante; sus deseos se ven truncados

por la suerte de los amantes que logran escapar de la venganza, pagando el único precio de estar separados.

El papel que desempeña la Marquesa es principal, pero poco dinámico. La protagonista es una dama noble del siglo XVIII que debido al aburrimiento de palacio se deja seducir por un cómico que conoce en su jardín.

Muy importante dentro de la obra, aunque periférico es el papel de Colombina. En las comedias de los autores italianos como Scala, Niccolò Barbieri y Luigi Riccoboni, todos ellos escritores de *Commedia dell'Arte* de distintas épocas, Colombina es la dulce criada que acompaña a la señora, joven, leal y alegre, que con frecuencia acaba casándose con Arlequín.

Aunque no como criada, sino como comediante, se introduce en la obra de Valle Inclán de manera idéntica a las obras de los autores italianos. Es joven y está enamorada de Arlequín, motivo por el cual se separa de Pierrot. Sin embargo, descubre el amor entre Arlequín y Rosalinda. Al final de la obra recupera a su enamorado Arlequín suplicándole que vuelva a ser el de antes y huya con ella y el resto de los comediantes.

Los personajes analizados hasta el momento completan el reparto esencial de la *Commedia*, existen otros personajes en la obra que podrían considerarse secundarios como el de La Dueña, Doña Estrella, el paje Don Dorio y su madre; éstos, al igual que en las comedias italianas del siglo XVI, forman parte del entramado, pero su protagonismo no es relevante.

Atendiendo a las figuras que dan vida a la obra de Valle podría afirmar que *La Marquesa Rosalinda* es una obra de clara inspiración italiana, basada en los textos del siglo XVI y XVII de la *Commedia dell'Arte* y en las comedias de los dramaturgos franceses y en especial en las del “admirable” Molière —como el mismo Valle decía—; aunque sería un grave error admitir que está escrita al más puro estilo de la *Commedia dell'Arte*. Es, precisamente, en el estilo donde radica la originalidad de Don Ramón: lejos de desprestigiar el texto literario, le concede un valor muy superior al de la representación; no sucedía lo mismo en el género teatral italiano que privilegiaba la interpretación y el papel de los actores por encima del texto escrito; un texto que consistía en un mero resumen o *canovaccio* o lo que es lo mismo “una descripción esquelética y sumaria de escenas.” (Sapegno, 1964: 222).

En la obra de Valle Inclán poesía y teatro se funden dando lugar al denominado teatro poético que conquistó a principios de siglo al público. La novedad es el verso de Don Ramón, un hecho que diferencia *La Marquesa Rosalinda* de *Los intereses creados* de Benavente: “Es una obra de rancio sabor en la que la índole del verso determina el movimiento de la misma. Lo dramático se mezcla con lo melancólico y con lo grotesco. Las tiradas jocosas tienen una medida. Las partes fuertes tienen un verso muy distinto. En boca de los intérpretes, mis rimas parecían una mala prosa”. (Dougherty, 1983: 46).

Gregorio Campos en un artículo titulado “Nuestros literatos hablando con Valle Inclán” recoge las palabras del autor gallego sobre *La Marquesa Rosalinda*:

Mi trabajo literario ha sido fecundo. En el bello rincón de Reparacea y en la paz aldeana y tranquilidad espiritual tan propias a una labor intensa, escribí *La marquesa Rosalinda*, para María y Fernando y que será probablemente uno de los primeros estrenos del teatro de la Princesa. La obra tiene tres actos, y espero que por el ambiente en que se desarrolla, y por la visualidad en la escena, sea del público agrado. (Dougherty, 1983: 34)

La actriz más importante de la época, María Guerrero y el actor Fernando Díaz

de Mendoza serían los encargados de representar la obra de Valle Inclán. Efectivamente se puso en escena en el Teatro la Princesa y fue un éxito, aunque según el dramaturgo ni actores ni público entendieron su obra.

En la *Commedia dell'Arte*, donde “arte” significa “profesional”, los actores ocupaban un papel fundamental, el mérito o demérito de la obra recae en la interpretación que los actores hacen. Valle Inclán será siempre consciente de la importancia de un buen actor.³

En cuanto al público, según Valle Inclán es el autor dramático el que debe crearlo con sus obras y nunca crear obras para el público:

El autor dramático con capacidad y honradez literaria hoy lucha con dificultades insuperables, y la mayor de todas es el mal gusto del público. Fíjese usted que digo el mal gusto y no la incultura.

Un público inculto tiene la posibilidad de educarse, y ésa es la misión del artista. Pero un público corrompido con el melodrama y la comedia ñoña a es cosa perdida. Vea usted el público de la Princesa (...) El artista debe imponerse al público cuando está seguro de su honradez artística, y si no lo hace así es porque carece de personalidad y energía. (Dougherty, 1983: 72)

Valle realiza estas declaraciones después de 1913, año en que rompe con la compañía de María y Fernando y con el Teatro la Princesa.

Sin embargo, su intención de crear un teatro diferente no cesará nunca. Hemos visto cómo en sus orígenes como escritor recurre a fuentes literarias en boga a principios del siglo XX como es la *Commedia dell'Arte*, las máscaras y la ensoñación que proclamaba Rubén Darío y el teatro poético de su *Marquesa Rosalinda*. Su antirealismo y búsqueda de nuevos recursos lo acercan al mundo de los títeres y muñecos y le hacen mirar la realidad estética y artísticamente desde el aire: “... mirar al mundo desde un plano superior, y considerar a los personajes de la trama como seres inferiores al autor, con un punto de ironía. Los dioses se convierten en personajes de sainete”. (Dougherty, 1983: 175).

Con este nuevo “teatro para muñecos” Valle Inclán pretende buscar el lado cómico en lo trágico de la vida y así crea obras como *Luces de bohemia* o *Los cuernos de Don Friolera*. Una modalidad teatral que mucho tiene que ver con el *Teatro dei Piccoli* surgido en Italia en 1914 por iniciativa de Vittorio Podrecca; teatro destinado, en su origen, a un público joven; cuyos protagonistas principales eran los muñecos y marionetas. Y así lo expresa el propio autor: “Estoy haciendo algo nuevo, distinto a mis obras anteriores. Ahora escribo teatro para muñecos. Es algo que he creado y que yo titulo ‘Esperpentos’. Este teatro no es representable para actores, sino para muñecos, a la manera del teatro ‘Di Piccoli’ en Italia”. (Velázquez Bringas, 1921: 171).

Este “teatro para muñecos” fue secundado en el siglo XX por muchos escritores, junto a Valle Inclán podríamos citar a García Lorca, Alberti, Rivas Cheriff o Jacinto Grau, entre otros. Y en las obras que siguieron esta modalidad “pariente de la Comedia del Arte” –como apunta Isabel Tejerina Lobo–, también encontramos arlequines, colombinas o polichinelas.

En el caso del esperpento de Valle *Los cuernos de Don Friolera* (1921), obra “de fantoches y títeres”, se dan algunos elementos de la *Commedia dell'Arte*; tal es el caso, por ejemplo, de la temática: un marido cornudo, una esposa infiel, un amante y un embrollo. O de las acrobacias de los actores –marcadas en el guión–, o la música –aunque ésta era esencial también en el *Teatro dei Piccoli*.

Características más llamativas encontramos en la *Farsa infantil de la cabeza del dragón* en la que los príncipes y reyes se mezclan con duendes y bufones. El bufón

con “cara de máscara de carnaval” que sorprende con sus piruetas nos recuerda al Arlequín acrobático de la tradición italiana y así lo corrobora Valle Inclán en la obra cuando nos dice que el príncipe Verdemar vestido con el traje del bufón nos recuerda a un “bufón de Watteau” (Valle Inclán, 1990: 171). La alusión al pintor francés de Pierrot, apasionado por los dibujos de arlequines, marionetas, payasos y otros personajes de la *Commedia dell'Arte*, nos hace pensar que el bufón de Valle –aunque sólo sea físicamente– se asemeja a los muñecos de la *Commedia dell'Arte*.

La presencia de la *Commedia dell'Arte* en Valle Inclán reside, así pues, no sólo en una de sus primeras obras como *La Marquesa Rosalinda* sino que también sirvió de base e inspiración para ese nuevo género bautizado “esperpento” que desfiguraba la realidad extrayendo el lado cómico, haciendo desfilar “títeres y fantoches”, convirtiendo lo irrisible en risible como hacía en el siglo XVI el Señor Arlequín o el Señor Pantalón.

Notas

¹ En la obra de Dru Dougherty, *Un Valle Inclán olvidado*, se recogen diferentes entrevistas a Don Ramón. En varias ocasiones afirma que su primera obra es la *Marquesa Rosalinda*, se olvida –como apunta Dougherty– de *Cenizas*, estrenada en 1899.

² *Los intereses creados* se estrena por primera vez en el Teatro Lara de Madrid en 1907, cuatro años antes de la publicación en *Mundo Nuevo* del fragmento de *La marquesa Rosalinda*.

³ Sobre la importancia de los actores para Valle Inclán, véase DRU DOUGHERTY, *Un Valle Inclán olvidado*, 169.

Bibliografía

- BENAVENTE, J.: (1986) *Los intereses creados*. Cátedra, Madrid.
- DOUGHERTY, D.: (1983) *Un Valle Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*. Fundamentos, Madrid.
- MARMONTEL, J. F.: (1819) *Ouvres complètes*. Vve Duchesne. Vol. IV, Paris.
- NICOLL, A.: (1977) *El mundo de Arlequín. Estudio crítico de la Commedia dell'arte*. Barral, Barcelona.
- SAPEGNO, N.: (1964) *Historia de la literatura italiana*, Labor, Barcelona.
- TEJERINA LOBO, I.: “La literatura dramática infantil y el teatro de títeres. De Federico García Lorca a la actualidad”, [<http://cervantesvirtual.com/serviet/SirveObras.htm>], 1-8 (consulta: 10/9/2007).
- VALLE INCLÁN, R. M. del: (1930) *Martes de carnaval*. Espasa Calpe, Madrid, 1990.
- (1913) *La Marquesa Rosalinda*. Espasa Calpe, Madrid, 1992.
- (1926) “Farsa infantil de la cabeza del dragón”, en *Tablado de Marionetas para la educación de príncipes*. Espasa Calpe, Madrid, 1990.
- VELÁZQUEZ BRINGAS, E.: (1921) “Don Ramón María del Valle Inclán en México”, en *Repertorio americano*, III. San José de Costa Rica.

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

Ética y estética: críticos seriales

Susana Romano Sued *

Universidad Nacional de Córdoba - CONICET

Resumen

El ensayo reclama atención e interés por el *otro* y la *otredad*, más allá de los estereotipos en que la crítica literaria y los Estudios Culturales Norteamericanos han convertido este concepto. Propone, en cambio, una restañación de la función representativa del lenguaje y un abordaje histórico del vínculo autor-obra. Asimismo, denuncia la “crítica serial”, su complicidad con un horizonte posthumano, reclamando que la ética y la responsabilidad sean restituidas en el arte, la literatura y el discurso que se ocupa de ellos.

144 145

Palabras clave:

· Otro · Otredad · Ética · Estética · Responsabilidad

Abstract

The essay claims for the attention and the interest on the other and the *otherness*, beyond the stereotypes that literary criticism and American Cultural Studies have made of this concept. It proposes a revival of the representational function of literary language and a historical approach to the links between author and work. It also denounces the “serial criticism”, its complicity with a posthuman horizon. Ethics and responsibility should be restored in Art, Literature and discourses that deal with them.

Key words:

· Other · Otherness · Ethics · Aesthetic · Responsibility

* Dra. Susana Romano Sued, Profesora Titular de Estética y Crítica Literaria Moderna, Universidad Nacional de Córdoba. Investigadora Principal de CONICET. Poeta, narradora, dramaturga, psicoanalista, traductora. Área Principal de Investigación: Teoría Estética, Traducción literaria, Poética. Directora del programa multilateral interdisciplinario “Estéticas”, radicado en el Centro de Estudios Avanzados Unidad Ejecutora de CONICET, Universidad Nacional de Córdoba. Ha recibido recientemente el Premio Lucien Freud de Ensayos (mayo de 2007) y el Bernardo Houssay al Investigador Consolidado (noviembre de 2007). Recientes Publicaciones: Consuelo de Lenguaje, Problemáticas de Traducción, 2da. edición, 2007; El Meridiano (poemario), 2da. edición, 2007; PROCEDIMIENTO. Memoria de la Perla y la Ribera (novela), 2007.

En tiempos de desaparición, la persistencia en celebrar la desaparición del tiempo, del mundo, de la realidad, de los causantes –montada en la seducción posthumanista– del *otro*, detrás de una cacareada otredad multicultural y cooptadora de minorías, separa la estética, la teoría, las obras de arte, la literatura, de todo rastro de responsabilidad política; mina y corrompe el universo simbólico; levanta sospecha sobre los ideales colectivos de comunidad; y aplica una estrategia de transparencias de la desnudez de objeto allí mismo, presentándose como natural, luego de la lucha contra la representación, y de los vínculos que enlazan el autor histórico con su creación. Tecnologías y aparatos cooperan en el sostenimiento de semejante programa.

Jacques Rancière postula que hay un momento del pensamiento que implica a su vez su propia otredad. Esta afirmación de tinte hegeliano, hay que extenderla hacia la dimensión de la otredad una vez despejado su uso inflacionario ejercido por lo que en Europa se llama la Academia, y por lo que Lacan y los lacanianos llamamos discurso universitario; dicho uso, inflacionario y abusivo, ha logrado fertilizar el territorio *multiculturalista*, diluir las resistencias antifascistas, y dejar florecer el racismo, el fundamentalismo. Puesto que la mentada e insistente otredad prestó largamente servicio a la instalación de una clase de pensamiento que dio en llamarse post, y se aplicó a fulminar el carácter responsivo del lenguaje, su entrañable enlace con el sujeto, encarnado en la historia, en la lengua y en la localidad de dicha lengua, lo cual se tradujo a su vez como la muerte del autor, y en la autonomía absoluta de la obra de arte, autónoma sobre todo con respecto a su creador; anclando su dependencia de una fantasmática máquina diferidora del sentido en una remisión interminable de textos a textos.

El estererotipado “Desde dónde se habla”, la espacialización de los términos, “el lugar desde donde se habla”, más que quién habla, y a quién se le habla, y cuándo, conniventes con la idea de intertextualidad infinita, deconstructiva a extremos de autismo de la frase y desaparición del lazo social que precisamente funda al lenguaje, desculpabilizó cada enunciado en beneficio de una generalizada ficción, alto precio de autonomía pagado por las letras y los dichos sobre las letras. Para nosotros un hecho interesante en general, en particular para la obra literaria. De allí partieron las sinédoques reduciendo aportes y legados cuyas condiciones de producción declaradas, expresas, explícitas, se afincaban anudadas a los momentos históricos determinantes, y exigentes de una conceptualización de los modos de la historia de estar presentes en la poesía.

El petardo de la desmaterialización, el hurto interpretativo de un más allá de la moral para leer los textos que escaparían a toda valoración ética por dejarse situar por encima de los síntomas sociales, entregó por turno al enemigo: primero a la tradición griega, luego a Marx, luego a Sartre y De Beauvoir, a Lukács, a un cierto Adorno, a Benjamin, Marcuse, Arendt, Bajtin, Lotman, por sólo nombrar a algunos materialistas licuados por los estudios culturales que la academia norteamericana arrebató a la escuela de Birmingham.

La materialidad de la lengua literaria, su literalidad, fue difuminada por discursos estetizantes generalizadores, modelos interpretativos aplicables, que llamaría replicantes, destinados a producir resignadas lecturas homogéneas.

Cada crítico serial aprovecha los intersticios, las brechas, los huecos, los lugares vacíos, y se tranquiliza con un progresismo de corrección política a la caza de consensos mediante incursiones bajtinianas, un lugarcito para lo popular, para la cumbia villera, para el albur.

Esto que parece un destrabalenguas es precisamente eso, un conjunto de enunciados dispuestos para destrabar la lengua, quitarle el cerrojo de la ficcionalización de la crítica, ya que el retorno de lo reprimido ha vuelto con la violencia bárbara y bélica del negacionismo nazi a adueñarse sin tapujos del poder material e intelectual de la palabra, que tantos siglos nos esmeramos por sostener: *Pacta sunt Servanda*.

Una vez que la violencia está ya instalada por doquier, consentida al extremo, el *discurso* carcomiendo los últimos andrajos del velo de la representación, y en condición expuesta (*ausgeliefert*, se dice en lengua alemana), montado en la neurociencia, en el don cognitivista de los pedagogos, olvidados de Simónides y despreciando la enciclopedia, y haciendo culto del genoma; es hora de alarmarse, sumar la propia voz a otras que ya lo hacen y dar un grito de autor, de autoridad, de abandonar espectros y fantasmas, de reconocer otra vez la condición material del lenguaje, reconocer la carne al hueso de la textualidad, y responder, dar respuesta y hacerse responsable. Así lo razonaba críticamente Kant al indicar el imperativo de hablar con la voz propia de la mayoría de edad, ilustrar e ilustrarse, pasar la orden del orden, afinar la ley. El otro, cliché europeo y luego estadounidense, y de ahí reconvertido en las híbrides latinoamericanas, ha colonizado y sigue colonizando los anaqueles y los eslabones sinápticos, que así se le llama al pensamiento en la era de TIC, acrónimo de Tecnologías de la Información y la Comunicación.

El otro, hemos de restablecerlo contra la militancia del mundo licuefacto, el paradigma de lo líquido justo en tiempo en que la inminente escasez del agua reparte sangre y fuego en el planeta. La burla inscena y glotona capta y coopta, en especial el lenguaje, y es aún mayor cuando uno de los diseminadores de la disolución se apellida *Bau man, hombre que construye*.

Yo y el otro, nosotros y el otro, el rostro nunca demasiado humano, la cara, que ya a casi nadie se le cae de vergüenza, el primer organizador de la mirada que hace dejar atrás la horda, con su gesto y su mímica, la recobramos en la restañación de los vínculos, contra el autismo social televisivo e internetizado.

Lévinas anudó el rostro a su invisible cuerda-cordis, al acuerdo responsivo entre la voz, la mirada, el rostro, una marca de la alianza, que desde hace tiempo es tomada como blanco para convertirla en huella, en rastro perdido, en partícula autónoma, en ruina, que va por donde va y cuyo comienzo histórico quiere hacerse desaparecer, justamente, “en nombre del otro”.

Él ha muerto y la amenaza de la biopolítica posthumana se agrava. La lección de Auschwitz es aprovechada para que su legado tenga por destinatario a los muertos; la enseñanza, sin embargo, es para nosotros, los vivientes: tenemos la misión de vida, y no la cultura del holocausto. Francois Rastier nos indica que la sutileza de ciertos discursos dan por sabido un horror de todas maneras innegable...

...lo que permite enmarañar la reflexión y hacer como si Auschwitz inaugurase una nueva era en la que han sido destruidos los valores y los criterios de responsabilidad han dejado de tener sentido: la era de la postcultura, en la que vivimos. Desde el final de la guerra, importantes y diversas corrientes del pensamiento contemporáneo han hecho del exterminio el ‘momento originario’ del final de la Historia. (...) ¿Habría sido el exterminio ese umbral histórico que introduce a la humanidad en una postrera etapa, una etapa posthistórica, la de la posthuma-

nidad? El hombre, animal político, ¿estará destinado a convertirse en animal biológico? Tales son los confusos interrogantes que hoy tienen predicamento, precisamente en un momento en que el negacionismo y el odio racial vuelven a estar internacionalmente en auge. Los círculos culturales y artísticos se han apoderado del exterminio ya no sólo como asunto político, sino como tema estético. Actualmente asistimos a la elaboración de discursos confusos y dobles lenguajes, en un contexto diversamente marcado por el retorno de un racismo que abarca todo el abanico político y el concomitante rebrote de delirios identitarios y filosofías políticas del estado de excepción.

Se utiliza por parte de bien intencionados críticos de izquierda el concepto de zona gris de Levi para justificar el discurso ambiguo de prestigiosos intelectuales, hermeneutas legatarios de Heidegger como Steiner, incluso Agamben, que reivindican como necesaria la condición bárbara del humano, que ha vencido al ideal civilizatorio, y con ello celebran la tendencia de la víctima a hacerse cómplice de sus exterminadores en una alianza gozante hacia la posthumanidad. Todo se fundaría en la gran semilla de Auschwitz, ideología que alienta la celebración de la escritura del canalla, con la excusa de la brecha que hay entre el arte y su artista, entre la biografía y la obra.

El henchido globo del mundo sometido a la expoliación, los sobrantes exógenos, los inmigrantes en jaulas, habla por boca de la fatalidad, y desfigura las voces que claman por una supervivencia no del superhombre nietzscheano —en realidad post hombre— sino como la de Primo Levi, quien afirma “En efecto, me interesan la dignidad y la falta de dignidad en el hombre”. Rastier, de quien tomo esta cita de Levi, pone al descubierto la política discursiva de Agamben, cuya interpretación de la afirmación de Levi indica que “Auschwitz rubrica la sentencia de muerte de toda ética de la dignidad o de la adecuación a cualquier norma”. Una política de inversión y reconversión de los valores éticos que logra confundir y hermanar víctimas con verdugos, desligando la responsabilidad de los exterminadores y limitándola a la posibilidad de declararse culpables. Rastier nos recuerda asimismo el preciso enunciado de Agamben: “la ética es esa esfera que no conoce la falta ni la responsabilidad”, con el cual habilita la justificación, por nosotros bien conocida, de la obediencia debida.

El lirismo tolerante que se busca y quiere encontrarse en los que exaltan al post hombre fue combatido hasta el último aliento por Celan, quien refutó desde el hueso mismo del alemán hasta la ínfima sílaba consentidora de los asesinos. Su obra es ejemplar al colocar lado a lado el documento histórico del exterminio con la poesía sin concesiones.

Jean Bollack empeña su vida y su obra en destacar este propósito, en despejar las atribuciones de hermetismo, de enigmaticidad, de ininteligibilidad, desvelando las reglas que la materia poética celaniana entrega para su lectura. Denunciando las aplicaciones heideggerianas del *Urmythos* anidado en la tradición lírica germánica.

Una enseñanza para enseñantes: La responsabilidad crítica ha de salirse de la serialidad servidora del biomercado, y recuperar en el lazo de la transmisión una enseñanza para la vida. Practicar la est/ética como política. Y atreverse a levantar la censura impuesta a la heteronomía y retomar el trayecto de la inmanencia hacia la trascendencia, del uno al otro.

Referencias, (no seriales)

AGAMBEN, G. : (1999) *Ce qui reste d' Auschwitz*. Payot et Rivages, Paris.

BOLLACK, J.: (2003) *L'écrit. Une poétique dans l'œuvre de Celan*. PUF, Paris.

LEVI, P.: (1989) *Los hundidos y los salvados*. Muchnik, Barcelona.

LÉVINAS, E.: (2001) *Quelques réflexions sur la philosophie de l'hitlerisme*. [Traducido por RICARDO IBARLUCÍA y BEATRIZ HORRAC]. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.

RANCIÈRE, J.: (2004) *Malaise dans l'esthétique*. Galilée, Paris.

RASTIER, F.: (2005) *Ulises en Auschwitz*. Reverso, Barcelona.

RABINOVICH, S.: (2005) *La huella en el palimpsesto. Lecturas de Lévinas*. Universidad Autónoma de México, México.

ROMANO SUED, S.: (1993) "La palabra bajo sospecha: en torno de la cultura *Light*" en *ETC*, N° 3. Espacios de Producción en la cultura argentina. Club Semiótico, Córdoba.

(2007) *Consuelo de Lenguaje*. 2da. Edición, Alción, Córdoba.

Cuatro,

después de Babel

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

Traducción poética, poéticas de la traducción. El caso de las versiones argentinas de *Les Fleurs du Mal* de Charles Baudelaire

Santiago Venturini •
CONICET

Resumen

Desde su origen, los *Estudios de la Traducción* destacaron el impacto de esta práctica en el desarrollo de una literatura, y pusieron de relieve el carácter de apropiación y manipulación que implica todo proceso translaticio. En este marco de reflexión, el texto traducido dejó de concebirse como el producto de la tensión entre las posibilidades de dos lenguas, para volverse el lugar en el que leer representaciones y reformulaciones de lo extranjero.

Este trabajo indagará un conjunto de versiones de *Las flores del mal* de Charles Baudelaire publicadas en Argentina durante los últimos años, tanto en volúmenes como en revistas de poesía. Esta confrontación permitirá vislumbrar, en cada uno de los traductores, una sectorizada representación de la práctica que actualiza estrategias específicas en la reconstrucción del texto fuente y postula una lectura particular de lo *baudeleriano*.

Palabras clave:

· Traducción de poesía · Charles Baudelaire

Abstract

Since its origin, *Translation Studies* have emphasized the impact of this practice on the development of a literature, and the character of appropriation and manipulation that any translation process involves. In this sense, the translated text is conceived not as the product of tension between two languages, but as the place in which to read representations and reformulations of the foreign. (sigue atrás)

• Santiago Venturini (abril, 1981) es Profesor y Licenciado en Letras (FHUC, Universidad Nacional del Litoral). Actualmente, realiza sus estudios de doctorado (Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba) gracias a una Beca Doctoral del CONICET. Su tema de investigación se relaciona con la práctica de la traducción de poesía francesa en publicaciones periódicas de nuestro país. Fue becario de la Université Blaise Pascal (Clermont-Ferrand, 2004) y Assistant d'espagnol (Moulines, Francia, 2006-2007).

(viene de página anterior) This work will investigate a set of versions of Charles Baudelaire's *Les Fleurs du Mal* published in Argentina during the past years, both in volumes and in poetry magazines. This confrontation will allow to glimpse in each translator a representation of translation practice that actualizes specific strategies for the reconstruction of the source text, and postulates one particular reading of Baudelaire.

Key words:

· Poetry translation · Charles Baudelaire

A lo largo del siglo ya superado, la acelerada expansión de la traducción, sumada al proceso de su institucionalización (St. Pierre, 1990: 122), provocaron no sólo un aumento de la visibilidad de esta práctica, de su especificidad y su alcance, sino que establecieron la necesidad de una reflexión sostenida sobre su funcionamiento. En la actualidad, es un hecho ya indiscutible que el interés puesto en la cuestión de la traducción hizo que la referencia a la práctica abandonara definitivamente una extensa ambigüedad dentro de la cual se osciló, históricamente, entre la necesidad de exponerla como una actividad específica, definida más por los filos de su imposibilidad que por su acierto, y la pretendida ignorancia de su trascendencia; oscilación, ante la traducción como producto y proceso, entre la exigencia de una reflexión que la justificara, o diera cuenta al menos de su experiencia, y el hecho tan común de su omisión.

Ya a partir de la década del '50 este interés comienza a conformar un campo de investigación relativamente específico, que un par de décadas después se establecerá como un área de investigación definida. A pesar de las diversas reflexiones acumuladas desde siglos, la conquista tardía de una cierta estabilidad y autonomía del discurso sobre la traducción estuvo relacionada con la definición flexible de la práctica a lo largo del tiempo: una actividad *intuitiva* (Berman, 1992: 1), tanto de carácter artístico como técnico, puro oficio o aprendizaje, relacionada para algunos con el ejercicio de una competencia o un saber preciso y, para otros, con la manifestación de alguna iluminada habilidad o hasta el dictado de la inspiración.

Los primeros abordajes "teóricos" —el término teoría exige una cautela señalada hace tiempo (Steiner, 1995: 16-17; Berman, 1989: 674)— fueron estrictamente lingüísticos (Vinay y Darbelnet, 1958; Mounin, 1963; Catford, 1965), y su centro de interés fue el proceso de traducción comprendido como la confrontación de dos lenguas, más o menos compatibles entre sí, ásperas: una confrontación entre dos sistemas opuestos cuyas resistencias debían ser disueltas por el afán de la reproducción de sentido y la similitud. En *Les problèmes théoriques de la traduction*, George Mounin insiste en las "interferencias" entre dos lenguas, y enuncia con

claridad el proyecto de su libro: “la elaboración de un tratado de traducción a la luz de las adquisiciones menos controversiales de la lingüística” (1963: 7).

A estos primeros enfoques sucedieron, a grandes rasgos y con el claro riesgo de la simplificación, las reflexiones aportadas en la década del '70 por la *Teoría del Polisistema*, más específicamente Even-Zohar, quien a partir de su pensamiento sobre la literatura y la cultura como sistemas en relación, aportó un marco de estudio para la literatura traducida, y puso al funcionamiento y las estrategias del acto de traducir en estrecha relación con la posición ocupada por este tipo de literatura al interior del sistema literario. En la década del '70, además, el surgimiento del término *Translation Studies*, acuñado por James Holmes, marcó un consenso en la denominación de la disciplina, y permitió “definir la preocupación académica, teórica, empírica o aplicada referida a cualquier aspecto de la traducción” (Leiva Rojo, 2003: 62).

Desde 1980, la traducción comenzó a pensarse desde disciplinas cuyo centro de interés es la cultura y la sociedad, en relación con un gran número de cuestiones y acontecimientos: como lo sostiene Lawrence Venuti, luego de “absorber” durante dos décadas a los discursos teóricos europeos, la traducción se transformó en “una práctica cultural que permite la consideración de cuestiones tales como el nacionalismo, el colonialismo y el poscolonialismo, la identidad sexual y el género, y la globalización” (Venuti, 2007: 295). Estos nuevos enfoques son los que marcaron la minimización, y en ciertos casos la exclusión, del análisis lingüístico consolidado tiempo atrás para dar lugar a “la formulación de conceptos teóricos, la reconstrucción de situaciones sociales y momentos históricos, y la realización de críticas ideológicas” (2007: 295-296).

En el campo de la literatura, un mérito de este interés por la traducción sostenido desde hace tiempo es haber captado las implicancias y ecos de esta práctica, que permiten definirla como un acontecimiento profundamente ideológico, nunca inocente—la inocencia debe entenderse aquí en términos de eventualidad— que cumple mucho más que el pasaje de un texto *extranjero* a las configuraciones de una lengua *propia* o vernácula. Sabemos hoy que la traducción tiene marcadas implicancias en el desarrollo de una literatura, en la consolidación o el derrocamiento de sus poéticas, en sus debates. “Las tradiciones literarias difieren porque poseen estilos y discursos, géneros y convenciones distintivas, pero también porque establecen afiliaciones únicas con las literaturas extranjeras” (Venuti, 2005: 803).

A pesar de esta apertura, más bien gracias a ella, creemos que debe insistirse aún en la particular trascendencia que esta práctica tuvo en la configuración y el porvenir de la cultura y la literatura argentinas. Susana Romano Sued afirma que “la formación de las nuevas naciones y de la literatura hispanoamericana se debe, en parte, a la suma de esfuerzos individuales de traducción. La traducción fue, en este subcontinente, una tarea de intelectuales, políticos y educadores que tuvo fuertes repercusiones políticas y culturales” (2005: 22). En el caso argentino, estas repercusiones pueden reconocerse en el hecho de que la traducción estuvo relacionada desde muy temprano con una operación de selección de los materiales necesarios para el diseño de una literatura nacional y, desde una perspectiva diferente, formó parte del debate en torno a la “cuestión del idioma” inaugurado a principios del siglo XIX. Beatriz Sarlo destaca, en el proceso que denomina “organización Republicana de la Argentina”, la relevancia de la “promoción de las lenguas extranjeras no hispánicas como lenguas de los letrados que, a su vez, deberían con sus obras agregar a la nación incipiente aquello que toda nación posee:

una literatura nacional” (1997: 271). En este sentido, el desafío argentino fue el desafío de las elites letradas: levantar una literatura desde una falta original, un abismo; en estas coordenadas se mide el impacto de la práctica de la traducción: “El motivo por el cual la traducción es consustancial con la literatura tendría que ver con la resistencia a colocar de nuevo a la literatura frente al vacío inicial” (Sarlo, 2007: 29). La lengua extranjera aparece, entonces, como posibilidad material, y su importancia está dada por el acto de su apropiación, por ese provecho sostenido en la paradoja de forjar *lo propio* a partir de lo foráneo.

Este vínculo de la literatura argentina y lo extranjero no se interrumpirá durante el siglo XX: es a lo largo de este período que la traducción adopta un carácter sistemático y alcanza su autonomía como práctica institucionalizada, al tiempo que se convierte en un factor decisivo en la organización del campo literario al posibilitar, como práctica de importación, la configuración de nuevas poéticas, que significan nuevos modos de representación. El alcance de esta autonomía fue posible gracias al ejercicio de un agente cultural específico, que alcanza su más alta definición en este período: el escritor-traductor (Willson, 2004: 36).

La constatación de una práctica que aún reclama una atención sobre su naturaleza y su alcance marca el origen primordial de este trabajo. La constatación de los textos que esta práctica produce, la atención sobre un caso, su motivo: porque se examinará aquí un corpus de traducciones específicas, un complejo conformado por un grupo de versiones “argentinas” de *Las flores del mal* (*Les Fleurs du Mal*) de Charles Baudelaire. Una mirada rápida permite advertir que se trata de versiones discontinuas, por su longitud: mientras dos de ellas traducen el volumen completo de *Les Fleurs...* (las pertenecientes a Nydia Lamarque y Américo Cristófalo), las otras dos se organizan como reducidas antologías publicadas en revistas de poesía (aquella de Alejandro Bekes en *Fénix*, y de Mariana Docampo en *Hablar de Poesía*); discontinuas por temporalidad: tres de estas cuatro versiones son recientes –fueron publicadas en los últimos tres años–, mientras que la versión firmada por Lamarque, aparecida en 1948, no sólo es la más antigua sino que ostenta el peso paradigmático de la traducción primera.

La construcción de un análisis a través de la indagación de traducciones en bloque delimita de inmediato una metodología, el cotejo, que no se restringe al registro minucioso del contraste surgido en la lectura de los diferentes textos que se mueven en torno a la presencia atenta del texto fuente, sino que implica, y esto es fundamental, la identificación de diferentes poéticas de la traducción, teorías sectorizadas del lenguaje o de *lo lingüístico* que dirigen la intención traductora y responden, en todos los niveles, por el texto traducido.

Poesía y traducción

En su *A defence of poetry* de 1821, Shelley hace una indolente referencia a la “vanidad de la traducción” (*vanity of translation*), ese intento absurdo de trasvasar o transfundir (*transfuse*) de un lenguaje a otro las creaciones de un poeta, empresa que compara con el experimento descabellado de “echar una violeta en un crisol con el propósito de descubrir los principios de su color y perfume” (Shelley, 1946: 19). Si bien la cuestión ya

no podría abordarse con esta indiferencia, tan romántica, las marcas o resonancias de un escepticismo similar subsisten en muchos discursos abocados a la traducción de poesía. Si bien es cierto que esta práctica ocupó un lugar central en la reflexión general sobre traducción, es necesario señalar el carácter diferenciado de estas reflexiones, su diversidad. Hay, tal vez, dos orientaciones fuertes o marcadas: un discurso de orientación más o menos prescriptiva, basado en la enunciación de pautas con pretensiones de normatividad; y un discurso desarticulado, el más profuso, conformado por todas aquellas acotaciones o *relatos de experiencia* aportados por aquellos traductores que reflexionan sobre su práctica –tal vez deberíamos hablar de *poetas-traductores*, ya que la poesía es traducida la mayor parte de las veces por poetas, y se considera a este hecho como una verdadera condición para el cumplimiento de la tarea.

La cuestión de la traducción de poesía ha estado históricamente vinculada a un debate que en la actualidad parece superado –por la obstinación misma de la práctica que acabó, sino por clausurarlo, por volverlo inerte–: se trata del debate sobre su factibilidad. Este debate se enmarca en uno aún mayor, que Ricoeur define como una “alternativa paralizante” (2005: 35), anclada en la dicotomía traducible/intraducible. Así, la reflexión sobre la traducibilidad del texto poético dio lugar a dos posiciones extremas, en apariencia excluyentes: la primera, que coincide con la postura irreconciliable de Shelley, es la de la imposibilidad: “la poesía es por definición intraducible” afirma la célebre tesis de Jakobson (1984: 77), que puede malinterpretarse con facilidad (ya que Jakobson admite la posibilidad, pero no la define como traducción, sino como *transposición creativa*); la segunda es la de su posibilidad, avalada, después de todo, por aquella persistencia de la práctica: “la poesía ha sido siempre traducida y siempre lo será...” (Laranjeira, 1996: 217). Si bien aparecen contrapuestas, ambas citas se construyen sobre dos supuestos disímiles: una hace referencia a una dificultad de orden *técnico*, la otra a la historicidad de un intento, a lo inevitable de su frecuencia.

La idea de la intraducibilidad tiene, entonces, una marcada impronta y se ha vuelto un fuerte supuesto en los discursos sobre la práctica. El movimiento argumentativo de esta retórica de la imposibilidad es sencillo: la suspensión o clausura de una correspondencia genuina entre el texto fuente y el texto meta, obstaculizada en el caso poesía por el cerrado carácter lingüístico del texto, por su modo *intenso* de significación en el que lo formal se vuelve determinante –“la intraducibilidad comienza exactamente allí donde la forma deviene un elemento signifiante” (Söll, 1978: 28)– obliga a una redefinición del proceso de traducción como un proceso de reconstrucción parcial, limitado, marcado por la discrepancia de los sistemas lingüísticos, que al intentar reponer ciertos valores del texto fuente está obligado a excluir, necesariamente, a otros.

Sin embargo, hay autores que han pensado a la traducción de poesía, y más allá a la traducción literaria, desde otra perspectiva, ligada a una conceptualización diferente del texto poético, de la posición y visibilidad del traductor y de la potencialidad de reconstrucción. En su ensayo “De la traducción como creación y como crítica” (1963), Haroldo de Campos sostiene que “Si admitimos la tesis de la imposibilidad, en principio, de la traducción de textos creativos, nos parece que ésta

engendra el corolario de la posibilidad, también en principio, de la recreación de estos textos” (2000: 188). De Campos hablará de la traducción de textos creativos en términos de “recreación”, “lo opuesto a la llamada traducción literal” (189). Lo que debe marcarse en esta cita es la inflexión propuesta por De Campos, ya que produce una inversión de valores: lejos de limitar las posibilidades de traducción, la complejidad de un texto abre más que restringe la manipulación: “cuanto más lleno de dificultades esté un texto, será más recreable, más seductor como posibilidad abierta de recreación” (2000: 189). La recreación supone entonces un ejercicio de reescritura “autónoma aunque recíproca” (189), que sin dejar de ser fiel al “espíritu” (191) de la obra, le agrega “nuevos efectos o variantes que el original autoriza en su línea de invención” (191) —el vínculo con el paradigma derrideano es elocuente—. Esta inflexión conlleva un corrimiento de orden epistemológico en la definición de la traducción de poesía, contundente en la afirmación que De Campos recupera de Paulo Rónai: “la imposibilidad teórica de la traducción literaria implica la afirmación de que la traducción es arte” (188). Pensar la traducción de poesía como una práctica de carácter decididamente artístico tiene fuertes implicancias, dos urgentes al menos. Primero: la noción de reescritura altera la relación unilateral —mandato, prescripción— del texto fuente con el texto meta. Ya no se trata de un vínculo cruzado por una voluntad de reproducción y por las resistencias a ese afán: en la reescritura el texto fuente aparece como un punto de partida, propiamente, punto de despliegue a partir del cual, y aún más allá, se organizará un trabajo de reformulación cuyo fin es dar cuenta del impacto de ese texto en el ámbito de otra lengua; como consecuencia se profundiza la dimensión crítica de la lectura, “la traducción es una forma privilegiada de lectura crítica” (201) y se clausuran la fidelidad y la equivalencia como valores de anclaje puramente lingüístico. Segundo: el traductor abandona su posición mínima con respecto a la figura ubicua del autor y del texto, la autoridad, y al llevar a cabo un trabajo de orden similar al que dio origen al texto fuente, esto es, creativo, adquiere visibilidad, se destaca: esta intervención activa contribuye a dismantelar las jerarquías autor/traductor y original/copia —De Campos recupera el caso de las traducciones de Ezra Pound y su precepto: *make it new*—. Hablar de traducción en términos de reescritura permite dar cuenta del acto de traducir, a la vez, como el origen y el resultado de aquella operación del texto poético con el sentido, su diseminación: “el texto extranjero es el sitio de diferentes posibilidades semánticas que se fijan sólo provisionalmente en cualquier traducción” (Venuti, 1995: 19).

Otro de los autores que nos interesa recuperar es Henri Meschonnic, quien insiste desde hace años en la crítica de la traducción de textos poéticos, articulada con las reflexiones elaboradas a partir de una tarea específica: una nueva traducción de los libros bíblicos, llevada a cabo desde una particular teoría del lenguaje que configura lo que llama una “poética de la traducción”. Meschonnic afirma que existe un modo de traducción anquilosado, expandido, que funciona de acuerdo a los preceptos del paradigma del signo, una representación canónica de lo lingüístico que piensa al lenguaje sólo desde la discontinuidad (discontinuidad entre lengua y literatura, entre lenguaje y cuerpo, entre voz y escritura, entre palabra y cosa, entre sentido y sonido). Este paradigma coloca a la “cosa literaria” en la encrucijada, tan ardua para la traducción, del par “forma/contenido” —“como si el sentido fuera, él, una sustancia” (Meschonnic, 1995: 514)— y sostiene una representación de la poesía como “el colmo de la forma” (1995: 514). En estas coordenadas, la traducción no

logra sino borrar al poema. “Si uno se sitúa en lo discontinuo del signo lingüístico para traducir un poema, no traduce el poema, sólo se traduce de una lengua a otra lengua” (2007b:117). Meschonnic afirma que en la mayor parte de las traducciones se procede desde categorías de la lengua (el signo, la palabra) y no del discurso: se traduce desde el signo y su incapacidad de pensar lo continuo del lenguaje, y “el poema no está hecho de signos, aunque lingüísticamente sólo esté compuesto de signos. El poema pasa a través de los signos” (2007a: 3). De este modo, la traducción se restringe a ser una actividad de reproducción, que sólo cumple, en los casos más afortunados, un “papel pasador del sentido” (2007a: 46).

En relación con esta función limitada, Meschonnic critica –y su objeción coincide con la expuesta por Lawrence Venuti a través de su noción de “invisibilidad” (1995)– esa “ideología común” (2007b: 194) sobre la traducción que aspira a borrar las marcas de apropiación de un texto, que elige la desaparición del traductor como agente que cumple esa apropiación; ideología marcada por una enorme ingenuidad, “pues parece ignorar que, cuanto más cree borrarse el traductor, modestamente, más expone, sin ser consciente, todo el conjunto de sus ideas sobre la lengua, sobre la cosa literaria y lo que puede o no puede la traducción, hasta el punto de que ese conjunto acaba por ser más visto que el texto traducido, y lo encubre” (2007b: 194).

A este tipo de traducciones “borradoras” administradas por la lógica del signo, Meschonnic contrapone la traducción fundamentada por su noción de “ritmo” (no el ritmo en su acepción platónica, no el ritmo que opera en la métrica) que es “la organización del movimiento en la palabra, la organización de un discurso por un sujeto y de un sujeto por su discurso” (2007a: 187-188), y que como “gestualidad del sentido” incluye “todos los efectos sintácticos” (181). El ritmo se articula en un discurso, no en la lengua (hay una subjetivación) y supone una crítica del signo: “El discurso lleva a cabo una semántica rítmica y prosódica. Una física del lenguaje. Sin olvidar la continuidad con la voz y con el cuerpo en lo hablado. Esta semántica no se hace según las unidades discontinuas del sentido” (188), y se relaciona con la poesía en la medida en que ésta es “el lenguaje menos hecho de signos” (89). El signo no sabe de qué modo abordar al poema, lo reduce, “lo divide lamentablemente, escolarmente, entre forma y sentido” (189). Esta idea meschonniciana del ritmo puede localizarse en el discurso de muchos traductores, y adquiere el peso de un parámetro capaz de orientar estrategias: un traductor argentino como Daniel Lagmanovich lo corrobora, en otros términos, cuando afirma que la reconstrucción de la “fluencia textual” es una de las condiciones para llevar a cabo la traducción de un poema: “por encima de todos los rasgos gramaticales, cada obra literaria fluye en la página con un ritmo y un gesto propios, que por serlo son reconocibles” (Lagmanovich en Bestani y Siles, 2007: 84-85).

Cada texto expone su propia teoría del lenguaje, su propia poética: “La palabra poética opera en un espacio propio a cada poeta, por reconocer, y no es un adorno tirado sobre las palabras comunes” (1973: 69). Cada traducción, a su vez, también expone la suya –“el problema mayor e incluso único de la traducción es su teoría del lenguaje” (2007b: 117)–, más o menos apartada, más o menos interesada por aquella del texto fuente. De allí la recomendación de Meschonnic: “cuando se traduce un texto que funciona como literatura, no es la lengua de donde hay que traducir; no sólo lo que dice un enunciado, sino lo que hace un texto” (2007b: 120): “lo que hay que traducir es lo que un texto hace a su lengua” (2007b: 125). La poética no se relaciona para Meschonnic con una teoría general sobre el fun-

cionamiento del lenguaje, sino con teorías sectorizadas de cada texto: es “en tal o cual obra, el reconocimiento de su modo de significar, de su historicidad, y el examen de sus propios conceptos obrando en la lectura de una obra” (2007a: 194); relacionada más con “el modo de significar” que con el sentido.

Los aportes de De Campos y Meschonnic elaboran una representación más compleja de la traducción de poesía y menos reduccionista, al tiempo que permiten superar aquella “alternativa paralizante”, la dicotomía fondo/forma en la que la traducción poética aparece confinada. Tanto De Campos como Meschonnic insisten sobre esa idea del *efecto* del texto, efecto de lectura, que dirigirá la reconstrucción en los límites de una nueva lengua. Y es de donde nos interesará leer las versiones presentadas en el marco de este trabajo.

Un “libro abominable”

Así definió Charles Baudelaire (1821-1867) a sus *Fleurs du Mal* en el proyecto de un prólogo a la tercera edición, la que finalmente apareció en 1869, dos años después de su muerte, y con un prólogo de Théophile Gautier. A lo largo de su vida, Baudelaire dedicó un tiempo más que considerable a preparar las sucesivas ediciones de sus *Flores*... En marzo de 1861, algunos meses antes de su muerte y ya afectado por la hemiplejía, envió una serie de poemas a Catulle Mèndes, responsable de *Le parnasse contemporain*, que se publicarán con el título *Nuevas Flores del Mal (Nouvelles Fleurs du Mal)* –el título es propuesto por Mendès–. A esta altura, su enfermedad le impide realizar la corrección de las pruebas de imprenta, que no puede completar solo: “a la noche las reenvié corregidas, mitad por mí y mitad por Millot (porque como estoy muy enfermo escribo de una manera indescifrable)” (Baudelaire, 2005: 246).

La primera de las ediciones de *Les Fleurs du Mal*, publicada en junio de 1857 y firmada por una figura desconocida más allá de la crítica de arte (y de poco renombre en ese ámbito), fue la que obligó al poeta a afrontar una ya conocida polémica, y le dio la visibilidad del escándalo: Baudelaire y su editor, Poulet-Malassis, fueron sometidos a un proceso judicial por afrenta a la moral pública y católica. Además de una multa a cada una de las partes –que motivó una carta de Baudelaire a la emperatriz suplicando por una disminución del monto–, se ordenó la supresión de seis poemas, las llamadas “piezas condenadas”: “Las joyas”, “El Leteo”, “A la que es demasiado alegre”, “Lesbos”, “Mujeres condenadas” y “Las metamorfosis del vampiro”, algunas sin dudas de carácter decisivo en la organización de la obra. Esta prohibición no se levantará sino hasta 1949. Aún así, el proceso judicial tuvo un efecto relativamente ventajoso: la inmediata atracción de los lectores. Sin bien Walter Benjamin comprueba que “hasta su muerte siguió estando Baudelaire mal situado en el mercado literario” (1999: 46), Vincenette Pichois confirma que “sin el proceso y la condena, Baudelaire no hubiera tenido el derecho de llegar a los lectores sino hasta finales de siglo, después de su muerte” (1980: 10).

En *Las reglas del arte*, Pierre Bourdieu señala que, a diferencia de Gustave Flaubert, quien luego del juicio sufrido el mismo año por *Madame Bovary* fue

incorporado “a la categoría de los mayores escritores de la época”, Baudelaire se volvió un hombre público “estigmatizado”, excluido de los salones frecuentados por Flaubert y desprestigiado por la prensa y las revistas: “en 1861, la segunda edición de *Las Flores del Mal* es ignorada por la prensa, y por lo tanto por el gran público, pero impone a su autor en los ambientes literarios” (1995: 105).

De la primera y controversial edición a esta segunda, desapercibida, se registran notables modificaciones: se añaden 35 nuevos poemas (ya no aparecen los poemas prohibidos) y se advierte un claro rediseño del proyecto de *Les Fleurs...*: los cinco ciclos que articulaban al volumen se reorganizan –“Spleen e Ideal” (*Spleen et Idéal*), “El vino” (*Le vin*), “Flores del mal” (*Fleurs du Mal*), “Rebelión” (*Révolte*) y “La Muerte” (*La Mort*)–, y se agrega uno nuevo: “Cuadros parisinos” (*Tableaux Parisiens*), que elabora una imagen del espectáculo y la decadencia de la ciudad moderna. Esta segunda edición, además, se cierra con “El Viaje” (*Le Voyage*), que aparece como una conclusión contundente a la deriva de *Las Flores...* Para Hugo Friedrich, es este minucioso “plan arquitectónico”, esta “especie de consecuencia dialéctica de los poemas” que se afina en el paso de la primera edición a la segunda, lo que marca un hiato entre Baudelaire y el capricho romántico, que organizaba sus libros según “el azar de la inspiración” (1974: 53). Según Friedrich, se trata de “un sistema ordenado, pero en movimiento, cuyas líneas alternan entre sí y cuyo conjunto forma una curva que va de arriba hacia abajo”, en el que el punto más profundo o inferior es el abismo de la muerte, como puede leerse en las últimas líneas de “El Viaje”: “Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,/Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe?/Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau!”¹

Benjamin afirma que la tarea que se impuso Baudelaire a sí mismo fue la de “configurar lo moderno” (1999: 100). La articulación de las ideas de Baudelaire sobre la modernidad, cree Benjamin, se manifiesta de un modo más categórico y preciso en ciertos poemas de *Las Flores...* que en aquellas “reflexiones estéticas” que ocupan la obra crítica del poeta. Más allá de la particularidad de la lectura benjaminiana, una lectura que se concentra en la relación negativa entre poesía y modernidad, al tiempo que considera con cierta indiferencia la teoría del arte moderno delineada por el poeta francés en *El pintor de la vida moderna* (*Le peintre de la vie moderne*), parece indudable el peso que ostenta *Les Fleurs...* en la configuración de la poesía moderna. Semejante afirmación debe llevarnos con prisa a la formulación de una pregunta sobre esa presunta modernidad, la pregunta, claro, sobre aquello que define a la condición moderna de la poesía baudelariana de *Las Flores del Mal*, pero eso significaría corroborar otra vez un movimiento de lectura ya consolidado, que no precisa corroborarse otra vez.

En el apartado de su clásica *Histoire de la littérature française* dedicado al poeta, Albert Thibaudet habla de esa “inteligencia crítica” (1936: 323) propia de la obra baudelariana. Esta “inteligencia” no se restringe a las reflexiones estéticas, sino que además interviene lo poético y marca un punto de superación definitivo de la conciencia romántica a la que Baudelaire, desde otro punto de vista, permanece vinculado. Yves Bonnefoy cree que Baudelaire juega aún el papel del poeta romántico que “pensaba que el lenguaje del que era dueño tenía una parte divina” (2007: 212). Pero al mismo tiempo, Bonnefoy cree que el autor de *Las Flores...* tuvo la capacidad de enfrentar a la poética romántica “un pensamiento y una vida práctica que, tal vez a su pesar, van a ponerla en cuestión de una manera tan radical y perturbadora” (212). Anna Balakian señala la modificación sustancial

que Baudelaire opera en el concepto del poeta, al convertir la actividad poética en “una actividad intelectual más que emocional” (1969: 65).

Puede reconocerse, entonces, una tensión que caracteriza a la posición tomada por Baudelaire al interior de *Las Flores del Mal*. Esta tensión puede leerse en clave estética al observar la organización de los ciclos y la estructuración de los poemas. Hugo Friedrich reconoce una “tensión básica”, que permanece “insoluta” y que estructura a los escasos temas baudelerianos; la define como una “tensión sobre satanismo e idealismo” (1974: 51). Tal vez podría hablarse de dos fuerzas contrapuestas, de un movimiento doble, tenso, que configura lo poético: el *Ideal* y el *Spleen* aparecen como dos valores cuya ubicuidad impacta tanto a nivel de una ideología de la poesía como de la verbalización, la articulación textual —en la medida en que ambos tienen un claro alcance lingüístico—: “Unas veces cree, y otras no; unas veces se remonta con el ideal, y otras se hunde en el ‘spleen’ (...) Es fácil observar los poemas que provienen de estas dos perspectivas contrarias” (Balakian, 1969: 50). En la cadena del poema, *ideal* y *spleen* marcan, respectivamente, el triunfo de lo que Bonnefoy llama “alquimia poética”, de su dinámica, de su funcionamiento, pero también el movimiento de su retirada o su retroceso, la contradicción de la retórica poética con aquello que se “percibe” más allá: es el encuentro de la poesía con la nada, que se produce, sin embargo, dentro de la corroborada posibilidad del poema —no hay fracaso material de la poesía en Baudelaire—. De Campos señala que...

...el rasgo estilísticamente revolucionario de esos poemas estaría en el dispositivo de choque engendrado por el uso de la palabra prosaica y urbana (...) en fin, por el desenmascaramiento crítico que señala la “sensación de modernidad” como pérdida de la “aureola” del poeta, “disolución del aura en la vivencia del choque”. Así, el vocabulario lírico usual se confronta con inusitadas citas “alegóricas”, que irrumpen en el texto a la manera de un “acto de violencia”. (2000: 36)

Ideal y *Spleen* marcan la contraposición de lo consonante y la disonancia, de la retórica poetizante romántica, su poder de evocación y trascendencia, con una retórica más austera, de carácter prosaico, que socava a la poetización a través de la imposición en el texto de otro movimiento, negativo (lo negativo se lee en términos de impugnación de una representación consolidada de lo poético): “La verdad es que existe una relación baudeleriana de la prosa despojada y de una poesía pura que se incorporan por igual al verso” (Thibaudet, 1936: 324). El punto extremo de este movimiento negativo se cumplirá en los *Petits poèmes en prose*, en los que se leerán los restos de la poesía,² y que representan para Pichois “el último esfuerzo de Baudelaire por encontrar lo *nuevo* en el dominio poético francés, en el que el verso opone sus limitaciones a la traducción del sentimiento de la modernidad” (1980: 13).

Baudelaire, o Baudelaire

Creemos, al igual que Meschonnic, que “una traducción muestra en primer término su representación del lenguaje y de la cosa literaria, antes de mostrar lo que se considera que ha traducido” (2007: 22), y es este precepto el que nos llevará a rastrear en las versiones que siguen poéticas diferenciadas de traducción, responsables de la adopción de determinadas estrategias o modos de reconstrucción del texto extranjero.

La voluntad de revisar las traducciones actuales de *Les Fleurs du Mal* de Charles Baudelaire en Argentina nos obliga a considerar la primera de ellas, que pertenece a la poeta Nydia Lamarque y fue publicada por la editorial Losada en 1948. En pugna con la incompleta y azarosa versión del español Eduardo Marquina, aparecida a comienzos del siglo XX (1905), Lamarque no duda en afirmar que “con mi obra aparece la primera traducción completa, exacta y fiel de *Las Flores del Mal*, en verso castellano” (1997: 40). La traducción de Eduardo Marquina, que puede leerse como una versión organizada desde las convenciones estéticas modernistas, compone unas *Flores...* ampulosas, extremadamente sonoras —la métrica es un imperativo—, en las que cada verso francés dispara un ejercicio de reescritura que acaba por volver a cada poema en español un eco demasiado luminoso de algo que está detrás. Ya la traducción de los dos primeros versos de “Al lector” (*Au lecteur*) es suficiente para advertir qué ocurre: “La estulticia, la roña y el vicio son amigos/ a los que nuestros cuerpos y almas abandonamos...” (1999: 15).³ La traducción se disemina: los sustantivos, que cuentan con equivalentes sencillos en español, se inscriben en cambio en otro registro (*estulticia* por *sottisse*); la sintaxis se modifica, hay agregados (“son amigos”) y omisiones (Marquina directamente no traduce “la lésine”) cuyo fin exclusivo es favorecer la métrica.

Sin embargo, es algo similar lo que ocurre con la versión de Lamarque. En el prólogo a su traducción —numerosas veces reeditada, y difundida—, Lamarque parece haberse impuesto dos claros deberes: el primero, de carácter claramente moral, es depurar la figura de Baudelaire para devolver al “sumo poeta francés” el resplandor opacado desde siempre por una serie de juicios equivocados, sanciones, o falsas anécdotas en la que Lamarque injuria los nombres de aquellos que se pronunciaron sobre Baudelaire en términos que considera ilícitos: Valéry (que comete el “error monstruoso” de ver en los poemas baudelerianos la influencia de Poe), Apollinaire y principalmente Jean-Paul Sartre, acusado por la falta de precisión de su estudio sobre el poeta, cuyo “resultado es algo que no puede ciertamente llamarse poco limpio puesto que hay que denunciarlo como abominablemente asqueroso” (1997: 11). El segundo de estos deberes, guiado por una voluntad explicativa, es la exposición de su “técnica” de traducción, a través de la ejemplificación de ciertos procedimientos adoptados. Estos procedimientos responden a la “metodología” de Lamarque, resumida en su pretensión —natural a su parecer, escandalosa para algunos lectores de hoy en día— de “calcar los poemas de Baudelaire sobre un vidrio” (31). El riesgo de tal afirmación es evidente, y ayuda a enumerar algunas de las marcas propias a esta traducción: la principal, tal vez, es la reproducción de la métrica y la prosodia, que supedita todas las demás elecciones y que implica el mantenimiento de esquemas de rima, cuyo efecto es la complejización de la sintaxis, la comprometida articulación del sentido del verso y la adición de nuevos términos o la eliminación de otros con el fin de satisfacer este imperativo métrico.

Aún así, la traducción de Lamarque será un “hipotexto” inevitable, fijo en el horizonte de las versiones que recuperaremos aquí: primero, aquella firmada por Américo Cristófaló, quien publica en 2006 una traducción íntegra de *Las Flores...* para la editorial Colihue; luego, los cuatro poemas traducidos por el poeta Alejandro Bekes para la revista *Fénix* de poesía y crítica en abril del mismo año; finalmente, la “antología” seleccionada y traducida por Mariana Docampo para la revista *Hablar de poesía*, en diciembre de 2005. De hecho, tanto Cristófaló como Docampo exponen en la introducción a sus versiones su postura con respecto a la

traducción de Lamarque, sin dudas para marcar una definitiva distancia: Cristófalo porque repudia el “efecto de pompa” y la “confusa articulación de sentido” que la domina (2006: 25); Docampo, porque cree que el imperativo métrico pone en peligro lo que elije llamar “claridad semántica” (2005: 206).

Podemos comenzar por uno de los poemas que abre el volumen de *Las Flores...* para intentar componer una lectura de estas traducciones. Se trata de “El albatros” (*L'albatros*), un texto todavía solidario del rol romántico del poeta, impulsado por el *ideal*. Una apresurada revisión de las versiones de Cristófalo y Docampo insinúa ya una cuestión que se volverá, en otros textos, un marcado factor de distinción: nos referimos a la reconstrucción de la sintaxis poética. Así, la traducción de Docampo aparece ceñida a la sintaxis en francés y la reproduce; reproduce, la mayor parte del tiempo, el orden sintagmático del verso, lo copia (esta cuestión se expone con claridad en la construcción de la tercera estrofa, aquella que fue agregada por Baudelaire luego de la composición del poema, a pedido de Charles Asselineau). Su intención de “volcar al español un texto legible” se cumple sin problemas, aunque se lea en su resultado final esa mínima tensión, esa proyección del verso francés sobre la nueva estructura en español. Cristófalo, por su parte, acatando su voluntad de “seguir la organización de las frases en sintaxis de prosa sin pasar a ella”, realiza otro ordenamiento del verso en el que el objetivo será la clara intelegibilidad del texto de llegada, y la ambigüedad entre una representación de la prosa y la poesía. Lo que nos interesa al marcar tal divergencia no es la manifestación de un juicio, sino la posibilidad de destacar aquellas poéticas de la traducción a las que hacemos referencia. Es sencillo advertir el efecto de estas posiciones, su representación del lenguaje poético baudeleriano, al leer aquel verso que enuncia los padecimientos que sufre el albatros: “L'un agace son bec avec un brûle-gueule”, que Docampo traducirá como: “¡Uno tortura su pico con una pipa!” mientras que en Cristófalo será: “¡Uno lo provoca metiéndole una pipa en el pico!”.

De hecho, al abordar estas versiones, se lee el interés de ambos traductores por volver visibles los mecanismos de su traducción, por exponer anticipadamente lo que el lector atento encontrará en su abordaje de los textos. En el caso de Docampo, la “claridad semántica” impuesta sobre la “musicalidad”, la “ruptura de la rima y la métrica”, la adecuada expresión de “la secuencia conceptual de los poemas”, la asignación de una “cadencia” propia al texto poético y la conservación de “vocablos poderosos” se configuran como los valores que dirigen el proceso de traducción. En el caso de Cristófalo, dos hipótesis de traducción explícitas: la primera, su rechazo de la métrica y la rima, que no siempre son “portadoras de sentido”; la segunda, originada en el conflicto entre los ritmos baudelerianos del *Ideal* y el *Spleen* que, como vimos, alternan a lo largo de los poemas su “dominancia” e implican dos fuerzas contrapuestas, dos retóricas que Cristófalo intenta acatar: por un lado, la de lo poético en términos de imaginario romántico, la “retórica poetizante” marcada por la estilización; por el otro, la irrupción de la prosa, un movimiento de lenguaje áspero y crítico que compromete a esa estilización y acaba por ironizarla.

Si nos detenemos en las versiones que Cristófalo y Docampo realizan de *El cisme*, texto dedicado a Víctor Hugo y que opera, según el Yves Bonnefoy, “una verdadera transmutación” de estos dos valores (2008: 224), comprobaremos lo señalado con anterioridad: del lado de Docampo, la reproducción minuciosa de la sintaxis del verso, completada con el *calco* de ciertos vocablos que conservan su semejanza fónica con los del texto fuente pero la obliga a trasladar directamente

categorías gramaticales –el caso de las formas de gerundio, por ejemplo–; del lado de Cristófalo, la reformulación, que alarga al verso y cuyo propósito es la precisa reconstrucción del contenido semántico, sin atender a la métrica. Pero es interesante observar el modo en que estas estrategias se traspasan al terreno de la selección léxica, donde la transposición de los sustantivos marcará elecciones relacionadas claramente con una representación del lenguaje, a fin de cuentas, una poética del lenguaje literario: “hierbas” en Docampo y “pastos” en Cristófalo para el lexema francés “herbes”; “bestia” y “bicho”, respectivamente, para la palabra “bête”.

Algo diferente se expone en el trabajo de Alejandro Bekes, quien puede ubicarse en la misma línea de Lamarque, ambos vinculados por el acatamiento del imperativo métrico. Si bien ninguna nota acompaña a sus versiones publicadas en la revista *Fénix*, sabemos, por un ensayo suyo titulado “La poesía, el *ornatus* y los supuestos de la traducción poética” (2007), que Bekes le asigna fundamental importancia a lo que llama el “ornatus del original” (2007: 113), concepto que marca la trascendencia de la forma y de la particular configuración lingüística del texto para la construcción del sentido: “El pecado original de la traducción literaria (...) –afirma Bekes– consiste en creer que cabe trasladar el sentido básico desestimando al mismo tiempo el *ornatus*...” (Bekes en Bestani y Siles, 2007: 112). Si la traducción borra el *ornatus*, estará borrando, por lo tanto, al texto.

Si se observan las traducciones del célebre soneto “Los gatos” (“Les chats”) que realizan Lamarque y Bekes, se advertirá una uniformidad, los mismos procedimientos puestos al servicio de ese imperativo métrico: ambos están obligados a la *síntesis* de lo enunciado para que el verso no se exceda –lo que ocurre a través de la traducción de un sintagma por un lexema o de la omisión de algún término, la mayor parte de las veces un adjetivo, que no se considera indispensable–. A esto se suma la permutación de ciertos lexemas del texto fuente por otros, virtuales, colocados para favorecer el efecto de la rima –Bekes traduce “sable fin” por “arena de Oriente”, para guardar el esquema fónico del soneto–. En este ejercicio de paráfrasis, además, la sintaxis acentúa con mayor intensidad aquella “retórica poetizante” que recuperamos antes, más elíptica, más densa –esto, a través del hipérbaton, insistente en la traducción de Lamarque.

Estas cuestiones vuelven a aparecer en la versión que cada uno propone de “Las viejitas” (*Les petites vieilles*), uno de los poemas más extensos de *Las Flores...*, incluido en el ciclo “Cuadros parisinos” (*Tableaux parisiens*), en el que el poeta disfruta con el espectáculo de la fisonomía y el comportamiento de las viejas que surgen de la gran ciudad, esos “monstres disloqués” que ya están más allá de lo humano. Al cotejar las versiones de Lamarque y Bekes, separadas por varias décadas una de la otra, es interesante detenerse en la cuestión de la selección léxica, esta vez porque aporta una similitud: en los casos en que la reproducción del adjetivo coincide (ya que muchas veces es reemplazado por otra categoría o construcción gramatical), Lamarque y Bekes eligen, la mayor parte de las veces, los mismos. Sin embargo, en la lectura detenida de ambas versiones, hay algo que separa a estos traductores: en la reconstrucción de la sintaxis poética, mientras que Lamarque tiene la desmesurada ambición de alcanzar, a un tiempo, la “rima fiel” y acatar el precepto de reproducir la “manera gramatical” de Baudelaire –ambición que, no es necesario decirlo, compromete la inteligibilidad de ciertos pasajes–, Bekes apuesta a un efecto poético intensificado por la métrica, que no atente contra la legibilidad, lo que enseña sus riesgos, en la medida en que el ejercicio de síntesis y reformulación al que hicimos referencia acaba, en momentos, por exceder al verso.

Aún así, no hay razón para leer el procedimiento de Bekes o los procedimientos repasados en las demás versiones como ejercicios marcados, en mayor o menor medida, por el error o la desviación con respecto al centro duro del original. Una lectura restringida es aquella que lee los cambios operados por el traductor como fallas o fracasos de la traducción. Lawrence Venuti recupera los aportes de Keith Harvey (1995) sobre las *compensaciones*: en una traducción, “una modificación puede *compensar* una pérdida formal o semántica” (2007: 297). “Las compensaciones pueden incluir, además, interpretaciones libres o sustituciones con la intención de producir un efecto que el traductor no podría producir en su traducción en el mismo y preciso lugar en que aparece en el texto extranjero” (297). Aún así, intentar comprender la particularidad de cada una de las traducciones revisadas aquí desde el alcance de esta noción sería demasiado inocente: se trata, más bien, de otro tipo de acontecimiento. Un conocimiento relacionado con el montaje de una representación sectorizada de tal o cual poética. El cotejo debe servir, al menos, para transparentar el modo en que cada práctica de traducción, en un movimiento complejo, insiste e inscribe, a través de un uso propio de la lengua meta, valores que no son sólo intrínsecos al texto fuente, sino que obedecen a determinadas condiciones de recepción y a una lectura que elabora hipótesis sobre el impacto o el alcance de ese texto; hipótesis que, a su vez, elaboran determinadas estrategias de apropiación, estrategias que acaban por tejer textos.

Notas

¹ “queremos ir, tanto nos quema ese fuego la cabeza,/ al fondo del abismo, ¡Cielo o Infierno!, ¿qué importa?;/ ¡al fondo de lo Desconocido para encontrar lo *nuevo!*” (trad. de AMÉRICO CRISTÓFALO).

² En uno de los capítulos de la reciente *Histoire de la France Littéraire*, Claude Millet señala que...

“...el poema en prosa se organiza a partir de todo lo que desorganiza al poema: lo prosaico, la heterogeneidad, lo dispar. De ahí su relación privilegiada con la gran ciudad moderna. De ahí también su estructura, a la vez tan enérgicamente planificada, como efecto de clausura y de concentración, y ruinoso. En él trabaja lo negativo: poema *en prosa*, *sin* ritmo, *sin* rima, dice Baudelaire en la carta-prefacio de los *Petits poèmes en prose...*” (2006: 267).

³ Los versos, en el texto fuente, son los siguientes: “La sottise, l’erreur, le péché, la lésine,/ Occupent nos esprits et travaillent nos corps...”.

Bibliografía

ALTAMIRANO, C. y SARLO, B.: (1997) *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Ariel, Buenos Aires.

BAUDELAIRE, CH.: (1980), *Les Fleurs du Mal*. Introducción y notas de Vincenette Pichois. Union Générale d'Éditions, Paris.

(1997) *Las flores del mal*, Losada, Buenos Aires. [Trad. y prólogo de NYDIA LAMARQUE].

(1999) *Las flores del mal*, JM ediciones, Madrid. [Traducción de EDUARDO MARQUINA].

(2006) *Las flores del mal*, Colihue, Buenos Aires. [Trad., notas e introducción de AMÉRICO CRISTÓFALO].

DOCAMPO, M.: (2005) "Antología de *Las Flores del mal*" en Revista *Hablar de Poesía*, N° 14, Año VII, diciembre, 205-223. Grupo Editor Latinoamericano, Buenos Aires.

BEKES, A.: (2006) "Las viejecitas y otros poemas" en Revista *Fénix*, N° 19, Año IX, abril, 91-105. Ediciones del Copista, Córdoba.

CRISTÓFALO, A. (ed.): (2005) *Correspondencia General*. Paradiso, Buenos Aires. [Trad. y notas de AMÉRICO CRISTÓFALO y HUGO SAVINO].

BESTANI, M. E. y SILES, G. (comps.): (2007) *La pequeña voz del mundo y otros ensayos*. Departamento de publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras, Tucumán.

BENJAMIN, W.: (1999) *Iluminaciones II. Poesía y capitalismo*. Taurus, Madrid. [Prólogo y traducción de JESÚS AGUIRRE].

BERMAN, A.: (1989) "La traduction et ses discours" en *META Journal des traducteurs*. Vol. XXXIV, N° 4, 672-679. Universidad de Québec, Canadá.

(1992) *The experience of the foreign. Culture and Translation in Romantic Germany*. State University of New York Press, Albany, New York. [Traducción de S. HEYVAERT].

BONNEFOY, Y.: (2007) *Lugares y destinos de la imagen. Un curso de poética en el Collège de France (1981-1993)*. El cuenco de Plata, Buenos Aires. [Traducción de SILVIO MATTONI].

CATFORD, J.C.: (1965) *A Linguistic Theory of Translation: An Essay in Applied Linguistics*. Oxford, London.

DE CAMPOS, H.: (2000) *De la razón antropofágica (y otros ensayos)*. Siglo XXI, México. [Selec., trad. y pról. de RODOLFO MATA].

FRIEDRICH, H.: (1956) *La estructura de la lírica moderna*. Seix Barral, España, 1974. [Traducción de JOAN PETTIT].

JAKOBSON, R.: (1959) *En torno a los aspectos lingüísticos de la traducción*. Ariel, Barcelona, 1984. [Traducción de J.M.P.].

LARANJEIRA, M.: (1996) "Sens et signifiante dans la traduction poétique" en *META Journal des traducteurs*. Vol. XLI, N° 2, 217-222. Universidad de Québec, Canadá.

MESCHONNIC, H.: (1973) *Pour la poétique*. Gallimard Mayenne, France.

(1995) "Traduire ce que les mots ne disent pas, mais ce qu'ils font" en *META Journal des traducteurs*. Vol. XL, N° 3, 514-517. Universidad de Québec, Canadá.

- (2007a), *La poética como crítica del sentido*. Mármol/Izquierdo, Buenos Aires. [Traducción de HUGO SAVINO].
- (2007b). *Un golpe bíblico en la filosofía*. Lilmod, Buenos Aires [Traducción de ALBERTO SUCASAS].
- MOUNIN, G.: (1963) *Les problèmes théoriques de la traduction*. Gallimard, Paris.
- PRIGENT, M. (dir.): (2006). *Histoire de la France Littéraire*. Tomo 3: *Modernités (XIXe - XXe siècle)*. Presse universitaires de France, Paris.
- RICOEUR, P.: (2005) *Sobre la traducción*. Paidós, Buenos Aires. [Trad. y prólogo de PATRICIA WILLSON].
- ROJO LEIVA, J.: (2003) "Recepción literaria y traducción: estado de la cuestión" en revista *TRANS*, N° 7, ([www. http://www.trans.uma.es/Trans_7/t7_59-70_JLeiva.pdf](http://www.trans.uma.es/Trans_7/t7_59-70_JLeiva.pdf)).
- ROMANO SUED, S.: (2005) *Consuelo de lenguaje*. Alción, Córdoba.
- SARLO, B.: (1986) "En el origen de la cultura argentina: Europa y el desierto" en *Escritos sobre literatura argentina*. Siglo XXI, Buenos Aires, 2007, 25-29.
- SHELLEY, P. B.: (1946) *Defensa de la poesía*. Emecé, Buenos Aires. [Traducción de J. KOGAN ALBERT].
- SCHNEIDER, A.: (1978) "La traduction poétique" en *META Journal des traducteurs*, XXIII, volume 1, 20-36, Universidad de Québec, Canadá.
- STEINER, G.: (1975, 1992) *Después de Babel*. Fondo de Cultura Económica, México, 1995. [Traducción de ADOLFO CASTAÑÓN y DE AURELIO MAJOR].
- ST. PIERRE, P.: (1990) "La traduction: histoire et théorie" en *META Journal des traducteurs*. Vol. XXXV, N° 1, 119-125), Universidad de Québec, Canadá.
- THIBAUDET, A.: (1936) *Histoire de la littérature française (de 1789 à nos jours)*. Stock, Paris.
- VENUTI, L.: (1995) *The translator's invisibility*. Nueva York, Routledge.
- (2007) "Translation Studies" en *Introduction to Scholarship in Modern Languages and Literature*, Nicholls, D. (comp.) (3° ed.). Modern Languages Association of America, Nueva York, 294-311.
- (2005) "Translation, History, Narrative" en *META Journal des traducteurs*. Vol.50, N° 3, agosto, 800-816. Universidad de Québec, Canadá.
- VINAY, J.-P. y DARBELNET, J.: (1958) *Stylistique comparée du français et de l'anglais: Méthode de traduction*. Didier, Paris.
- WILLSON, P.: (2004) *La Constelación del Sur*. Siglo XXI, Buenos Aires.
- (2004) "¿Especular o describir?" en Revista *Otra parte*. Revista de letras y artes. Primavera-verano. Buenos Aires, 8-11.

“Tradurre è il vero modo di leggere”: Calvino y la traducción

Assumpta Camps •
Universidad de Barcelona

Resumen

En el presente artículo nos proponemos analizar, a través de la lectura de los escritos teóricos de Calvino correspondientes a las diferentes fases de su producción literaria,¹ su idea de la literatura en relación con su concepción de la traducción. Para ello, recorreremos un panorama crítico que va desde *Una pietra sopra* hasta “Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo millennio”, y nos detendremos a considerar su relación con R. Queneau y la traducción que hizo de su obra.

168 169

Palabras clave:

· Calvino · Teoría literaria · Traducción

Abstract

In this essay, we will analyze Calvino's idea of literature with respect of his conception of translation, through the reading of his theoretical writings corresponding to the different phases of his literary production. In that sense, we will follow a critical panorama evolving from *Una pietra sopra* to “Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo millennio”, and we will stop to consider Calvino's relationship with R. Queneau, as well as the translation that he made of the French author's work.

Key words:

· Calvino · Literary theory · Translation

* Profesora de literatura italiana contemporánea y traducción literaria en la Universidad de Barcelona y coordina el Grupo de Investigación Consolidado CRET sobre Traducción y Multiculturalidad. Es autora de *Studi critici di letteratura italiana contemporanea* (2003), *Historia de la literatura italiana contemporánea*, 2 vols. (2000-2001), *La traducción* (2001), *La recepción literaria* (2002), y editora de *los volúmenes Ética y política de la traducción en la época contemporánea* (2004), *Traducción, (sub)versión, transcreación* (2005), *Traducción y di-ferencia* (2006). Editora de la revista electrónica *Transfer*, dedicada a los estudios de traducción e interculturalidad, que se edita semestralmente en la Universidad de Barcelona.

L'ambizione giovanile da cui ho preso le mosse è stata quella del progetto di costruzione d'una nuova letteratura che a sua volta servisse alla costruzione d'una nuova società. Quali correzioni e trasformazioni abbiano subito queste attese verrà fuori dalla successione dei testi qui raccolti. Certo il mondo che ho oggi sotto gli occhi non potrebbe essere più opposto all'immagine che quelle buone intenzioni costruttive proiettavano sul futuro.

(Italo Calvino)

Calvino a través de Calvino

En 1980 Italo Calvino publica un volumen de sus escritos teóricos compuestos entre 1955 y 1978, bajo un título significativo: *Una pietra sopra*. En el apéndice a dicha obra ("Apéndice: sotto quella pietra"), Calvino explica claramente el proyecto de su obra:

In poche parole, il tema del libro sarebbe questo: per un certo numero di anni c'è uno che crede di lavorare alla costruzione di una società attraverso il lavoro di costruzione d'una letteratura. Col passare degli anni s'accorge che la società intorno a lui (...) è qualcosa che risponde sempre meno a progetti e previsioni, qualcosa che è sempre meno padroneggiabile, che rifiuta ogni schema e ogni forma. E la letteratura è anch'essa refrattaria a ogni progettazione, non si lascia contenere in nessun discorso. Per un po' il protagonista del libro cerca di tener dietro alla complessità crescente architettando formule sempre più dettagliate e spostando i fronti d'attacco; poi a poco a poco capisce che è il suo atteggiamento di fondo che non regge più. Comincia a vedere il mondo umano come qualcosa in cui ciò che conta si sviluppa attraverso processi millenari oppure consiste in avvenimenti minutissimi e quasi microscopici. E anche la letteratura va vista su questa doppia scala. (Calvino, 1980)

Como vemos, el propio Calvino nos advierte de la trayectoria que le conducirá, al cabo de los años, a variar su noción de la literatura. Analicemos ésta a partir de algunos de sus ensayos.

En "Il midollo del leone" (1955), Calvino escribía así: "Noi pure siamo tra quelli che credono in una letteratura che sia presenza attiva nella storia, in una letteratura come educazione, di grado e di qualità insostituibile." (Calvino, 1955: 26).

En esos momentos, Calvino se halla comprometido con la defensa de la supremacía del sujeto consciente y racional. El autor cree aún en la posibilidad de un cambio y en la transformación de la realidad desde la literatura. Con todo, parece que va creciendo la conciencia en él de la complejidad de la realidad en la que el sujeto y la literatura coexisten:

La letteratura che vorremmo veder nascere dovrebbe esprimere nella acuta intelligenza del negativo che ci circonda la volontà limpida e attiva che muove i cavalieri negli antichi cantari o gli esploratori nelle memorie di viaggio settecentesche.

Intelligenza, volontà: già proporre questi termini vuol dire credere nell'individuo, rifiutare la sua dissoluzione. (ibid. 28)

Ya a partir de "Il mare dell'oggettività", escrito en 1959 y publicado en *Il Menabò di letteratura* en 1960, Calvino parece haber derivado hacia una nueva posición. Son los años de la llamada "École du regard" en Francia, aunque, como resulta habitual en este autor, Calvino rechazará formar parte plena y abiertamente de

esa tendencia o de cualquier escuela literaria. Sin embargo, Calvino se mostrará sensible y comprometido ante las transformaciones que percibe en la sociedad y en las corrientes literarias y artísticas de su época: “Da una cultura basata sul rapporto e contrasto tra due termini, da una parte la coscienza la volontà il giudizio individuali e dall'altra il mondo oggettivo, stiamo passando o siamo passati a una cultura in cui quel primo termine è sommerso dal mare dell'oggettività, dal flusso ininterrotto di ciò che esiste”. (Calvino, 1960).

Con todo, incluso llegado ese punto, Calvino seguirá sin renunciar a su confianza en el sujeto, apostando por soluciones dentro de la racionalidad: “Come noi ci ponevamo in posizione critica rispetto all'inondazione soggettiva, e contrapponevamo ad essa gli scrittori i poeti i pittori i moralisti dell'attrito con la durezza del mondo, così ora facciamo opposizione alla resa incondizionata all'oggettività” (*ibid.*)

En su opinión, la tendencia de la literatura en esos años es la siguiente:

Dalla letteratura dell'oggettività alla letteratura della coscienza: così vorremmo orientare la nostra lettura d'una ingente zona della produzione creativa d'oggi (...) Ma il momento che vorremmo scaturisse dall'uno come dall'altro modo di intendere la realtà, è pur sempre quello della non accettazione della situazione data, dello scatto attivo e cosciente, della volontà di contrasto, della ostinazione senza illusioni. (*ibid.*)

Incluso en “La sfida al labirinto” de 1962, Calvino reconocía la necesaria actitud de quien rechaza adherirse a visiones simplistas de la realidad, percibida como un laberinto, a la vez que advertía del riesgo de perderse en dicho laberinto, concluyendo así: “rappresenta[ndo] questa assenze di vie d'uscita come la vera condizione dell'uomo”.

En las conclusiones de dicho ensayo, publicado en *Il Menabò*, Calvino afirma: Quel che la letteratura può fare è definire l'atteggiamento migliore per trovare la via d'uscita, anche se questa via d'uscita non sarà altro che il passaggio da un labirinto all'altro. E' la *sfida al labirinto* che vogliamo salvare, è una letteratura della *sfida del labirinto* che vogliamo enucleare e distinguere dalla letteratura della *resa al labirinto* (Calvino, 1962).

Por su parte, en “Corrispondenza con Angelo Guglielmi a proposito 'di Sfida al Labirinto'”, de 1963, Calvino afirmaba: “Il discorso critico generale che ho tentato più volte in successivi abbozzi ha solo questo filo: (anche) la poesia del *negativo* è sempre (non solo recuperabile ma) necessaria a una progettazione *positiva* del mondo. Questa è la mia nozione di impegno”. (Calvino, 1964).

Sin embargo, como el propio autor manifiesta en el apéndice a *Una pietra sopra*, a partir del ensayo “L'antitesi operaia” de 1964, Calvino ya no considerará posible ocultar “la sproporzione tra la complessità del mondo e i miei mezzi d'interpretazione: per cui abbandono ogni tono di sfida baldanzosa e non tento più sintesi che si pretendano esaustive”.

Los años '60 conocen un Calvino comprometido con una profunda obra de renovación cultural, dada “l'inadeguatezza del modo di conoscenza umanistico a comprendere il mondo”. Sus escritos exploran ámbitos como la lingüística, la antropología cultural, la semiología, etc. Sin embargo, una vez más, no se trata de completas adhesiones, sino de meras exploraciones que se adentran en metodologías de estudio nuevas, las cuales corren el riesgo de convertirse en sistemas omnipresentes. Es fácil hallar en los escritos de esos años (pensamos sobre todo en *Le Cosmicomiche* y *Ti con zero*), referencias a las ciencias naturales, la astronomía, la cosmología, etc. En lo concerniente al lenguaje, en el “Appendice: sotto quella pietra” al que aludíamos arriba, Calvino afirmará:

E non per caso, contemporaneamente all'esplorazione delle possibilità espressive dei linguaggi scientifici, sostengo la dimensione "comica", grottesca dell'immaginazione come il linguaggio di più alta affidabilità in quanto il meno menzognero. (...) Un nome che si collega a tutti questi aspetti comincia a essere citato con frequenza: quello del rabelaisiano e enciclopedico Raymond Queneau. (Calvino, 1980)

Y concluirá, siempre en el "Appendice", hablando de los años '70 del siguiente modo: "Così arriviamo agli anni Settanta. All'assuefazione al peggio della società, una risposta della letteratura che non sia mimetica, a rimorchio dell'esistere, ancora non si vede." (*ibid.*).

Calvino y Raymond Queneau

En la biografía de Calvino, el año 1964 se presenta como un año de cambio: el autor se casa, abandona Turín y se va a vivir a París con su esposa. Allí entra en contacto con el grupo del *Ouvroir de littérature potentielle*, donde conoce a Queneau, Perec, Barthes y los colaboradores de la revista *Tel Quel*. La influencia de Borges se empieza a dejar sentir fuertemente en sus escritos. Del grupo del *Ou.li.po.*, así como del trato con los estructuralistas y semiólogos franceses, nace en él la idea de una literatura como juego combinatorio, es decir, como actividad que se desarrolla casi como un producto de laboratorio, orientada a producir novelas en gran medida artificiales. En esos años se impone sobre todo un nombre entre todos los demás componentes de ese grupo: Raymond Queneau, a quien el propio Calvino definió por entonces como su "maestro". En efecto, su influencia en la obra de Calvino a partir de entonces es muy notable. Por si eso fuera poco, contemporáneamente aparece en 1967, en la colección literaria de Einaudi denominada significativamente "scrittori tradotti da scrittori", la siguiente traducción de Calvino: "*I fiori blu* di Raymond Queneau, nella traduzione di Italo Calvino".

Para adentrarnos en el estudio de dicha influencia partiremos del análisis del artículo de Calvino titulado "La filosofía di Raymond Queneau", que se publicó por primera vez dentro de *Introduzione e Nota*, en Raymond Queneau, *Segni, cifre e lettere e altri saggi* (Turín: Einaudi, 1981), y más tarde se vio recogido en el volumen póstumo (1991), editado por Esther Calvino, titulado *Perché leggere i classici*. Nuestro propósito será comprobar, de la mano de las propias palabras de Calvino, las razones que convierten a Queneau en su maestro y en un clásico de la literatura del siglo XX.

La intención que Calvino persigue en estas páginas es trazar el retrato de un autor que de entrada nos define como "sfaccettato e poliedrico", sin duda un "maestro" para él, así como un...

...eccezionale esempio di scrittore sapiente e saggio, sempre controcorrente rispetto alle tendenze dominanti dell'epoca e della cultura francese in particolare (...), con un bisogno inesauribile di inventare e di sondare possibilità (nella pratica della composizione letteraria come nella speculazione teorica) là dove il piacere del gioco –insostituibile contrassegno dell'umano– gli garantisca che non s'allontana dal giusto. (Calvino, 1981: VII)

El retrato que aquí se nos ofrece se traza a partir de las propias palabras de Queneau. A través de la trayectoria de la obra del escritor francés es posible trazar paralelismos entre éste y Calvino, tomando como eje el tema de la noción de la literatura en ambos autores. En efecto, lo que Calvino subraya en Queneau nos habla claramente sobre su propia concepción del mundo, de la literatura y de su función, de un modo que se pone ya de manifiesto en sus escritos de los años '60, pero que alcanza también hasta las póstumas "Lezioni americane".

Según Calvino, desde las primeras batallas literarias de Queneau orientadas a la creación del "neofrancés" para colmar la distancia que separaba el francés escrito (con una rígida codificación ortográfica y sintáctica, y su escasa ductilidad y agilidad) respecto al francés hablado (con su inventiva, dinamismo y economía expresiva), la revolución formal que presenta el escritor francés se inscribe siempre sobre un fondo que es, desde sus inicios, de corte claramente filosófico. Desde esta óptica, Queneau se hallaría motivado por la exigencia de insertar en un universo que se percibe como caótico zonas de simetría: un orden que tan sólo la invención (ya sea literaria o matemática) puede crear. Incluso en los años anteriores a la II Guerra Mundial, la posición completamente original de Queneau respecto a las tendencias de su época, podía resumirse, según Calvino, en esta frase procedente de un artículo de 1938:²

Un'altra falsissima idea che pure ha corso attualmente è l'equivalenza che si stabilisce tra ispirazione, esplorazione del subconscio e liberazione; tra caso, automatismo e libertà. Ora questa ispirazione che consiste nell'ubbidire ciecamente a ogni impulso è in realtà una schiavitù. Il classico che scrive la sua tragedia osservando un certo numero di regole che conosce è più libero del poeta che scrive quel che gli passa per la testa ed è schiavo d'altre regole che ignora. (Calvino, 1981: XII)

Como vemos, en opinión del italiano, además de la polémica contingente contra el Surrealismo, Queneau explicitaría algunas constantes de sus posiciones estéticas y éticas, como son:

- el rechazo de la inspiración, el lirismo, el culto del azar y del automatismo;
- la revalorización de la obra construida, completamente terminada y cerrada;
- la necesidad, por parte del artista, de la plena conciencia de las reglas formales a las que la obra da respuesta, de su significado particular y universal, de su función e influencia.

Esta exigencia de orden, en un universo que parece cada vez más caótico y desordenado, sería asimismo constatable en dicho autor en los años en los que éste intentó trazar un paralelismo entre ciencias y el arte a través de su diseño de una circularidad de las ciencias. Con todo, cabe señalar que Queneau no se hacía ilusiones de poder lograr, a través de la ciencia, un grado de conciencia superior al que permitía el arte. De hecho, así se puede leer en uno de sus escritos redactado entre 1944 y 1948: "la scienza è una conoscenza, serve a conoscere? E dato che si tratta di matematica, che cosa si conosce in matematica? Precisamente: niente. E non c'è niente da conoscere. Non conosciamo il punto, il numero, il gruppo, l'insieme, la funzione più di quanto conosciamo l'elettrone, la vita, il comportamento umano" (*ibid.* 14).

Incluso en este caso, lejos ya de cualquier ilusión de significado, lo que el autor perseguía era un método que le permitiera la "racionalización" de lo que de otro modo resultaría, en su condición caótica y múltiple, algo inaferrable e imposible de llegar a conocer. En este sentido, proseguía de este modo:

Tutto ciò che conosciamo è un metodo accettato (consentito) come vero dalla comunità degli scienziati, metodo che ha anche il vantaggio di connettersi alle tecniche di fabbricazione. Ma questo metodo è anche un gioco, più esattamente quello che si chiama un *jeu d'esprit*. Perciò l'intera scienza, nella sua forma compiuta, si presenta e come tecnica e come gioco. Cioè né più né meno di come si presenta l'altra attività umana: l'Arte.

Qui [*escribe Calvino sobre su amigo francés*] c'è tutto Queneau: la sua pratica si situa costantemente sulle due dimensioni contemporanee dell'arte (in quanto tecnica) e del gioco, sullo sfondo del suo radicale pessimismo gnoseologico. (ibid. XV)

Coherentes con esta línea cabe recordar aquí las críticas promovidas por Queneau a cualquier pretensión científica en el campo de la literatura, así como el lugar de honor que ocupó en el "Collège de pataphysique", la asociación de los secuaces de Alfred Jarry que, al definir la "patafísica" como la ciencia de las soluciones imaginarias, se proponían dar la réplica al lenguaje científico convirtiéndolo en mera caricatura.

Incluso en el interés de Queneau por la historia (recordaremos las lecciones sobre Hegel de Kojève, que éste frecuentó junto a su amigo G. Bataille), o mejor dicho, por la vía hacia el fin de la historia para alcanzar la sabiduría, motivo por cierto que se halla presente en las tres novelas *Pierrot mon ami*, *Loin de Rueil*, *Le dimanche de la vie*, Calvino afirma que el autor francés regresa siempre a su propósito principal: es decir, a introducir algo de orden, un poco de lógica, en un universo que se le antoja como todo lo contrario. En tales momentos, el único camino que entrevé no es otro que la salida de la historia. Y éste será, por cierto, el tema de su penúltima novela, *Les fleurs bleues* (1965), que Calvino decidió traducir en 1967.

Llegamos así a los años '60 y a la adhesión de Calvino, como co-fundador, del *Ouvroir de Littérature Potentielle*. En la producción de esos años se constata una dicotomía de fondo: por una parte, el tratamiento lingüístico insólito de un tema dado (pensemos en lo que Calvino define como probablemente la obra maestra del escritor francés: los *Exercices de style*). Por la otra, la formalización rigurosa aplicada a la invención poética (y aquí Calvino piensa sobre todo en la máquina infernal de los *Cent mille milliards de poèmes*). En un sentido como en el otro, según Calvino: "l'intento è quello della moltiplicazione o ramificazione o proliferazione delle opere possibili a partire da un'impostazione formale astratta." (ibid. XXI).

Para Queneau, la estructura significa libertad, pues produce el texto así como encierra la posibilidad de todos los demás textos potenciales y aún no actualizados. En el método del *Ou.li.po.*, lo que cuenta es la calidad de las reglas que el escritor se impone, su ingeniosidad y elegancia al aplicarlas y resolver las limitaciones autoexigidas. Así las cosas, la obra no es más que una muestra entre las múltiples potencialidades alcanzables tan sólo a través de la estrecha puerta de tales reglas. Así comenta Calvino:

L'automatismo per cui le regole del gioco generano l'opera si contrappone all'automatismo surrealista che fa appello al caso e all'inconscio cioè affida l'opera a determinazioni non padroneggiabili, cui non ci resta che obbedire. Si tratta insomma di opporre una costrizione scelta volontariamente alle costrizioni subite, imposte dall'ambiente (linguistiche, culturali, ecc.) (ibid. XXII)

En un mundo en el que domina el caos, y, en consecuencia nada resulta ya reconocible, lo único que se puede hacer es, tomando como ejemplo la ciencia, aplicar un método que aporte orden allá donde el orden y la racionalidad ya no existen. Sólo con la aceptación del método, de una estructura formal entendida como juego combinatorio, resultará posible, para él, la creación literaria.

Éste es el Queneau que Calvino conocerá y frecuentará durante sus años en París. Y ésta es la noción de la literatura, del lenguaje, y de la historia que encontramos en *Les fleurs bleues*, la novela que Calvino escogerá precisamente para traducir y dar a conocer este autor en Italia. Resultan evidentes los paralelismos entre la concepción de la literatura del escritor francés y la de Calvino, no sólo en esos años, sino a partir de entonces y hasta la etapa final de la producción literaria calviniana, como demuestran las “Lezioni americane” publicadas póstumamente. Nos hallamos sin duda ante un ejemplo claro de la estrecha vinculación que la traducción y la propia obra literaria presentan en algunos casos, nutriendo la creación del escritor-traductor y ejerciendo una fuerte influencia sobre él. Prescindir del estudio de su labor como traductor, como a menudo se ha hecho, constituye, en nuestra opinión, un error que limita el alcance exegético del crítico.

Calvino e le “Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo millennio”

La mia fiducia nel futuro della letteratura consiste nel sapere che ci sono cose che solo la letteratura può dare coi suoi mezzi specifici. Vorrei dunque dedicare queste mie conferenze ad alcuni valori o qualità o specificità della letteratura che mi stanno particolarmente a cuore, cercando di situarle nella prospettiva del nuovo millennio.

(Italo Calvino)

Como ya dijimos arriba, el texto de las lecciones que Calvino habría tenido que leer en la Universidad de Harvard, contiene lo que hoy en día se considera el testamento literario de este autor. La noción de la literatura que se desprende de dichas lecciones presenta, en nuestra opinión, muchas correspondencias con la concepción de la literatura que Calvino perfiló en los años '60, y que manifiesta una influencia muy evidente de las posiciones del *Ou.li.po.*, y en especial de su maestro Queneau. Analicemos por partes los principales puntos en común.

En la primera lección, titulada “Leggerezza”, Calvino afirma que, como escritor “la mia operazione è stata il più delle volte una sottrazione di peso; ho cercato di togliere peso ora alle figure umane, ora ai corpi celesti, ora alle città; soprattutto ho cercato di togliere peso alla struttura del racconto e al linguaggio.” (Calvino, 2001).

Dicho intento de quitar peso o conferir ligereza a su escritura se configura enseguida como una operación de más calado que una simple preocupación estilística. La ligereza de la escritura y de la estructura de la narración representa la única alternativa a la pesantez y a la ausencia del sentido de la realidad. Del mismo modo que Perseo escapa al poder petrificante de la Medusa cuando rechaza mirar hacia atrás, aunque no olvida el mundo monstruoso en el que vive, también el escritor puede oponerse al sinsentido de la realidad petrificada tan sólo mediante la conquista de una cualidad que sólo pertenece al arte: la ligereza.

No se trata, por tanto, de una literatura portadora de un mensaje o una alternativa. Ni de una escritura de evasión o fuga irracional, sino de un arte que, a través

de la ligereza, permite volar más alto, por encima de la mediocridad, ofreciendo al hombre un punto de vista diferente sobre la realidad: “Nei momenti in cui il regno dell’umano mi sembra condannato alla pesantezza, penso che dovrei volare come Perseo in un altro spazio. Non sto parlando di fughe nel sogno o nell’irrazionale. Voglio dire che devo cambiare il mio approccio, devo guardare il mondo con un’altra ottica, un’altra logica, altri metodi di conoscenza e di verifica.” (*ibid.*).

Calvino concluye la lección de este modo: “Così, a cavallo del nostro secchio, ci affacceremo al nuovo millennio, senza sperare di trovarvi nulla di più di quello che saremo capaci di portarvi. La leggerezza, per esempio, le cui virtù questa conferenza ha cercato d’illustrare.” (*ibid.*).

Hablando de exactitud, en la lección dedicada a esta cualidad, Calvino aclarará que entiende tres cosas al respecto:

- 1) un disegno dell’opera ben definito e ben calcolato;
- 2) l’evocazione d’immagini visuali nitide, incisive, memorabili; in italiano abbiamo un aggettivo che non esiste in inglese, “icastico”, dal greco εἰκαστικός;
- 3) un linguaggio il più preciso possibile come lessico e come resa delle sfumature del pensiero e dell’immaginazione. (*ibid.*)

Tan sólo la literatura que responde a dichas exigencias se perfila como la Tierra Prometida para él, una literatura que se convierte en: “una di queste minime porzioni in cui l’esistente si cristallizza in una forma, acquista un senso, non fisso, non definitivo, non irrigidito in una immobilità minerale, ma vivente come un organismo. La poesia è la grande nemica del caso, pur essendo anch’essa figlia del caso e sapendo che il caso in ultima istanza avrà partita vinta.” (*ibid.*).

Por su parte, en la lección dedicada a la visibilidad, es decir, a la facultad imaginativa, se propone de nuevo la idea de una clara separación entre la realidad y el mundo de las palabras –léase, la literatura–. Se trata de dos realidades cualitativamente diferentes, pero donde se observa la mayor gobernabilidad del ámbito al que pertenece la segunda de ellas:

La fantasia dell’artista è un mondo di potenzialità che nessuna opera riuscirà a mettere in atto; quello di cui facciamo esperienza vivendo è un altro mondo, che risponde ad altre forme d’ordine e di disordine; gli strati di parole che s’accumulano sulle pagine come gli strati di colore sulla tela sono un altro mondo ancora, anch’esso infinito, ma più governabile, meno refrattario a una forma. Il rapporto tra i tre mondi è quello dell’indefinibile di cui parlava Balzac: o meglio, noi lo diremmo indecidibile, come il paradosso d’un insieme infinito che contiene altri insiemi infiniti. (*ibid.*)

En la última lección, titulada “Molteplicità”, se percibe el eco de una noción de la literatura como juego combinatorio. Este juego se sustenta en la aceptación de reglas auto-impuestas que, al constituir un freno ante el caos, permiten al artista alcanzar la libertad y toda su riqueza inventiva: “Tra i valori che vorrei fossero tramandati al prossimo millennio c’è soprattutto questo: d’una letteratura che abbia fatto proprio il gusto dell’ordine mentale e della esattezza, l’intelligenza della poesia e nello stesso tempo della scienza e della filosofia.” (*ibid.*).

Calvino, al referirse a su amigo Perec en “Le vie mode d’emploi”, afirma: “Per sfuggire all’arbitrarietà dell’esistenza, Perec come il suo protagonista ha bisogno d’imporsi delle regole rigorose (anche se queste regole sono a loro volta arbitrarie). Ma il miracolo è che questa poetica che si direbbe artificiosa e meccanica dà come risultato una libertà e una ricchezza inventiva inesauribili.” (*ibid.*).

La lección concluirá con la noción de la literatura como juego combinatorio que

tiende a la reproducción de la infinita multiplicidad de lo posible y de la existencia humana, pues tan sólo en dicha multiplicidad infinita puede uno acercarse a la verdad y a la autenticidad del hombre y su mundo:

Qualcuno potrà obiettare che più l'opera tende alla moltiplicazione dei possibili più s'allontana da quell'unicum che è il *self* di chi scrive, la sincerità interiore, la scoperta della propria verità. Al contrario, rispondo, chi siamo noi, chi è ciascuno di noi se non una combinatoria d'esperienze, d'informazioni, di letture, d'immaginazioni? Ogni vita è un'enciclopedia, una biblioteca, un inventario di oggetti, un campionario di stili, dove tutto può essere continuamente rimescolato e riordinato in tutti i modi possibili. (ibid.)

A través de la lectura de las “Lezioni americane”, se observa cómo gran parte de las posiciones con respecto a la literatura que Calvino maduró en contacto con el grupo del *Ou.li.po.* y su amigo Raymond Queneau en los '70, siguen vigentes para él en su etapa final, cuando no sólo se proponía reflexionar sobre las características de la literatura, sino perfilar, para el nuevo milenio, una serie de cualidades esenciales que a su modo de ver debía presentar ésta en el futuro. De todo ello se deduce que la influencia de Queneau en Calvino fue sólida y duradera. Por lo mismo, su elección de traducir *Les fleurs bleues* en los años '60 muestra una relevancia que surge de la afinidad de espíritu entre ambos, confirmando una alta significación a esta operación translaticia.

176 177

Calvino y la traducción

En un intento por precisar la posición de Calvino respecto a la traducción, ante todo conviene señalar que cabe entender la elección de éste de traducir la novela de su amigo y maestro R. Queneau, *Les fleurs bleues*, no ya como una “traducción”, en un sentido tradicional del término, sino como parte integrante de su propia producción literaria.

Para perfilar el pensamiento sobre la traducción del autor italiano analizaremos tres artículos recogidos en *Altri discorsi di letteratura e società*. *Leggere, scrivere, tradurre*: el primero es de 1963, y tiene por título “Sul tradurre”; el segundo, de 1982, se titula “Tradurre è il vero modo di leggere un testo”; y por último, el tercero corresponde a la nota del traductor que se halla presente en la segunda edición Einaudi de *I fiori blu* (1984), la traducción que Calvino realizó de la obra de Queneau.

En el primer artículo, escrito cuando Calvino aún no se había aventurado en el campo de la traducción, aunque después de haber afirmado que la traducción no atravesaba un buen momento, ni en Italia, ni en el resto de Europa, el italiano señala dos cualidades que no pueden faltar nunca, a su modo de ver, en un traductor: la primera, de carácter técnico, consiste no sólo en el conocimiento de la lengua desde la que se traduce (algo que parece obvio, aunque, como sabemos, no siempre se ha producido, a lo largo de la historia de la traducción), sino también en ciertas dotes, que son: “di agilità, sicurezza di scelta lessicale, d'economia sintattica, senso dei vari livelli linguistici, intelligenza insomma dello stile (nel doppio aspetto del comprendere le peculiarità stilistiche dell'autore da tradurre, e del saperne proporre equivalenti italiani in una prosa che si legga *come fosse stata pensata e scritta direttamente in italiano*).” (Calvino, 1963: 113).

Resulta particularmente interesante constatar que una de las cualidades que debe

presentar el traductor es, precisamente, su capacidad para *reescribir en italiano* el original que se propone traducir.

La segunda cualidad que Calvino destaca es de carácter psicológico más que ético, y consiste en la posesión de...

...quell'accanimento necessario per concentrarsi a scavare mesi e mesi sempre dentro quel tunnel, con uno scrupolo che ogni momento è sul punto d'allentarsi, con una facoltà di discernere che ogni momento è sul punto di deformarsi, di cedere ad andazzi, allucinazioni, stravolgimenti della memoria linguistica, con quel rovello di perfezione che deve diventare una sorta di metodica follia, e della follia ha le ineffabili dolcezze e la logorante disperazione... (ibid.)

Como vemos, el traductor "ideal", para Calvino, se ve poseído por esa especie de "metódica locura" que lo impele a hacer suyo el texto original para verterlo con perfección apasionada.

El artículo se concluye recordando un dato interesante: antes los escritores eran siempre, en mayor o menor grado, traductores, especialmente en su juventud, pues la traducción se concebía como un excelente ejercicio de estilo. Calvino insiste, además, en la estrecha relación existente entre el estilo y una buena traducción. Pero, sobre todo, afirma que: "si legge veramente un autore solo quando lo si traduce, o si confronta un testo con una traduzione, o si paragonano versioni in lingue diverse." (ibid. 114).

Aflora, así, la noción de la traducción como lectura en profundidad; lectura crítica, podríamos decir, con influencia en la propia producción literaria.

En la misma línea se sitúa "Tradurre è il vero modo di leggere un testo", ponencia leída en un congreso sobre la traducción que se celebró en Roma el 4 de junio de 1982. Recordemos que Calvino, en ese momento de su trayectoria literaria, ya había traducido *I fiori blu*. En dicha ponencia, el autor nos recuerda que:

...tra i romanzi come i vini, ci sono quelli che viaggiano bene e quelli che viaggiano male. (...) Il viaggiare bene o male per i romanzi può dipendere da questioni di contenuto o da questioni di forma, cioè di linguaggio. (...) Insomma, perché un libro passi le frontiere bisogna che vi siano delle ragioni di originalità e delle ragioni di universalità, cioè proprio il contrario della conferma di immagini risapute e del particolarismo locale. (Calvino, 1985)

Éstas son, así, las cualidades que debe tener un texto y, por supuesto, también su traducción. Cabe suponer que tales características son las que descubrió Calvino en *Les fleurs bleues*, motivando su traducción. Resulta significativo que, al hablar del proceso translaticio, Calvino emplee el término "miracolo" (milagro), insistiendo no sólo en el carácter hasta cierto punto intraducible de toda verdadera literatura (ya sea poesía o prosa), sino en la condición de "arte" –y, como tal, de "escritura"– de la traducción, y, en consecuencia, la definición del traductor no ya como subalterno, sino como "artista". Así se puede leer, por ejemplo:

Tradurre è un'arte: il passaggio di un testo letterario, qualsiasi sia il suo valore, in un'altra lingua richiede ogni volta un qualche tipo di miracolo. Sappiamo tutti che la poesia in versi è intraducibile per definizione; ma la vera letteratura, anche quella in prosa, lavora proprio sul margine intraducibile di ogni lingua. Il traduttore letterario è colui che mette in gioco tutto se stesso per tradurre l'intraducibile. (ibid.)

La atención de Calvino parece recaer particularmente en el aspecto estilístico de la operación translaticia. En efecto, para él resulta suficiente cambiar el orden y el ritmo de las palabras para que la comunicación fracase. Conviene recordar que el estilo le interesa desde el punto y hora que es portador de significado y base para la comunicación literaria que persigue.

Ante la extrema delicadeza y complejidad del proceso de traducción, Calvino, casi al final de su ponencia, afirma: “è possibile salvare lo spirito di un testo quanto meno si è esposti alla tentazione di farne un calco letterale” (*ibid.*).

Pero donde más se percibe su acercamiento a las posiciones de Queneau es en la afirmación que cierra su intervención, y que encuadra la traducción como un ejercicio de estilo a la manera de Queneau: “Se il mondo è sempre più insensato, l’única cosa che possiamo cercare di fare è dargli uno stile” (*ibid.*).

Interesante se presenta el tercer texto al que aludíamos: la nota del traductor añadida a la segunda edición Einaudi de *I fiori blu* (1984). Aquí Calvino, al explicar las dificultades halladas en su traducción, revela sus posiciones personales con respecto a la operación translaticia *per sé*. En este sentido, lo primero que hay que subrayar es que la nota del traductor empieza con un cita procedente de la solapa de la primera edición Gallimard de *Les fleurs bleues* (1965). En esta cita, de la mano del propio Queneau, se hace alusión al motivo del sueño y a la confusión entre sueño y realidad como tema dominante de la novela. Pero inmediatamente después, Calvino prosigue añadiendo otros elementos de interés. Afirma, por ejemplo, que apenas empezó a leer la novela lo que le impulsó a traducirla fueron fundamentalmente dos aspectos: el placer de su lectura, por un lado, y la sensación de que la novela era prácticamente intraducible por el otro. La novela parecía constituir un reto para él, de donde surgió su compromiso para su traducción. A los ojos de Calvino, la intraducibilidad del texto consistiría en su particular modo de escritura y en su miedo a que: “i giochi di parole sarebbero stati necessariamente elusi o appiattiti, e il tessuto di intenzioni allusioni ammicchi si sarebbe infeltrito, ma anche il piglio ora scoppiettante ora svagato si sarebbe intorpidito...”

¿Cómo evitó Calvino caer en tales errores? Una vez más, encontramos aquí una referencia directa a su noción de la literatura como ligereza, como se expresaba en las “Lezioni americane”: “farlo con leggerezza, senza che si sentisse lo sforzo, senza creare intoppi, perché in Queneau anche le cose più calcolate hanno l’aria d’essere buttate lì sbadatamente. Insomma, bisognava arrivare alla disinvoltura d’un testo che sembrasse scritto direttamente in italiano, e non c’è niente che richieda tanta attenzione e tanto studio quanto rendere un effetto di spontaneità”.

Desde este punto de vista, la decisión de traducir la novela de Queneau, y su propia traducción: “È un esempio speciale di *traduzione ‘inventiva’* (o per meglio dire *‘reinventiva’*) che è l’único modo di rimanere fedeli a un testo di questo tipo.”³

No es preciso señalar que la posición de Calvino con respecto a la noción tradicional de traducción y a la exigencia de “fidelidad” al texto original queda muy clara en tales palabras. La traducción “inventiva” a la que apunta, y que se nos ofrece como la única posible y verdaderamente “fiel”, no es otra que una traducción concebida como reescritura o recreación.

La “Nota del traduttore” constituye una extensa parte final en la que Calvino presenta las diferentes versiones de la más reciente crítica sobre el contenido de la novela. Dicha “Nota” se cierra de un modo circular: termina como empieza, con una alusión al sueño, o, mejor dicho, a la confusión entre vida y sueño, y apunta a la interpretación de los mismos, lo cual nos remite, una vez más, a Queneau. En efecto, la novela traducida no sólo trata de sueños, sino que, como el propio autor declaraba: “Rêver et révéler, c’est à peu près le même mot”. Ésta es, precisamente, la clave de lectura que Calvino nos ofrece de la novela en su traducción, en línea con la interpretación psicoanalítica de esta obra propuesta en su época por Anne Clancier:

ha dalla sua il fatto d'essere stato proposto vivente l'autore e non smentito da lui. Il belluino e sempre euforico Auge sarebbe l'Es, Cidrolin un Ego sonnacchioso e pieno di complessi di colpa, Onésiphore Biroton la Censura, Labal il Super- Ego. Ed è solo l'Inconscio che ha preso coscienza di se stesso attraverso i sogni che può sbloccare la barca e guidarla verso il recupero dell'innocenza...

Si tratta pur sempre di un libro che non parla d'altro che di sogni e d'interpretazione dei sogni e dove si dichiara: "*Rêver et révéler, c'est à peu près le même mot*": Questa è una frase che non ho potuto tradurre; chiude una battuta di Cidrolin che contiene una grande verità tanto per la psicoanalisi quanto per la letteratura: "*Stà attento con le storie inventate. Rivelano cosa c'è sotto. Tal quale come i sogni*" (Calvino, 1984)

Conclusión

En este repaso a los escritos teóricos de Calvino, nos hemos adentrado en su noción de la literatura en relación con su pensamiento sobre la traducción y la labor de traducción que el escritor italiano llevó a cabo en su difusión de Queneau en Italia.

La aproximación de Calvino a Queneau, y su traducción, surgen de una afinidad y admiración por el escritor francés, considerado por él como un verdadero maestro. En él percibe la paradoja del hombre que, en un universo caótico, múltiple y en expansión, persigue un orden que descubrirá en la misma aceptación de los límites o reglas del juego auto-impuestas.

La traducción resultante de esta operación, llevada a cabo sobre la novela de Queneau *Les fleurs bleues*, no sólo arroja luz sobre la producción literaria de Calvino. Cuando ésta se lee a partir de los escritos teóricos del italiano, sugiere la hipótesis de un Calvino que, al abordar la traducción, definida por él mismo como "reinención", se (auto)impone una estricta regla de juego para la creación: tomar como punto de partida el texto de otro, según los dictados del *Ou.li.po.*, para reescribirlo.

Notas

¹ Tradicionalmente se establecen dos grandes fases en su producción literaria: 1) del 1945 al 1964: es decir, desde los primeros relatos, como *La giornata di uno scrutatore* (1963) y su etapa inicial de adhesión al Neorealismo italiano; y una segunda, de más marcada experimentación literaria que gravita en torno a la revista la *Officina*, y que se concreta, por una parte, en una producción de corte realista (recordemos *La speculazione edilizia*, de 1957; *La nuvola di smog*, del año siguiente; y *La giornata di uno scrutatore*, de 1963); y por la otra, en una producción de tipo fantástico-alegórica (por ejemplo, las tres novelas breves escritas en los años '50 y reunidas en el '60 bajo el título *I nostri antenati*); 2) del 1964 al 1985: en esos años su compromiso social y político va progresivamente disminuyendo. Calvino se traslada a París donde entra en contacto con el grupo del *Ouvroir de littérature potentielle* (*Ou.li.po.*) compuesto por escritores como Queneau, Perec, Barthes, y próximo a la revista *Tel*

Quel. Con la frecuentación de dicho grupo y de los estructuralistas y semiólogos franceses, nace en él la idea de la literatura concebida como juego combinatorio o actividad de laboratorio orientada a crear novelas “artificiales”. También en este período se pueden observar dos etapas diferenciadas: la primera en la que se aprecia en el autor un vivo interés por las ciencias (recordaremos, sobre todo, las *Cosmicomiche* de 1965). En esta etapa cabe inscribir la propuesta combinatoria de *Il castello dei destini incrociati* (1969), así como la traducción, en 1967, de *Les fleurs bleues* de Raymond Queneau. La segunda etapa a la que aludíamos, más próxima al Postmodernismo, presenta títulos como *Le città invisibili* (1973), *Se una notte di inverno... un viaggiatore* (1979) o *Palomar* (1983). En esta última etapa Calvino escribe, como si de un testamento literario se tratara, las “Lezioni Americane. Sei proposte per il prossimo millennio”, que se publicaron póstumamente.

² Publicado en la revista *Volontés*, París, en 1938. Cfr. HOLLIER, D. (1979). *Le Collège de sociologie (1937-1939)*, Gallimard, París.

³ El destacado es mío.

Bibliografía

ASOR ROSA, A.: (1985) “Il cuore duro di Italo Calvino” en *La Repubblica*. Anno 10, N° 266, 1-2 diciembre, 22.

CALVINO, I.: (1955) “Il midollo del leone” en *Paragone*. Anno VI, N° 66, junio, 17-31.

(1960) “Il mare dell’oggettività” en *Il menabò di letteratura*. Turín, N° 2.

(1962) “La sfida al labirinto” en *Il menabò*. Turín, N° 5.

(1963) “Sul tradurre” en *Paragone letteratura*. Anno XIV, N° 168, diciembre, 112-118.

(1964) “Corrispondenza con Angelo Guglielmi a proposito della ‘Sfida al labirinto’” en *Il menabò*. Turín, N° 6.

(1964) “L’antitesi operaia” en *Il menabò*. Turín, N° 7.

(1980) *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*. Turín, Einaudi.

(1981) “Introduzione” e “Nota”, en Raymond Queneau, *Segni, cifre e lettere e altri saggi*. Einaudi, Turín, V-XXIII.

(1982) “Perché leggere i classici” en *L’Espresso*. Junio.

(1984) “Dal fango sbocciano i fiori blu” en *La Repubblica*. Anno 9, N° 46, febrero, 24.

(1985) “Tradurre è il vero modo di conoscere un testo”. Comunicación presentada en un congreso sobre la traducción. (Roma, 4 junio 1982), en *Bollettino di informazione*, XXXII, 3, septiembre-diciembre.

(2001) “Lezioni americane” en *Saggi*. Mondadori, Verona.

CESERANI, R.: (1997) “Il caso Calvino” en *Raccontare il postmoderno*. Bollati Boringhieri, Turín.

FERRETTI, G.: (1989) *Le capre di Bikini. Calvino saggista e giornalista*. Editori Riuniti, Roma.

QUENEAU, R.: (1995) *I fiori blu*. Einaudi, Turín. [Trad. de ITALO CALVINO].

Cinco,
memorias de la trastienda
(escritores por escritores)

Un chino perdido en la Biblioteca de Babel

Roberto Ferro *

Universidad de Buenos Aires

Del mismo modo que el infatigable bibliotecario imaginado por Borges, cada uno de nosotros peregrina por el universo en busca de un libro. A lo largo de esa travesía perturbamos constantemente el orden de la infinita biblioteca. A partir de Borges, la Biblioteca es el universo y la literatura es la totalidad de ese universo, aunque la Biblioteca que habitamos es siempre incompleta y arbitraria. Ya se sabe: caminamos por ella colocando y descolocando escrituras, abriendo y clausurando ficheros, derrumbando e inventando otros.

184 185

Aunque sea vana costumbre seguimos interminablemente buscando sentidos en los libros que leemos, y acaso lo más apasionante de esa costumbre, es que el sentido que encontramos nunca es el mismo, porque depende de una estrategia de lectura, de una forma de atención que disputa su legitimidad en medio de un proceso según el cual los órdenes se van modificando y hace que el centro de comprensión de una época sea constantemente móvil.

En Borges hay una teoría de la literatura que se disemina por toda su obra, y es posible afirmar sin mucho riesgo que esa teoría de la literatura es básicamente un elogio de la lectura.

Hoy y aquí, escribiendo en una biblioteca, se me ocurre con un gesto peregrino preguntarme, digo preguntarme en voz alta, digo preguntarme para hallar una respuesta que pueda resonar en los oídos de los que pueblan los senderos del laberinto de esta biblioteca, que de alguna manera es todas las bibliotecas, preguntarme cómo leer a Borges en el fin y/o el principio del milenio, cómo leer a Borges aquí, hoy, nosotros.

Pero antes de encontrar la respuesta, en especial para que la respuesta no se convierta en un cómodo sedante que nos satisfaga apenas un rato y luego retorne como una tenaz cefalea, antes se me impone la necesidad de contar una historia.

Hace ya algunos años, llegó a Buenos Aires un catedrático chino, Lin Yiang, que dictaba clases de castellano en una universidad de Tianjin; por un indescribible entramado de relaciones burocráticas había sido comisionado para traducir a Jorge Luis Borges al chino; razón por la cual debió trasladarse hasta aquí y permanecer

* *Escritor y crítico literario. Profesor e investigador de la Facultad de Filosofía y Letras. Doctor en Letras. Algunos de sus libros son Lectura (h)errada con Jacques Derrida, El lector apócrifo, La ficción un caso de sonambulismo teórico, Onetti/La fundación imaginada.*

algunos meses para superar las innumerables dificultades que la ardua tarea suponía. Simétricamente, movido por otra cadena de destinos y azares, una fría tarde de invierno, fui presentado a Lin Yiang, como su tutor, lo que en otros términos significaba que yo sería su cicerone intelectual.

Nuestros primeros encuentros fueron una larga serie de equívocos, él se refugiaba en una muralla de cortesías interminables y yo no tenía modo de avanzar más allá de los vanos intentos que me parecían cada vez más torpes. El frío de aquel invierno se ha quedado adherido como un marco indeleble al recuerdo de mi desilusión inicial, yo había fabulado un diálogo con un émulo de Ts'ui Pen, el personaje de "El jardín de senderos que se bifurcan", y no lograba más que frases hechas, reverencias y sonrisas.

Una tarde recibí un llamado telefónico de Lin Yiang, en su voz había un cambio apenas perceptible, casi perentorio, me pedía que nos reuniéramos esa noche. Me sorprendió, nuestro programa sólo contemplaba encuentros en el Instituto de Literatura Hispanoamericana o en el consulado chino, siempre por las mañanas.

En aquellos años yo daba clases de literatura en un estudio de la calle Corrientes, jugando a confundirme con un personaje emigrado de las novelas de Raymond Chandler, vidrio esmerilado y nombre con letras negras mediante. Lin Yiang se paró frente a mí y juntando las manos comenzó a hablar apenas llegó, como previendo que si caíamos en nuestras mutuas ceremonias, íbamos a naufragar otra vez en el vacío; esto es lo que me dijo, transcrito con la imprecisión de la memoria y el auxilio de la imaginación.

—Venerable señor Ferro, yo en verdad sólo soy un oscuro profesor de provincias que enseña castellano en una remota universidad de la China; sí es verdad que he traducido al xiang, la lengua propia de mi región, documentos para la cancillería, artículos de diarios, contratos, alguna carta personal; también es verdad que he leído buena parte de lo que en occidente dicen que es la gran literatura, pero no sólo jamás he traducido un texto literario, sino que jamás he leído escritor argentino alguno y hasta hace tres meses sólo tenía vagas referencias acerca de Jorge Luis Borges. Entonces, usted tiene que ayudarme, no puedo volver a Tianjin sin cumplir con mis obligaciones.

Lo que vino después fueron varias semanas en las que nos encontrábamos todas las noches, a veces hasta la madrugada, tomábamos litros de café, yo prefería acumular las cajitas de té sin abrir que él traía, que aún conservo como testimonio de aquellas veladas. Como fugado de alguna narración de Calvino, yo trataba de hacer mi relato de viajes por el territorio Borges, él no sólo me oía atentamente sino que tomaba nota en pequeños cuadernos de hojas muy finas, en los que a una velocidad increíble iba tejiendo extraños diagramas en los que mezclaba ideogramas, palabras en castellano y marcas que unían y separaban los párrafos.

Para seguir un orden, yo me propuse guiar a Lin Yiang por la vasta obra de Borges pensándola como un territorio que se podía ordenar de acuerdo con los puntos cardinales, aunque no siempre mis precisiones iban a coincidir con las de la brújula.

Comencé por el sur que es, creo sin dudar, la profundamente sentida identidad argentina de Borges que se manifiesta no sólo en la tematización literaria de escenarios y hechos argentinos, sino también en la forma en que inscribe su genealogía, esta última tiene que ver con ese rasgo que podemos llamar criollismo argentino y que para comprender hay que asediar el significado particular que tiene en la Argentina el término "criollo".

Cuando guiaba a Lin Yiang hacia el sur borgeano nos debimos detener en los avatares de la vida de Borges que por azar o por destino se habían combinado para construir una existencia en la que el escritor debido a una miopía crónica que acabó en una casi total ceguera, se había retirado de una participación inminente en el presente para instalarse en una dimensión temporal en la que a menudo compartía la turbulenta historia de nuestro país con sus antepasados. Los nombres están entretreídos en las páginas de sus narraciones y poemas: en la línea paterna, su abuelo, el coronel Francisco Borges, cuya madre Carmen Lafinur, era hermana del poeta Juan Crisóstomo Lafinur, cuyo linaje, a su vez, se remonta hasta Juan de Garay. Por parte de su madre, su bisabuelo, el coronel Isidro Suárez, que murió en exilio durante el asedio de Rosas a Montevideo, y su hermano de diez años fue ejecutado por la Mazorca en la muralla de la Recoleta. Un tío abuelo, Francisco Narciso de Laprida, fue presidente del Congreso de Tucumán que inició el movimiento por la Independencia, y un tío del coronel Isidro Suárez, Miguel Estanislao de Soler, fue jefe de estado mayor del General José de San Martín.

Cuando terminamos el recorrido por el sur de los territorios borgeanos, sur que tenía tanto de Pampa interminable como de pasado que trama la historia nacional con la genealogía familiar, le propuse a Lin Yiang que nos dirigiéramos al norte. Si el norte tiene alguna significación distintiva como punto principal de orientación me pareció que llevar a mi compañero de viaje hacia ese punto en Borges era indudablemente llevarlo hacia la importancia del lenguaje, precisándolo hasta llegar a su principal forma de manifestación estética, la literatura, así como en su preocupación por los procedimientos de escritura y que él solía llamar el “estilo literario”. Hablar con Lin Yiang de Borges, cuando íbamos hacia el norte, fue revivir con él los placeres de una vida dedicada a la literatura. Uno de los momentos en que más nos acercamos el uno al otro con Yiang, desde las lejanas orillas de nuestros diversos imaginarios fue cuando leímos casi a dúo esta frase de Borges:

De los diversos instrumentos del hombre, el más asombroso es, sin duda, el libro. Los demás son extensiones de su cuerpo. El microscopio, el telescopio, son extensiones de su vista; el teléfono es extensión de la voz; luego tenemos el arado y la espada, extensiones de su brazo. Pero el libro es otra cosa: el libro es una extensión de la memoria y de la imaginación.

La literatura de Borges está formada de otras literaturas, la lectura es el punto de encuentro en el que se traman hasta hacerse un único libro. De allí entonces partimos con Yiang hacia el oeste. Recordamos lo que Borges había repetido en numerosas ocasiones que el rasgo más significativo de su niñez fue la biblioteca de libros ingleses de su padre. Allí en esa comarca repasamos Stevenson, Wells, Chesterton, Edgar Allan Poe. Casi no tuve dudas cuando en algún recodo del camino le presenté a Yiang la figura de Macedonio Fernández, amigo de su padre y el hombre que iba a influir en la actitud y el pensamiento de Borges más que ninguna otra persona. Al lado de Macedonio, Borges desarrolló su escepticismo intelectual hacia las creencias espirituales o prácticas más usuales así como la afición por una forma personal de idealismo filosófico que Macedonio había ido formando. Juntos leyeron y hablaron de Schopenhauer, Hume y Francis Bradley.

En ese recorrido por el oeste traté de señalarle a Yiang el legado que Borges había recibido de Macedonio, en particular, los conceptos esencialmente filosóficos y las cuestiones metafísicas especialmente aquéllas que se referían al tiempo, el infinito y la identidad que se incorporaron como elementos de ficción o narración a su prosa y que con los años, le permitirían afirmar a Borges: “soy simplemente un

hombre que utiliza la perplejidad con fines literarios”. También nos detuvimos largo rato en las estaciones Dante, Kafka y Spinoza.

Deliberadamente había dejado para el final el este. Allí Borges se había encontrado con Scherezade y la Cábala como una cifra de ese encuentro leímos “El acercamiento a Almotásin” y “El Aleph”. En ese itinerario Borges había vislumbrado la otredad en saberes que no tenían que ver ni con la historia personal ni con el universo intelectual en el que se había formado, acaso la extrañeza de muchas de sus narraciones tengan que ver con el modo en el que supo comprender los avatares tan diversos de culturas lejanas. Tenía pensado que no estaba mal como golpe de efecto terminar nuestro viaje con Yiang en una escena especular: a Borges siempre lo había fascinado la historia de Marco Polo que tras haber recorrido durante años las comarcas del Gran Kan, finalmente, en una cárcel de Génova había dictado sus historias para que un escritor de aventuras, un tal Rusticello de Pisa, las escribiera en una lengua que no era la suya.

En esas inolvidables noches, iba percibiendo cómo la lectura de los textos de Borges iban trastornando la perspectiva de Lin Yiang, entonces intenté introducirlo en la problemática innovadora que la escritura borgeana había supuesto para la literatura argentina. Cómo en el curso de unas pocas décadas Borges había imaginado una relación nueva y diferente para la literatura en la Argentina, cómo había reorganizado completamente su sistema poniendo en un extremo la tradición gauchesca y, en el otro, la teoría del intertexto. Pero tropecé con múltiples dificultades; Lin Yiang comprendía la erudición borgeana trabajada en los recovecos de las enciclopedias, podía percibir el juego de sus trastornos y desplazamientos sobre el cuerpo de la literatura europea y sobre las versiones que esta literatura construyó para sí como el Oriente; entendía el modo en que Borges fue diseñando sus símbolos: los espejos, los laberintos, los dobles; su afición por las mitologías nórdicas y por la Cábala. Pero se perdía irremediablemente cuando yo intentaba explicarle la dimensión rioplatense de Borges que desalojaba a la literatura occidental de su centralidad absoluta. No entendía esa tensión que su escritura había instalado. Lo podía leer como un escritor cosmopolita, comprendiendo los temas filosóficos, su tensa relación con la lengua inglesa, la increíble intensidad de su lenguaje, pero no iba a poder leer a Borges como yo pretendía, porque para ello había partido de un supuesto muy discutible, que fui revisando tardíamente: los lectores no comparten saberes universales; Borges es un escritor argentino, sólo aquellos que están instalados en esa tradición tienen la posibilidad de ingresar a sus territorios con una dimensión única que enriquece sus lecturas.

Borges es un escritor universal, uno puede encontrar sus textos en los estantes de librerías de cualquier parte del mundo, incluso en los exhibidores de los aeropuertos compartiendo el espacio con abominables *bestsellers*. Hay interminables repertorios bibliográficos sobre su obra en universidades de todo el mundo. Borges puede ser también leído despojado de su tradición, pero nosotros, aquí y ahora, nosotros podemos leerlo además tramando su lectura de Martín Fierro con Sarmiento o con Lugones, podemos leerlo de ese modo porque para nosotros la palabra milonga o la palabra federal tiene otras resonancias. No es ésta una proclama chauvinista, ni del peor gusto nacionalista que tanto rechazaría Borges, es una exigencia de fidelidad al placer de la lectura.

La universalidad de la escritura de Borges tiene un punto de enriquecimiento cuando se la lee desde nuestra tradición literaria.

Por eso, hoy, aquí y ahora podemos ingresar al laberinto de sus textos con la sólida compañía de Carriego y Bioy, de Macedonio y Arlt, de Cortázar y Jacinto Chiclana.

Cito a Borges para terminar:

Tomar un libro y abrirlo guarda la posibilidad del hecho estético. ¿Qué son las palabras acostadas en un libro? ¿Qué son esos símbolos muertos? Nada absolutamente. ¿Qué es un libro si no lo abrimos? Es simplemente un cubo de papel y cuero, con hojas; pero si lo leemos ocurre algo raro, creo que cambia cada vez. Hamlet no es exactamente el Hamlet que Shakespeare concibió a principios del siglo XVII, Hamlet es el Hamlet de Coleridge, de Goethe y de Bradley. Hamlet ha sido renacido. Lo mismo pasa con El Quijote. Igual sucede con Lugones y Martínez Estrada, el Martín Fierro no es el mismo. Los lectores han ido enriqueciendo el libro.

Con los textos de Borges ocurre lo mismo, yo sólo quise referirme al tesoro oculto que tienen los lectores que hoy y aquí están con nosotros. Quise recordarles y recordarme que la tradición argentina, por supuesto que no me refiero a la que pretende uniformar el pasado en una galería de disfraces más o menos convencionales, sino a la tradición de las heterodoxias, la de los conflictos, la de la diversidad, esa tradición argentina no debería ser olvidada a la hora de leer a Borges.

188 189

PD: La semana pasada he recibido un fax de Lin Yiang, fechado en Tianjin, en el que me anuncia que en los primeros meses del año próximo aparecerá su tomo de traducciones de cuentos y ensayos de Borges, lleva por título “La biblioteca en el laberinto”.

Buenos Aires, Coghlan, abril de 2008.

Seis,

escenas de la vida académica

(un lugar para el reencuentro con nuestros invitados)

La poesía, esa “zona blindada a las certezas”

Entrevista a Claudia López *
por Analía Gerbaudo **

AG: El año pasado, en el marco del VI Congreso Nacional de Didáctica de la lengua y de la literatura organizado por la Universidad Nacional de Salta y por la Universidad Nacional de La Plata presentaste una ponencia junto a Alejo Zabalza que me interesó por el cruce que revela entre tu práctica como escritora y tu trabajo docente en una materia incluida en una carrera destinada a formar profesores de lengua y de literatura. Hemos conversado sobre esta cuestión, sobre qué prácticas es necesario generar desde la universidad y desde los institutos de formación docente para descolocar la dicotomía instalada entre un modo privado de leer, urgido por el entusiasmo, y las formas institucionalizadas que llevan a rutinas cristalizadas. Me gustaría que contaras qué posición tenés respecto de este problema.

CL: En la ponencia apareció la palabra “rencor”, tan poco académica y, en estos tiempos, tan “políticamente incorrecta”. Decíamos que en la facultad se afirma (o se calla pero se sostiene), de una manera liviana y lapidaria, “acá no formamos escritores sino lectores”, con referencia a los escritores de ficción. De alguna manera permanecer allí, para mí, significó clausurar una relación con la poesía que traía desde mis 10 años. Entré a la facultad en el 81, es decir, durante la dictadura. Luego, para mi “salvación académica” entraron Sarlo, Lavandera, Ludmer, entre otras. Lo curioso es que aún hoy, los estudiantes ejercen una autocensura en relación con sus escritos; autocensura que es el resultado de una formación académica que sigue vedando la exploración de una escritura deliberadamente personal y de invención

* Profesora en Letras (Universidad de Buenos Aires). Profesora de Didáctica Especial en Letras (UBA) y Capacitadora Docente (Escuela de Capacitación del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, CePA). Autora de Nada Serio; El Lugar de los pactos (Programa “La UBA y los Profesores”); Inalámbricas y otros poemas; Pasatiempos; Anatomía de la noche; Pasatiempos y otros poemas. Ha publicado numerosos artículos y participado en congresos de su especialidad (la enseñanza de la literatura, la escritura y la lectura) tanto en el país como en el exterior. Invitada al Festival Internacional de Poesía de Bogotá (Casa Silva, 2006) y al ciclo “Viernes de poesía” de la Universidad Nacional de Bogotá (2005).

** Doctora en Letras Modernas por la Facultad de Filosofía y Humanidades de la UNC. Magister en Didácticas Específicas por la FHUC (UNL) donde enseña Didácticas de la lengua y de la literatura y Teoría Literaria I. Investigadora del CONICET. Ha escrito Ni dioses ni bichos. Profesores de literatura, curriculum y mercado, Derrida y la construcción de un nuevo canon crítico para las obras literarias. Co-editora del libro Cantar junto al endurecido silencio. Escritos sobre Francisco Urondo.

que es, a mi juicio, la más fértil a la hora de construir la propia subjetividad y las complejas relaciones con “el otro” y “lo real”. Cuando digo esto pienso en Juan José Saer, curiosamente un “autor faro” dentro de la misma institución. La “sombra terrible” del canon crítico y las monografías delimitan fuertemente el territorio de lo posible, lo esperable, lo legítimo. Es así que, a muchos años de mi propia experiencia de estudiante, me vuelvo a encontrar especularmente con la misma imagen: alumnos con grandes dificultades en el uso de la primera persona, desvinculados de las posibilidades lúdicas del lenguaje y cuyas voces no dialogan, en el sentido bajtiniano del término, con las de “los consagrados”. Esto me parece bastante perverso en un lugar donde se repite hasta el cansancio el slogan de “el lector crítico”. Me pregunto si existe alguna lectura más crítica que la que llevan adelante los escritores de ficción comprometidos. No me refiero a los “ideológicos”, por supuesto. Me refiero, vuelvo a Saer, a los que subvierten cualquier certeza previa a su relación con el lenguaje (el otro, la patria, etc.). Y sí, algo de rencor está operando, tal vez. Por eso debe ser que enseñé allí y tratamos, en la cátedra, de socavar ciertas certezas en relación con la imposibilidad de la escritura de ficción como una de las formas de apropiación y construcción de conocimientos. Y sigo escribiendo poesía.

AG: Tal vez esta pregunta esté muy ligada a la anterior, pero quisiera que describas cómo se conectan tu práctica como escritora y como docente con la historia de tu formación, formal y no formal (quisiera saber si tus conocimientos en el campo de la música tienen alguna incidencia: reconozco en tus poemas un cuidadoso trabajo sobre procedimientos que permiten crear ritmos distintos y creo advertir allí un efecto buscado). Sería importante que pudieras precisar cómo llegás a la escritura poética, qué procesos reconocés como importantes en ese recorrido.

CL: Hubo un gran espaldarazo que me dio mi maestra de quinto grado, la señorita Laura. Tu pregunta me sugiere un derrotero que nunca antes había pensado. Entre la “palmadita” de la maestra y la “cachetada” de la facultad. Como ves, la “escolaridad” tiene mucho que ver con la poesía. Los lunes en la primera hora, la señorita Laura nos hacía escribir. Eran las famosas “composiciones” sobre “temas”. Me acuerdo que leíamos mucha poesía en sus clases, de esas rimadas y leídas con la “ll”. Ella nos leía en voz alta y nosotros repetíamos. Un lunes se me ocurrió escribir “en verso” la rutinaria “composición”. Me acerqué a su escritorio y le pregunté si podía escribir “en verso” todos los lunes. Y ese permiso (del que sólo yo tengo recuerdo) fue la confianza que seguramente necesitaba. Porque nunca tuve una relación tan sistemática con la poesía como en quinto grado. A fin de año, me contó que había una asociación de niños y jóvenes escritores que abría un concurso y me sugirió que mandara algunos poemas. Fui seleccionada y hubo medallita y brindis. La otra maestra fundamental en todo esto fue mi abuela paterna. Fue un buen comienzo porque recuerdo de las dos el entusiasmo (en la enseñanza y en la poesía). También aquello del “recitado”... Ambas eran “maestras normales de escuela pública”, de esas muy seguras y eran poemas también muy “seguros”... Almafuerte, Amado Nervo, Juana de Ibarbourou, Conrado Nalé Roxlo. Y aunque no los volví a leer, son los que todavía puedo acordarme de memoria... *música porque sí/ música vana/ como la vana música del grillo/ mi corazón eglógico y sencillo/ se ha despertado grillo esta mañana...*

Además, la señorita Laura no nos pedía que usáramos el diccionario, así que la palabra “eclógica” quedaba resonando a su manera y desde mi ignorancia... eso también iba conformando un vínculo con el género. Y luego, la música. Estudié piano en el conservatorio nacional. También tuve, como en la facultad, que “sobrevivir” a 8 horas diarias de metronomo y técnica. Es curioso cómo funciona el disciplinamiento: no he vuelto a tocar una tecla desde que dejé a los 22 años. Pero tuve la suerte de tener una profesora de piano que se dio cuenta de que, a pesar del “virtuosismo”, no era feliz. Ella nos enseñaba que la técnica sólo servía para la alegría. Esto lo decía mientras nos tocaba piezas de Mozart. Que la técnica sirva para la alegría me parece, aún hoy, un enunciado revolucionario, viniendo de una profesora, tan luego.

Seguí escribiendo hasta entrar a la facultad. Abandoné “esas” rimas a medida que leía fundamentalmente novelas y, luego, filosofía. Curiosamente durante mi adolescencia casi no recuerdo la lectura de poetas. Y luego fueron lecturas esporádicas. No hay una relación directa entre géneros en el desarrollo de mi escritura. Fui una lectora de novelas y ensayos que seguía escribiendo sólo poesía. Siempre poesía. Y el cuento me parece tan inabordable, tan “perfecto”... Por eso fue el género de mis clases de literatura. El cuento me da siempre un anclaje para la necesidad de que la forma, la historia y las voces se perciban. Es emocionante. Otra paradoja es que reconozco en mí una imposibilidad de “enseñar poesía”, no puedo hacerlo. Y ahora estoy empezando a vincular poesía con teatro. Pienso en las posibilidades escénicas y en un sentido de “lo dramático” no como conflicto sino como desarrollo de voces “en presencia”. Esto es muy incipiente pero me entusiasma muchísimo. Por una deformación profesional soy más relectora que lectora. Los docentes tenemos esos textos entrañables que damos a leer y a los que volvemos una y otra vez. Esto creo que también fue armando un vínculo con la poesía en su producción. Hay autores, como Pessoa o César Vallejo, que están siempre a mano, y las resonancias que dejan las lecturas seguramente tienen algún efecto luego. No me refiero al “estilo” sino más bien a la musicalidad: repetir lecturas va construyendo una especie de memoria rítmica y semántica, se trate de poemas, de cuentos, de fragmentos.

AG: Pasando más concretamente al plano de tu poesía, me han inquietado particularmente dos procedimientos que considero parte de lo que en algún momento llamé, siguiendo a Derrida, *envíos*: una forma de desarrollar una *política de la amistad* gestada a partir de los epígrafes y de las dedicatorias. Una constante que se pronuncia en *Anatomía de la noche* en donde creo entrever la inscripción de una marca autobiográfica y de un posicionamiento político. Un doble deseo de registro. Un deseo de archivo. Y también una ofrenda, un don, un regalo a los afectos más cercanos. Pienso, por ejemplo, en la dedicatoria a tu hija, a tu hermana (que también aparece en *inalámbricas*), a tu vecina, a tu mamá, a Maite Alvarado pero también a “las víctimas de Cromañón”, “a las víctimas de Irak”. Me gustaría que pudieras decir algo sobre esto.

CL: Es curioso cómo vos remarcás algo tan “público” y que, para mí, en el momento de la escritura, es íntimo. Cromañón o Maite Alvarado o la enfermedad y muerte de mi mamá son hechos que me suceden y me sucedieron. Y desde allí creo en lo

que vos llamás un posicionamiento político. Ahí, la literatura tiene su compromiso, en ese vértigo, en esa desmesura en la que “lo externo” nos hace ser, por decirlo rápidamente. Por esta línea es que reconozco también a “mis” escritores. Si tengo que elegir, me quedo con Paco Urondo más que con Gelman. A veces percibo en algunos escritores la necesidad de que los lectores estén de acuerdo. Clarice Lispector o Margarite Duras o Rodolfo Walsh o Piedad Bonnett no exigen esto, parecen no necesitar cómplices de sus vínculos vitales, de sus decisiones. Como si se esperara cierto alineamiento. Todo lo contrario que propone Oscar Wilde o Roberto Arlt. Releo regularmente sus *Aguafuertes* que me enseñan cuáles pueden ser los materiales de la poesía. La poesía tiene algo de crónica al paso, ¿no? Y donde ponga uno la mirada está ese posicionamiento del que hablás. Y el compromiso político no tiene que ver con un decálogo de los objetos, personajes o escenas que se deben registrar como si la gente necesitara que le mostraran lo que padecen. Si hay un tal compromiso tiene que ver con sostener una visión sobre algo que se impone para ser mirado, puesto en relieve, mostrado pero no develado. No hay una verdad previa a la cual “acoplar” una imagen. Pienso en Sontag y su ataque a la idea de “interpretación”. No se trata de “mostrar” a los lectores cómo son las cosas o por qué son así, sino en dejar abierto el misterio, la atrocidad, la belleza. Por esta cuerda difícil se desarrolla la escritura.

AG: Registro tu modo de pensar lo íntimo y lo político y pienso en Frida Kahlo, en la profusión de autorretratos de su pintura en contraste con la reserva casi total (salvo algunos cuadros) de la hoz y el martillo para su *Diario* o para los corsés que protegían su columna lastimada. Leo allí, como en lo que vos señalás, un posicionamiento, un modo de intervenir respecto del vínculo entre arte y política. Frida no acata mandatos. Ni siquiera los que provienen del partido al que apuesta. Algo que también veo en tu poesía. La profusión de una primera persona y por otro lado, representaciones de mujeres y envíos: a Sor Juana, a Ingrid Bergman, a Edith Piaf. Mujeres que por diferentes razones he admirado y sentido cercanas. Tal vez por eso las inscripciones de tus poemas y el trabajo que allí desarrollás me han conmovido. Traigo esto en relación a una expresión que Francine Masiello usa en un ensayo publicado en *Abyssinia*. Masiello habla de “poesía de mujeres”. Me gustaría preguntarte qué pensás de la relación entre género y literatura. ¿Creés que hay una marca “femenina” en la escritura como sostiene Cixous? ¿Ves en Argentina la consolidación de algo así como una poética o poéticas de las mujeres que escriben poesía?

CL: Bueno, no puedo contestar si hay una marca femenina o una poética de las mujeres porque no es una lectura que haya hecho hasta ahora. Es decir que, como la gran mayoría de lectoras “académicas” (tal como lo describe Virginia Wolf), el canon universitario exigía fundamentalmente autores hombres y voy llegando a leer mujeres tardíamente. Desequilibrio que responde evidentemente a la censura cultural y social de las voces femeninas. Tampoco creo que esté “buscando una

voz” en el sentido de una confrontación, o una certeza construida por oposición o “marca” deliberada. Tal vez haya una sinuosa línea que puede ir dibujando una posición (tan sinuosa como en los autores varones). En este sentido me identifico más con Duras o Silvina Ocampo que con Frida. Y tal vez por eso la aparición de otras mujeres que confluyen en algo así como un autorretrato colectivo, valga la paradoja. Todo esto lo estoy pensando ahora a raíz de tu pregunta. Pero cuando escribo se me imponen esas mujeres como las que mencionaste. De hecho, la primera parte de mi primer libro *Inalámbricas* son mujeres. Y el título creo que tiene que ver con mujeres que andan por ahí, sueltas. Tal vez ligadas entre sí... pero no me atrevería a teorizar. Me interesa verlas y “capturarlas” de alguna manera en la escritura. Duras habla de pausas, de silencios inscriptos que logran un suspenso diferente al que puede plantear, por ejemplo, el relato policial. Es un suspenso no del orden de los hechos sino del orden de la comunicación. El clima de sus relatos es lírico porque se juega, entre los personajes, el drama (o la tragedia) de lo que no se dice. Como en la poesía. En Ocampo es fabuloso el mundo representado, la absoluta libertad con que se conjugan el realismo, lo fantástico y lo maravilloso. Son textos muy difíciles de “enseñar” con categorías teóricas “clásicas”, más bien hay que mostrarlos y dejarlos abiertos. Alicia no vuelve, no hay un regreso tranquilizador allí. Tal vez en ambas, haya algo propiamente “femenino”. Sí me detengo en lo que vos mencionás de Frida en su *Diario* y su forma “diaria” de búsqueda. Siempre salgo con algún cuadernito... En los mejores días la poesía se me presenta como una crónica. Como te decía, cada vez veo lazos más fuertes entre poesía y crónica. Y esto de escribir, interrumpir, trabajar, interrumpir, atender lo que se presenta... tal vez sea una forma de vincularse con el mundo muy desarrollada en nosotras. Nos cuesta clausurar el mundo “para escribir” y esto tiene su productividad también y sus efectos en todo lo que hacemos.

AG: En *Las reglas del arte* Bourdieu sostiene que la literatura “permite la manifestación limitada de una verdad que dicha de otro modo resultaría insoportable”. Traigo esta frase para preguntarte sobre una cuestión que leo como una obsesión de buena parte de la crítica y de la didáctica: ¿qué puede la literatura, la poesía, en las instituciones educativas de Argentina hoy (desde la primaria a la universidad)? Sé que la pregunta es general pero me interesa especialmente tu perspectiva dado que veo en tus intervenciones el deseo de ligar rebeldía y literatura, literatura y revuelta, arte y cambio. Pienso, por ejemplo, en el cruce de las citas de Roberto Arlt y de Paulo Freire cuando presentaste el número tres de la revista de Gustavo Bombini en el *V Congreso de Didáctica de la lengua y de la literatura* en homenaje a Maite Alvarado. Y me permito preguntarte porque sé que cada uno de nosotros, toda vez que habla de estos temas, no lo hace sino a partir del contexto puntual en donde ejerce su trabajo cotidiano.

CL: Arlt tiene una frase que me encanta y que suelo usar cuando tengo que dar alguna clase o conferencia sobre enseñanza de la literatura: “No he conocido ninguna persona feliz que lea”. La cita sigue diciendo que la lectura lo que hace

es “desgraciarlo” al hombre. Entonces, me gusta instalar las “maldades” de la lectura en nuestros contextos educativos porque me harta eso de “sus bondades”, ese rasgarse las vestiduras porque “los jóvenes no leen”, etc. También cabe decir que hubo eximios lectores que participaron en masacres colectivas. Sé que suena fuerte pero me interesa destacar, y ahí entra Freire, las barbaridades de la cultura letrada, en situaciones donde se la ensalza. Esta forma berreta de logocentrismo es tan orgánica al *status quo* que, cuando puedo, me despacho con alguna de estas “verdades” que me parecen más interesantes que los encomios políticamente correctos. Claro que es vital ampliar el universo de lectores porque, justamente, todos deberíamos tener la posibilidad de esta “infelicidad”, de esta forma indirecta y maravillosa de poner en sospecha Las Felices Verdades de otros discursos. Allí la literatura aparece casi como un antídoto: perder el “estado de gracia” o de estupidez en el que diaria y constantemente nos mete el lenguaje del poder, del que somos cómplices, justamente, los “más letrados”.

AG: Me parece un acto de responsabilidad realizar esta inscripción en primera persona del plural. Y haciéndonos cargo de ese lugar quisiera volver a tu presentación del número tres de la revista de Gustavo Bombini. Hay una cita de tu texto que inquieta. Vos decís: “¿en qué medida estamos o estuvimos ahogados ‘en terciopelo y pluscuamperfecto’, en qué medida el metadiscurso de la lingüística y la teoría literaria nos ayudó o no a evadir algunas preguntas centrales como qué lengua enseñamos, qué cadencia de voces nos orientan y cuáles nos paralizan?” Recorto este pasaje atendiendo a las diferentes políticas de conocimiento desarrolladas en diferentes universidades nacionales de Argentina. Dos comentarios: en Santa Fe, en la Universidad Nacional del Litoral, he intentado aclarar algunos malentendidos en torno de una frase de Panesi: cuando en su texto homenaje a Enrique Pezzoni afirma que no enseñamos literatura sino teoría literaria para mostrar, interpreto yo, la incidencia de la formación teórica en las decisiones didácticas, muchos de nuestros alumnos del profesorado han entendido que lo que se sostiene es que en la escuela media debemos enseñar teoría literaria. Por otro lado, personalmente siempre he creído que la teoría literaria le ayuda al profesor a elegir desde dónde armar su aula de literatura (qué contenidos enseñar, qué textos poner a circular), pero en ningún momento creí necesario ni importante enseñar sus metalenguajes. Pienso que eso sería caer en una posición “estrábica” (así llama Valeria Sardi a la “lingüística aplicada” y por traslación uso el adjetivo para lo que denomino la “teoría literaria aplicada”). Dado tu trabajo me parece válido que desarrolles tu posición sobre este tema.

CL: Podría contestar, siguiendo con la pregunta anterior, desde Freire. Cualquier discurso, la teoría entre ellos, puede ser enseñado para colonizar. En este sentido, la teoría es altamente seductora y este uso de la teoría en las instituciones educativas de todos los niveles es frecuente, máxime en las universidades. Sollers

decía que no se enseña literatura sino a anestesiarse su violencia y allí, en este uso, cualquier categoría (narrador, punto de vista, metonimia, etc.) puede abortar el encuentro de los alumnos con los textos. Tal vez sea necesario tomar el sentido de “enseñar” como mostrar, esto es, poner a disposición de los otros algunos textos laboriosamente elegidos de un canon complejo, social, histórico y personal. No creo que sea productivo entrar en el devaneo de si la literatura es enseñable o no. Creo que es más urgente pensar en las dimensiones teóricas que supone la práctica docente. Freire decía que la mejor manera de pensar es pensar la práctica. Yo creo que sí. Pararse frente a un grupo de alumnos y dar a leer literatura supone un proceso muy complejo de toma de decisiones conscientes e inconscientes. La teoría posibilita que seamos cada vez más conscientes. Y cuando hablo de teoría no me remito solamente a la teoría o teorías literarias y lingüísticas. Porque, tal vez, nuestro posicionamiento en los contextos educativos tan precarizados, donde esos mismos contextos de las escuelas generan la exclusión de la que perversamente culpan a otros agentes, digo, nuestro posicionamiento requiere ser pensado desde paradigmas como la sociología, la antropología, la teoría de géneros, etc. etc.

AG: Hace algunos años Jorge Panesi realiza una distinción entre “discusiones” y “polémicas” que cuestiona en cierta medida las cerrazones de las universidades cuyos debates endogámicos no impactan en el tejido social. Cuando leía este artículo de Panesi pensaba, entre otras cosas, en los problemas de la hiperespecialización, en la falta de circulación entre los mismos profesores universitarios de los textos que producimos. En algún momento le comenté a Gustavo Bombini que en ese sentido me parecía valioso, por ejemplo, el modo en que Miguel Dalmaroni, desde la crítica literaria, recupera por un lado, sus investigaciones en el campo de la didáctica (por ejemplo, en *Una república de las letras* retoma algunas de las tesis centrales de *Los arrabales de la literatura*). Por otro lado, Dalmaroni explícitamente revisa el perfil del “egresado” preocupándose por el modo en que la teoría y la crítica literarias intervienen en la formación del futuro profesor (esto lo hace en el libro citado y en una entrevista publicada en esta misma revista). ¿Cómo ves esta cuestión teniendo en cuenta la realidad concreta de las instituciones donde trabajás formando profesores?

CL: No creo mucho en eso del “alto impacto” de la universidad. Y si nos dejan, no está nada mal que tengamos nuestros “debates endogámicos”. Sólo que tendríamos que despejar, seriamente, algunas preguntas cuyas respuestas, tal vez, nos acercarán de otra manera a la sociedad y, fundamentalmente, a los otros niveles educativos. ¿Quiénes participan en esos debates? ¿qué se discute? ¿para qué? ¿quiénes leen las tesis que se producen en el país? ¿en qué medida la comunidad académica en su conjunto participa como primer interlocutor de los proyectos de investigación? Creo que hay grandes esfuerzos para construir un sentido social más amplio a la universidad y conozco algunas cátedras, algunas personas como las que mencionás. Pero en el nivel general de “las universidades” tendríamos que poder contestarnos algunas de esas preguntas para imaginar un impacto real por afuera del nivel.

AG: Gracias Claudia. Trajiste, de modo impensado, nuevas preguntas para una discusión que atravesó el *III Argentino de literatura* realizado en la UNL en agosto de 2007. Y también respuestas o propuestas que comparto (junto a un ordenamiento de textos asombrosamente coincidente al mío: Saer, Urondo). Creo que hay un trabajo vinculado a la divulgación y a la transferencia de lo investigado que, si no se realiza, vuelve inútil lo producido. En esa línea, entre el deseo y la fantasía de poner a circular los textos, también se inscribe esta entrevista que intenta producir un “envío” a tu escritura. Ojalá la transferencia se produzca porque en verdad, vale la pena.

Tejedores reales en torno a la obra de Jacques Derrida *

Entrevista a Cristina de Peretti*¹,
Beatriz Blanco*², Delmiro Rocha*³,
Cristina Rodríguez Marciel*⁴, Fabio
Vélez Bertomeu*⁵ y José María Ripalda*⁶.
Por Analía Gerbaudo

En memoria de Paco Vidarte:
por su alegría y por su hospitalidad
para con todos los recién-venidos.

200 201

Analía Gerbaudo: Plantearé a continuación un conjunto de preguntas que involucran, algunas directamente a Cristina dado que hacen referencia a la historia del proyecto de traducir textos de Derrida al español, y otras al grupo completo ya que se refieren específicamente a esa tarea *im-posible* (como le gustaba decir a Derrida) de traducir *Glas*.

Voy a enunciar todas las preguntas juntas de modo que luego ustedes puedan intervenir sin mi interrupción.

En principio me parece relevante poner en circulación la historia del

* Esta entrevista tiene lugar en el marco de una Pasantía Externa (CONICET) realizada bajo la dirección de la Dra. Cristina de Peretti en la Universidad Nacional de Educación a Distancia (Madrid, España) desde setiembre hasta diciembre del año 2008. Allí surge la posibilidad de dialogar con ella y con parte del grupo que la acompaña en la ciclópea e imprescindible tarea de traducir *Glas* (Derrida, 1974) al español.

*¹ Profesora Titular de Filosofía en la UNED (Madrid). Especialista en pensamiento francés contemporáneo y, más concretamente, en la obra de Jacques Derrida sobre el que ha publicado numerosos artículos y libros: Jacques Derrida. Texto y deconstrucción (1989), Jacques Derrida (en colaboración con Paco Vidarte, 1998), Espectrografías (desde Marx y Derrida) (editora, 2003), Conjunciones. Derrida y compañía (editora con Emilio Velasco, 2007). Ha traducido al español varios libros de Derrida para las editoriales Paidós (Barcelona) y Trotta (Madrid).

*² Investigadora del Ministerio español de Ciencia e Innovación. En estos momentos desarrolla una tesis doctoral sobre *Glas* de Jacques Derrida bajo la dirección de José María Ripalda y Cristina de Peretti en la UNED.

*³ Becario de investigación contratado por la UNED en el Departamento de Filosofía, y bajo convenio de cotutela con sede en la UNED (Madrid) y en la Université Charles de Gaulle, Lille 3 (Francia). Forma parte del Seminario de investigación permanente Decontra y del Grupo de Investigación Consolidado Deconstrucción. Líneas de investigación: Deconstrucción y filosofía contemporánea francesa.

*⁴ Investigadora del Ministerio español de Ciencia e Innovación con sede en la UNED. Forma parte del Seminario de investigación permanente Decontra y del Grupo de Investigación Consolidado Deconstrucción.

*⁵ Licenciado en Filosofía por la Universidad Autónoma de Madrid. Becario de doctorado por el Ministerio de Educación con sede en dicha universidad y en la UNED. Su investigación se centra en la deconstrucción, más puntualmente sobre la teoría literaria en la escuela de Yale y la traducción.

*⁶ Catedrático de Historia y de Filosofía Moderna y Contemporánea en la UNED (Madrid). Doctor en Filosofía por la Universidad Complutense (Madrid). Especialista en la obra de Hegel y de Derrida sobre quienes ha escrito numerosos artículos y libros.

proyecto de traducir Derrida al español, el modo en que se gesta el grupo *Decontra* y luego, cómo se llega al armado de este proyecto de investigación centrado en esta práctica de lectura y de escritura en el que están concentrados en torno de este texto tan particular. En ese sentido, sería bueno conocer cuáles son las mayores dificultades con que se encuentra cada uno al momento de traducir *Glas* y, por otro lado, cuáles de esas dificultades se convierten en desafíos que terminan haciendo lugar a logros, a trabajos que ustedes sienten en consonancia con la descripción del traductor como un “Tejedor Real”, tal como Derrida lo plantea en *Voiles* (1998).

A la vez, después de leer *Conjunciones. Derrida y compañía* (de Peretti y Velasco, 2007), *Espectrografías desde Marx y Derrida* (de Peretti, 2003), *Marginales leyendo a Derrida* (Vidarte, 2000), *Jacques Derrida 1930* (de Peretti y Vidarte, 1998), entre otras innumerables publicaciones de debates, coloquios, entrevistas, artículos, etc., es posible advertir un doble interés: pareciera manifestarse el deseo de poner en circulación polémicas generadas en torno de la obra de Derrida y, en ese mismo movimiento, descubrirse un trabajo ligado a la práctica de enseñar (que se cruza con el de traducción). ¿Cuál es el interés que mueve a realizar esta intervención, claramente política, en el contexto de la enseñanza universitaria? Y ligada a esta cuestión: ¿qué lleva hoy a darle continuidad a esa práctica?

Y finalmente: ¿cuál es el valor que cada uno encuentra en realizar esta traducción de *Glas* al español? Entiendo que hay allí algo que excede las búsquedas individuales ya que cada uno de ustedes ha leído y trabajado sobre esa obra; entiendo entonces que hay allí una apuesta de algún modo estratégica por la que creen, vale la pena realizar este esfuerzo.

Cristina de Peretti: Yo empezaría por el grupo “Decontra”, porque ése es el principio de lo que todavía hoy estamos haciendo. Por supuesto, los compañeros que hoy están aquí presentes no estaban en aquel momento. No eran entonces más que unos niños. El grupo *Decontra* surge espontáneamente en los años ’90-91 con motivo de un curso de doctorado que impartí sobre deconstrucción y traducción. El primer año, leímos y discutimos los textos de Derrida sobre traducción. Fue un grupo bastante bueno, los estudiantes conectaron bien entre ellos. En esa época, en la UNED se pedía que los cursos de doctorado durasen por lo menos dos años con el mismo título. Si en el ’91 se hacía un curso sobre deconstrucción y traducción, el año siguiente se volvía sobre el mismo tema. Entonces se me ocurrió proponerles a los estudiantes de ese primer año si les apetecía que, para el siguiente curso, intentásemos llevar a la práctica lo que habíamos estado viendo teóricamente el curso anterior. La idea les pareció bien y, al año siguiente, nos dedicamos a traducir en grupo una parte del libro de *Du droit à la philosophie* que toca temas afines a la traducción. Esto dio lugar al librito *El lenguaje y las instituciones filosóficas*.

Como funcionó bastante bien la traducción en grupo, decidimos hacer todos los años un seminario sobre Derrida y así surgió el grupo *Decontra*. Por eso también se llama así: *Decontra* viene de “deconstrucción” y “traducción”.

De ese grupo, en la actualidad quedamos tres personas solamente; los demás se

han ido dispersando. Básicamente se trataba de alumnos, como ahora, que están un tiempo y, después, se marchan, y vienen otros, y así sucesivamente. Es decir que el grupo ha ido cambiando mucho de personas. También ha habido algún profesor como, por ejemplo, José María Ripalda, que siempre ha estado ahí pero siempre un poco en el margen, en el *entre*; siempre ha pertenecido al grupo pero sin pertenecer del todo, siempre ha colaborado en nuestras actividades pero siempre a su aire.

AG: Y ¿el proyecto de traducir *Glas*, Cristina?

CP: Ése es un proyecto a la vez anterior y muy posterior, muy actual. La traducción de *Glas* está conectada con esa otra pregunta que tú has hecho de por qué me parece importante traducir a Derrida: sí, como profesora, quieres dar a conocer a un pensador como Derrida en España, donde cada vez los jóvenes, los estudiantes, saben menos francés (hace tiempo que todos aprenden inglés en el colegio y en el instituto, pero muy pocos aprenden francés), hay que traducirlo. No tiene sentido hablar de Derrida si, luego, no van a poder leerlo, si no vas a darles la posibilidad de que lo lean. Por eso me parece imprescindible traducir a Derrida.

202 203

Cristina Rodríguez Marciel: ...perdóname que te interrumpa, pero había un germen de hacer lo que tenáis en mente.

CP: Te cuento. Hablo, por supuesto, de traducción en general, no de *Glas* concretamente, sino de traducir en general a Derrida. Ahora, si hablamos ya, específicamente, de la traducción de *Glas*, hay varios puntos. Hacia finales de los años '80, a Luis Ferrero (un amigo mío que se dedica más a Deleuze pero que conoce perfectamente a Derrida) y a mí (que ya me dedicaba a Derrida) se nos ocurrió la "locura", por así decirlo, de ponernos mano a mano a traducir *Glas*. Luis tradujo la columna de Hegel y yo la de Genet. Durante un tiempo, nos estuvimos reuniendo con cierta regularidad para revisar conjuntamente nuestras traducciones. Pero, como suele pasar, a los dos se nos fue complicando la vida y empezamos a tener dificultades para reunirnos. Y lo fuimos dejando. Y ahí se quedó, en un cajón. Es más, como anécdota, recuerdo que yo ya escribía la traducción en un ordenador de esos primeros que tenía una amiga mía con la que yo compartía piso, un ordenador que le habían regalado sus padres que no tenía ni disco duro (era de estos que metías aquel disquete grande de otros tiempos), pero Luis escribía su traducción de la columna de Hegel en una máquina de escribir (ahora sabe de ordenadores muchísimo más que yo). Ya te puedes imaginar...

Hace dos años decidimos pedir un proyecto de investigación I+D. Entonces me pareció productivo meternos con algo de una cierta enjundia como podía ser la traducción de *Glas*. Curiosamente, en el momento de pedir el proyecto, no había más que la traducción inglesa, pero el tiempo que transcurrió desde que nosotros pedimos el proyecto hasta que nos los concedieron, se publicaron la traducción italiana y la traducción alemana de *Glas*. Es decir que, de alguna forma, está clara la necesidad de que se hiciera esa traducción al español. Así surgió. Por supuesto, recuperamos a Luis Ferrero para participar en este proyecto porque hemos utilizado como base del mismo esas traducciones que Luis y yo habíamos hecho hace casi veinte años y que, ahora estamos revisando y cambiando.

AG: Cristina ¿y qué hay del interés por traducirlo y por enseñarlo? Porque me parece que la decisión de traducir está ligada a una intervención ligada a la enseñanza, a la decisión de dar seminarios

sobre Derrida, de instalar sus desarrollos a través de las entrevistas.
¿Esto tenía que ver con un objetivo deliberado?

CP: Eso tiene que ver con que, aparte de mis predilecciones personales e intelectuales —que son obvias— por el pensamiento de Derrida, entiendo que se trata de uno de los filósofos más relevantes e interesantes de las tres o cuatro últimas décadas del siglo XX hasta hoy (y espero que por mucho tiempo). Evidentemente, en las asignaturas de la licenciatura, es preciso tratar también otros pensamientos, otros filósofos pero, cuando yo puedo elegir, en un curso de doctorado o en un seminario, lo que voy a enseñar, siempre es a Derrida.

Recuerdo que, en la Universidad Complutense de Madrid, hace ya años, en un seminario optativo, es decir, en el que los alumnos no tenían obligación de apuntarse, que yo daba por aquel entonces, se apuntaron unos veinte estudiantes. Otros años, esos seminarios que yo daba sobre Derrida encontraban mayor o menor eco, pero siempre había por lo menos un puñado de alumnos interesados. Ese curso en concreto, de los veinte apuntados libremente, insisto, dieciocho eran puro prejuicio, pura reticencia. Hablo de chicos y chicas jóvenes, de tercero de carrera, con 19 o 20 años. Una cerrazón muy ligada a una formación académica en absoluto dispuesta a abrirse a otras formas de hacer filosofía. En el ámbito académico —y creo que no sólo en España— Derrida sigue produciendo pánico y, por consiguiente, todo tipo de rechazos. Se lo conoce poco y mal.

Recuerdo también otra anécdota: durante varios años, después de haber defendido mi tesis doctoral sobre Derrida, había gente que me preguntaba en qué estaba trabajando y, cuando yo les respondía que seguía con Derrida, se sorprendía: “¿Pero tú no habías defendido ya tu tesis?”. Sí, claro, pero tengo la suerte de haber escogido a un pensador que me sigue interesando y que no se agota nunca.

AG: Estoy de acuerdo. Pero es usual que se hagan ese tipo de intervenciones cuando en realidad la tesis de doctorado es para empezar a estudiar un problema, no para terminarlo.

CP: Exacto.

CRM: Y has seguido produciendo a mansalva después de tu lectura...

CP: Por supuesto. Mi tesis se quedó en los primeros textos, prácticamente a mitad de los '80. ¿Cómo iba a perderme todo lo que Derrida ha seguido escribiendo y diciendo? Y ahora estamos embarcados con *Glas*, que se sale de lo corriente en todos los sentidos...

CRM: Retomando lo del proyecto de esta traducción, señalo que el objetivo general es obvio. Aunque existen en nuestra lengua bastantes traducciones de la obra de Derrida, y sabemos de qué modo Cristina de Peretti y Paco Vidarte han contribuido a ello, un texto tan relevante como *Glas* permanecía todavía sin traducir. La importancia del texto para la filosofía contemporánea es inapelable y la necesidad de su traducción venía dada no sólo para la coherencia del corpus derridiano en castellano que acusaba gravemente esta falla, sino, en términos más amplios, para la comprensión de lo que ocurre en filosofía a partir de *Glas* y que supone una auténtica revolución en la forma de teorizar en filosofía. Su traducción nos parecía imprescindible para la comprensión del legado filosófico de Derrida y con ello estábamos tratando de brindar un potente instrumento de trabajo a la comunidad filosófica hispanohablante.

Siempre se podría pensar que, tratándose de una comunidad científico-in-

investigadora interesada en el pensamiento francés contemporáneo, ofrecer una traducción sería algo vano puesto que a esa comunidad se la supone lectora de la lengua francesa. Pero este argumento se arruina en el mismo momento de ser enunciado puesto que, por una parte, la redacción de *Glas* tiene unas características de complejidad semántico-sintácticas tan acusadas que se requiere un dominio sutilísimo de la lengua francesa que es prácticamente inalcanzable para quien no tenga el francés como lengua materna e incluso teniéndolo la sofisticación de los matices y la riqueza de juegos lingüísticos que destila *Glas* es tal que, desde luego, hubiera sido imposible abordar la tarea sin un proyecto como el que nos ocupa y en el que estamos implicadas tantas personas. Por otra parte, se puede constatar cómo el pensamiento de Derrida interesa cada vez más fuera de los recintos de la filosofía y, por supuesto, fuera de los recintos profesionalizados científico-técnicos. Era nuestro compromiso con el pensamiento de Derrida lo que nos obligaba de algún modo a abordar la tarea.

204 205

Con respecto a tu pregunta sobre mi dificultad con la traducción, me parece que ésta estriba en mantenerse en “la probidad primera del pensamiento”. Expresión que, precisamente, Derrida dedicó explícitamente al trabajo que Cristina de Peretti llevaba a cabo con sus textos. Cuando los piensa, cuando ejerce con ellos su labor docente y cuando los traduce. Mi dificultad, por consiguiente, es la exigencia de ser extremadamente riguroso, la honradez, la rectitud y la vigilancia que el texto nos demanda. Por eso la tarea del traductor no sólo es la del “Tejedor Real” a quien Derrida le desea suerte y maestría en su tarea según la hermosa figura que has escogido de *Voiles* (1998), a mí modo de ver, la tarea es de mayor responsabilidad y más delicada incluso que la de la astucia del tejedor porque lo que se nos ha encargado a nosotros es el cuidado de esa muerte que es la escritura. Me gusta pensar que nuestra tarea es la del tanatopractor porque, paradójicamente, con lo que finalmente nos tratamos al traducir es con lo intratable. En *À plus d'un titre. Jacques Derrida* (2007), Jean-Luc Nancy cuenta la anécdota de una ocasión en que Derrida le dijo a Hélène, la esposa de Nancy: “Sabes, sueño con una escritura que no fuera una muerte”. Imagínate si yo, particularmente, me siento responsable cuando toco un texto derridiano sabiendo que toco lo intocable de un texto que me desafía y me dice: “no vas a reducirme, no vas a apropiarte de mí, no vas a someterme, no llegarás a tocarme por mucho que lo intentes”. Y que mi deber, por lo demás, es intentarlo infatigablemente.

Esto conecta muy directamente con tu pregunta sobre cuál es el “valor” que encuentro al realizar esta traducción de *Glas* al español (en principio el valor de *Glas* está unido con el hecho de que a partir del último cuarto del siglo XX la filosofía sufre un quiebro que permite que pueda ser entendida y teorizada como género literario, no antes; entonces es fascinante la fuerza que tiene ese libro para en un momento establecer ese quiebro; no se entiende la historia de la filosofía de esa parte del siglo XX si no es con *Glas*). Y sí, por supuesto, además como bien dices este proyecto excede las búsquedas individuales. Curiosas palabras *valor* y *exceso* en este contexto y muy apropiadas además. Porque sí, por una parte, nos vemos obligados a incluir nuestro trabajo dentro del cálculo, a darle un valor dentro de eso que Marx llamaba la equivalencia general. Todo esto pertenece al ámbito de todas las cuestiones institucionales. Pero, por otra parte, hay un valor incalculable, inconmensurable, un exceso que ya no puede ser incluido dentro de esa equivalencia general. Es hacerse cargo de ese resto intraducible del que también

somos responsables. Ese valor incalculable se manifiesta precisamente cuando se somete a la lengua española a la experiencia de la resistencia de la traducción. Hablas de apuesta estratégica de la traducción ¿No te parece que, precisamente, la traducción en general de los textos de Derrida y, en particular, de *Glas* son un modo muy perceptible en que la lengua española se ve expuesta a esa “cierta experiencia aporética de lo imposible”, al “más de una lengua” en que consiste la estrategia deconstructiva?

Delmiro Rocha: Yo, por ponerme un poco en contra, *de-contra*, diría que ante la pregunta “¿qué otro libro podría hacer eso?”, yo diría que desde Artaud hasta Plotino, todos lo hicieron, y la contaminación literario-filosófica está siempre. Lo que hizo Derrida fue mostrarlo, no sólo en *Glas* por supuesto.

Yo quisiera volver a la pregunta de las dificultades a la hora de traducir. Diría que de entrada hay una dificultad básica y es que el propio Derrida tiene una teoría sobre la traducción, un pensamiento acerca de la traducción, fuerte, muy desarrollado y específico. Entonces la primera dificultad a la hora de traducir es que hay que traducir a Derrida y no podemos ser ajenos a su teoría de la traducción. Y como tú bien sabes, para él, la traducción es im-posible y necesaria al mismo tiempo, y tienes toda la razón, es también un acto político: el de la traducción misma. Eso digamos de entrada.

Otra dificultad se plantea justo antes de abrir el libro, en el título. Antes de abrir el libro hay una dificultad de traducción imposible, propiamente imposible, sobre todo porque esta traducción es la tercera después de la italiana, como ya dijo Cristina P, la inglesa y la alemana, y ninguno lo ha traducido. Las tres traducciones que hay publicadas han traducido el libro pero no el título...

CP: En alemán, subrepticamente hay un título: *Totenglocke*.

DR: Sí, pero subrepticamente. Lo único que resalta, en la portada, es el título en francés.

CP: Sí claro, traducen el libro pero, como dice Delmiro, el título que figura es *Glas*.

DR: Es que esa, justo antes de abrir el libro, es la dificultad fundamental. Lo más difícil de traducir. Palabra que además atraviesa el libro.

AG: ¿Y tienen ya alguna decisión sobre eso?

CP: Sí, luego te lo contamos...

Beatriz Blanco: Incidiendo en esto me gustaría añadir que esas dificultades son más de dos, como las columnas de *Glas*. No sólo el título plantea problemas o el hecho de que la operación de *Glas* es una constante puesta en cuestión de sí misma; la complejidad proviene, sobre todo, de que *Glas* como operación de escritura está montado sobre las *chances* de la lengua. Por ejemplo, la palabra *glas* en su materialidad significativa se repite a lo largo del texto provocando ciertas aglutinaciones o encadenamientos y no otros. La operación filosófica se aferra a la escritura de un modo radicalmente idiosincrático; y esa escritura quiebra la lengua materna y única, recrea un espacio extranjero en el seno de lo propio. Yo creo que ahí está el principal interés de la traducción: *Glas* es un libro que se está ya traduciendo. Por poner más ejemplos, encontramos una función parecida en otras palabras –palabras de uso cotidiano, no terminología filosófica– lo que da lugar a un grave problema que fuerza cada vez a decidir. Es el caso del adverbio *déjà* o del a la vez verbo y sustantivo *reste*, o incluso de la contracción coloquial *ça*. Algunos de ellos hemos conseguido resolverlos de un modo increíblemente

rico en castellano, generando un texto que no traslada sino que recrea al otro y le responde. Incluso a veces hemos logrado incidir aún más en la operación lingüística y filosófica. Ha habido hallazgos muy felices, ya lo veréis.

CRM: Para mí las dos dificultades se imbrican, es decir, yo intento mantenerme fiel al texto derridiano sabiendo que de todos modos lo voy a traicionar. La infidelidad no es una opción de un sujeto, es una necesidad impuesta por el texto, el texto exige que seamos cuidadosos, como dice Delmiro también. Luchar por mantenernos a la altura de la responsabilidad que nos exige, pero sabiendo que estoy traicionando. Tenemos que ser muy claros, cualquier palabra no vale. Nos pensamos incansablemente cada palabra que trasladamos para saber que el fracaso está asegurado para cualquier sujeto que quisiera apropiarse del texto porque el resto intraducible está ahí... Y, en ese sentido, toda traducción es fallida ... ¿no estás de acuerdo?

206 207

DR: ¿De acuerdo? ¿Quieres decir con arreglo, convenio o concierto? Los lectores podrían pensar que hemos convenido o acordado las intervenciones como actores en escena [*risas*], siguiendo un guión pre-elaborado, leyendo un texto pre-escrito, y por supuesto rectificado pero sin asumir un *torcido* (tan habitual en filosofía). Respuestas que serían anteriores a la pregunta misma, al momento único de la pregunta, al *eyeline* con el fantasma, respuestas que no responden al otro, irresponsabilidad, diría Derrida. No. Debemos intentar que esto parezca natural, improvisado, espontáneo. ¿No estás de acuerdo? Por supuesto, ese no es el caso aquí. Ahora en serio, ante la pregunta “¿no estás de acuerdo?”, yo diría que ese “*de*” ya está en “de(s)acuerdo”, *s* diseminante; (en) cambio, sí “*me*” acuerdo perfectamente de Paco Vidarte, de él sobre todo, muchas veces, tantas veces, pero también de su forma de enfrentarse a una traducción como *Glas*. Cualquier excusa, cualquier de(s)acuerdo es bueno para traer a Paco, una y todas las veces, a nuestro lado. Y quisiera recordar aquí que este grupo de traducción ha sufrido a lo largo de casi tres años varias bajas por diversas razones, todas justificadas, por supuesto, pero la única baja irracional, imposible, es la de Paco. SuperPaco, como le llamamos algunos, ha sido para nosotros, en especial para los más jóvenes (Beatriz, Fabio y yo, y otros muchos que no pertenecen a esta traducción), la revolución que necesita toda dictadura, un cubo de agua fría en la cara que nos resistimos a olvidar; *imposible (ol)vidarte*, escribía un filósofo y amigo gallego llamado Abraham Rubín como estandarte de un duelo infinito. La traducción, como es bien sabido, para Derrida siempre es necesaria e imposible, y es siempre un éxito afirmativo, un sí político, el mayor de los éxitos quizá, puesto que es lo imposible mismo lo que se hace al traducir. Paco lo tenía claro y su larga trayectoria como traductor de Derrida lo evidencia una y otra vez. Paco, el superhéroe, entraba cada semana en este despacho con *Glas* bajo el brazo (terrible metáfora) dispuesto a mostrar que traducir lo intraducible no sólo es justo lo contrario al fracaso sino que, con su hábil mano izquierda y una capacidad envidiable para reírse primero de sí mismo, podía ser una experiencia gratificante y divertida, una posibilidad para lo imposible. Hoy ya no podemos contar con su incalculable energía pero esta entrevista debe guardar un espacio para el estruendo de su silencio que todavía traduce con nosotros. Desde que se fue, al menos para mí, todos los tañidos de campanas, los clamores, los *Glas*, doblan en su nombre... Perdón por la interrupción, venga, volvamos con la traducción.

CP: Yo creo que este recuerdo a Paco era importante hacerlo... y, aunque en un orden de cosas muy distinto, también sería conveniente mencionar muy especial-

mente a Luis Ferrero y a Fernando Rampérez que, si bien no participan en esta entrevista, también forman parte del equipo de traducción de *Glas*. Enseguida te dejamos hablar a ti, Fabio, que eres el experto en traducción. Varias cosas sobre lo que están diciendo Cristina RM y Delmiro. En primer lugar, efectivamente, lo *impossible* para Derrida no es algo negativo, dicho así muy brevemente: todas esas figuras incondicionales que él reivindica —la justicia, la hospitalidad, el don, etc.— son imposibles. Y también la traducción, que no consiste simplemente en trasladar el sentido de unas palabras de una lengua a otra. Eso, para Derrida, no es traducir. Aunque imposible, la traducción tiene que poder producir algo diferente, un nuevo texto. Volviendo justamente a *Un ver à soie*, ya que tú, Analía, te has referido al “Tejedor Real”, me llama la atención que, en un momento determinado de ese texto, Derrida hace una distinción entre el velo y el paño: el velo sería el trabajo del artista, del inventor, es decir del “Tejedor Real”. En cambio el paño sería la labor del bordador. Dicho de otra forma, creo que ahí, efectivamente, el tejedor, en ese sentido, es el inventor, es el artista y es el traductor. Lo que el traductor hace, repito, no es sencillamente trasladar el sentido de unas palabras de una lengua a otra (eso tiene unos presupuestos metafísicos de legibilidad absoluta, de traducibilidad absoluta, de traducir simplemente un sentido a otro.) Evidentemente no es así como entiende la traducción Derrida ni como nosotros intentamos hacerlo. Entonces lo que hay es creación de un nuevo texto. Como lo hay también a partir de la lectura: cuando lees e interpretas, lo que estás haciendo es, a partir de la lectura de un texto, de esa interpretación, crear en cierto modo un nuevo texto.

Derrida decía que quienes mejor lo leían eran sus traductores. Y ése es un dato importante. Lo ha repetido mil veces. Lo tenía muy claro y yo creo que eso se debe a ese plus, a ese paso de invención. Continuamente, en muchísimos textos, Derrida se dedicaba a lanzar “desafíos” a sus traductores: a ver cómo vas a traducir esto, porque esto sólo se puede decir así en francés. A veces, no es cierto y resulta muy sencillo en otra lengua; otras veces en cambio, aunque él no lo diga expresamente, hay grandes dificultades para traducir hasta las palabras aparentemente más fáciles. Pero, en cualquier caso, Derrida siempre estaba pensando en cómo se le traduciría.

AG: No es casual que en el Coloquio¹ los que hicieron lecturas más sensibles en relación con el tema recortado, fueron los traductores. Algo sucede también en las entrevistas: las mejores preguntas las formulan los traductores que además, con seguridad, leyeron con detalle y por eso van al filo de las cuestiones. Por el contrario, si uno mira *Papel Máquina*, por ejemplo, ve que muchas de las preguntas que se le hacen rayan en el sentido común (me gusta en ese caso cómo Derrida los manda a leer, como diciendo, “esto ya lo dije mil veces”, “ya está explicado en otro lugar”).

DR: Cristina P lo podría contar mejor que yo, pero el propio Derrida en varias ocasiones le decía a sus traductores: “¡Ah! pero en eso yo no me había ni fijado”, “¿de dónde sacaste eso? ¡Ah! sí lo escribí yo, pues es que no me había ni fijado”: era una cosa que había creado el traductor en realidad, en algún sentido, mediante su trabajo.

CP: Por ejemplo, en las reuniones de trabajo del proyecto, les hemos mostrado al resto del grupo, que no colabora en la traducción porque tiene otros cometidos, la traducción de la columna de Genet una vez que la hemos terminado de revisar (y hemos hecho varias revisiones). ¿Pues qué pasa? Que les chocan algunas decisiones

que hemos tomado, en ocasiones parece como que no se dan cuenta de que ha habido una discusión larga y rigurosa antes de tomar la decisión de utilizar una determinada palabra o un determinado giro. A ver, Fabio, qué nos cuentas...

Fabio Vélez: Me gustaría retomar algo que dijo antes Delmiro sobre la dificultad de traducir los títulos. Yo diría que, de algún modo, todos o casi todos los títulos de la obra de Derrida son ya intraducibles. Creo que deliberadamente están pensados para los traductores. Su equívocidad y su ambigüedad semántica, fonética, etc. así lo demuestra. Ahora mismo pienso en varios... incluso yo, que no he traducido libros de Derrida, pienso muchas veces cómo traduciría ciertos títulos. Estén o no ya traducidos. Por ejemplo *Feu la cendre*: ¿cómo lo traduces?

CP: Hace unos meses, Daniel Álvaro, que está traduciendo ese libro para no sé exactamente qué editorial argentina, me propuso que colaborase con él y, precisamente, uno de los problemas que tenemos es ése.

FV: En principio, y si la economía del texto así lo permitiese, yo lo traduciría como *La cremada ceniza*... Cremada reúne lo “difunto” y el “fuego”. Pero evidentemente habría que ver el texto en su conjunto, es decir, cómo funciona y se desenvuelve. Asimismo, ¿cómo traduces *Demeure*? Quizá... ¿“(De)morada”? ¿Cómo traduces *Béliers*?

CP: ¿Cómo traducir *L'animal que donc je suis*?

FV: Y ese estuvo bien resuelto. Me atrevo a aventurar que los títulos están pensados para los traductores. Sé que es una tesis problemática, incluso arriesgada. Pero siempre lo he intuido. Es decir, y trataré de aportar uno de los posibles argumentos: para el lector nativo, estos títulos no presentan mayores dificultades que el de una mínima competencia lingüística del idioma. En este caso, el francés. Pero cuando te enfrentas a la tarea de traducirlos... la cosa cambia. Creo que es el primer abismo que hay que pasar; el santo y seña que todo traductor debe arriesgar. Cuestión de chiboletes.

Luego me gustaría hablar un poco del grupo, porque Cristina, y sé que no te va a gustar la palabra, lo ha contado como “fundadora”.

CP: Es que no fui fundadora, de verdad que surgió de una manera espontánea.

AG: El Paco no dice eso en *Marginales*...

CP: Paco tampoco estaba al principio, llegó tres o cuatro años después. Los fundadores del grupo o, mejor dicho, los que estábamos ya en ese primer grupo y aquí seguimos somos Fernando Rampérez, Concha Torralba y yo. Y el Ripi (José María Ripalda), por ahí pululando.

FV: En cualquier caso, tú siempre has estado “dentro”. Y contar esto es una forma de agradecer la dinámica del grupo en una universidad especial. Especial porque es una universidad a distancia, en red, virtual. Es decir, con todo lo que ello conlleva. Y luego especial es también la conformación del grupo: un grupo en el que no hay que hacer “carrera” para entrar, no hay que hacer “méritos” previos, es decir, en el que no hay que haber sido previamente becario en el sentido peyorativo de la palabra. Si hay un posicionamiento político es éste precisamente, está dado en la recepción, en la apertura del grupo para aceptar al extraño, al otro.

AG: La hospitalidad que yo también he experimentado desde mi llegada.

FV: Efectivamente, tú lo has dicho. La hospitalidad del grupo es increíble. Y además, piensa que es una hospitalidad, como dice Derrida, sin condiciones y

sin ningún tipo de presupuesto, porque llegas, y llegas presentándote. Ése es mi caso. Y creo que el tuyo también. Luego me gustaría también señalar el carácter extraterritorial que el grupo porta, porque Bea y Delmiro son gallegos, yo soy de Santander (aunque llevo demasiados años viviendo aquí). Hay gente de diversos lugares, diseminados por toda la geografía. A lo que hay añadir lo que ha señalado anteriormente Cristina: la posibilidad de estar dentro, poder salir, poder volver a entrar, sin ningún tipo de resquemores.

CRM: “Comunidad sin comunidad”.

FV: “Comunidad inconfesable”.

CP: Sólo hay un requisito: que te interese Derrida.

DR: Yo diría que no solamente entras por la hospitalidad del grupo sino porque también eres buen traductor [*risas...*]

FV: Digo esto porque sé lo que supone entrar en un grupo de investigación. Suele suceder en otras universidades que te presentas en el grupo “x”: —“Oiga, yo quiero trabajar con ustedes”. —“¿Cómo? ¿Ud. de dónde aparece? ¿Quién es su padrino? Carnet de identidad, por favor”. —“No, mire, es que a mí me interesa su trabajo, su línea de investigación”. —“Ya veo, entiendo... pero verás, es que no te conocemos”. —“Ya, pues por eso vengo, porque no nos conocemos y me interesaría trabajar con ustedes”. En fin, el diálogo se podría haber montado de mil maneras, pero creo que ha quedado claro. Pues bien, eso aquí no sucede y quería resaltarlo.

Me gustaría decir también que llegué a este grupo por los traductores. Sabía que en este país los traductores de Derrida casi siempre eran los mismos: Cristina (de Peretti), Paco (Vidarte) o Patricio (Peñalver). También Manuel Arranz. Entonces me metí en Internet, vi la página del “Grupo Deontra” y establecí el primer contacto de ese modo. Por aquel entonces yo estaba estudiando en Barcelona, con lo que los primeros y variados encuentros fueron virtuales. Meses después, tuve una reunión con Paco (me acuerdo perfectamente porque habíamos quedado en la cafetería y yo me decía: “no puede ser Paco Vidarte”). Luego tuve una muy agradable charla con Cristina sobre Derrida, creo incluso que estuvimos hablando casi una hora u hora y media, y me propuso colaborar en la traducción.

Finalmente añadiré unas palabras sobre la importancia de *Glas*. Por un lado, creo que es el texto más olvidado de Derrida (y no sólo para el público hispanoparlante)...

CP: Si no, que se lo pregunten a Bea que está trabajando sobre *Glas*, y tiene ahí filón porque de verdad es un texto olvidado.

AG: Me parece el menos enseñado.

BB: Sí, efectivamente, y es un hecho bastante sorprendente, dada la importancia de ese texto. Yo creo que podríamos decir que *Glas* es lo real (en sentido lacaniano) de la filosofía contemporánea, y es por ello que ha producido síntomas. Pienso sobre todo en la restauración hegeliana de izquierda y las nuevas formulaciones de la “cuestión del sujeto”. ¿El motivo? Es difícil de determinar, pero de algún modo *Glas* ha sido y sigue siendo un libro irrecibible. Lo fue en su época, incluso siendo ésta la época de algunas de las experiencias de escritura más radicales del siglo (pienso en el *Nouveau roman* pero también en la literatura americana, por ejemplo, en 1974, se publica también *Yo el Supremo* de Roa Bastos). Hay algo en él de radicalmente intempestivo; ya no es de nuestro tiempo (Derrida solía decir que no hubiese escrito *Glas* en la época del ordenador) pero tampoco del suyo. Ni siquiera el entorno derridiano ha podido hacer nada con este texto. De hecho

es un libro muy poco trabajado: en Francia apenas se encuentra nada sobre él y la mayor parte de los estudios que lo toman por objeto provienen de la crítica literaria anglosajona y adolecen de falta de rigor en lo que respecta al contenido filosófico. Es curioso pero ese libro im-posible de traducir ha sido más leído y trabajado por personas que no tienen al francés como lengua materna. Hay algo en él de radicalmente extraño, quizá no tenga lengua materna. Quizá sólo resulte legible como traducción; porque la traducción muestra que no hay transparencia, reconoce ese resto ilegible que se produce en el movimiento entre las lenguas. Creo que el texto de Benjamin sobre la traducción tiene en ese punto aún mucho que decirnos.

Y ahora vayamos a la cuestión de la enseñanza, como muy bien señalas. Algunos de sus comentaristas americanos (es el caso de Ulmer que publicó en los 80 un libro llamado *Applied Grammatology: post(e)pedagogy from Jacques Derrida to Joseph Beuys*) consideraron que de algún modo *Glas* inauguraba una nueva escritura académica, que había algo ejemplar en el libro, repetible e imitable en la institución universitaria. No parece que la cosa haya ido por ese lado, sin embargo. Hay algo radicalmente singular en *Glas* que hace que no funcione como ejemplo; además de la evidente dificultad del texto, del complejísimo mecanismo de construcción. Por otro lado, desde el inicio (véase el principio de la columna de Hegel y el judas sobre la *élève* de la página 22, por ejemplo), el libro se presenta como una torsión del supuesto lenguaje y saber académico, y eso es una operación política contra la institución o las instituciones que controlan el saber que no resulta fácilmente asimilable. Efectivamente es un libro olvidado.

FV: Y me parece que el olvido de *Glas* no es casual. Tal vez tenga que ver con cierta ilegibilidad que incomoda a la hora de sistematizar, de parafrasear textos. Sin lugar a dudas es realmente un texto difícil de digerir... Luego se da también otro fenómeno interesante: ¿qué demonios sucede en el mundo editorial? Creo que ambas cuestiones están sutilmente entrelazadas. En las jornadas en París, seguro que lo recordareis, Bennington y Kamuf nos contaban que el mundo editorial anglosajón ya tenía todo organizado (y bastante avanzado) de cara a la publicación de los seminarios póstumos de Derrida. En España esa posibilidad es a día de hoy inviable.

CP: Todos los volúmenes de los seminarios...

AG: ...y las cartas.

FV: Estamos evidentemente en dos mundos distintos. Y lo curioso es que competimos en mejores condiciones, es decir, con mayor número de potenciales lectores.

AG: ¿Y el proceso de ustedes es diferente, digamos, punto a punto, libro a libro?

CP: Claro.

FV: Eso para empezar, pero es que las dificultades para editar y para publicar a Derrida en España son tremendas, hasta el punto de que te llegas a preguntar si es una cuestión meramente de mercado. Porque mercado hay, es decir, si se distribuye bien. Y aquí nos introducimos en un terreno puramente editorial, pero... ¿cuántas editoriales españolas se atreven a cruzar, apostando claro de manera eficiente, más allá de la península? Me parece que esta cuestión está directamente conectada con cierta ilegibilidad de la obra de Derrida. La relectura incomoda y, por tanto, no place. El lector no quiere estar obligado a la relectura continua. Y eso no interesa

comercialmente. ¿Quién quiere vender o comprar un “libro infinito”? Seamos claros: Derrida no es cultura de fin de semana.

Una última cuestión. Este proyecto en particular, en la medida en que surge a propósito de una investigación “apoyada” por el Ministerio, es capaz de reunir y sufragar los gastos de una traducción y una edición crítica fruto del trabajo de prestigiosos profesores especializados en el asunto. Si tú te planteas lo que costaría pagar de manera privada a los componentes del proyecto, que no sé cuántos son...

CP: Cerca de quince...

FV: Imagínate pagar a quince personas durante tres años. Y aún así, por increíble que parezca, las editoriales piden dinero. Si cedemos tanto, y si hay parte importante que le va a suponer cero costes al editor, y aún así hay dificultades, imagínate lo que sería editar a Derrida sin ninguna ayuda... Por otro lado, también hay que decir a favor de los editores españoles que de algún modo Derrida ha sido traducido considerablemente, no sólo que está bastante bien traducido sino que está bastante traducido...

CP: Con ayuda de las traducciones argentinas.

FV: También, por supuesto.

CP: Porque también hay bastantes traducciones argentinas.

FV: Derrida es un autor bastante traducido.

CP: Sí, pero hay lagunas importantes.

FV: Recuerdo, por ejemplo, *La Diseminación*, que está editada por una editorial argentina.

AG: ¿Fundamentos?

FV: Fundamentos, eso es. Hay una primera edición, y luego otra que se ha agotado...

CP: Fundamentos no es una editorial argentina, es de Madrid. Pero sí, la última edición creo que también se agotó. ¿Y *Posiciones*? Agotado desde hace mucho tiempo. De *Espectros de Marx* van por la cuarta edición.

FV: Yo diría que por otro lado hay un lector asiduo, un lector expectante de lo que se publica de o sobre Derrida.

CP: Con las editoriales que hemos hablado por el momento, en concreto una de ellas que era la que más nos gustaba, los problemas que básicamente nos planteaban eran, por un lado, que Galilée pide unos derechos de traducción muy elevados y, por otro lado, que este libro, en efecto, tiene unas medidas muy distintas de lo que es un libro normal. Esas son las razones fundamentales por las que nos pedían, por parte nuestra, una ayuda económica.

DR: Yo soy totalmente partidario, ya que todo el trabajo es gratuito, de distribuirlo gratuitamente por Internet bajo las características de *software* libre con una licencia *creative commons* y que cada uno se lo imprima en su casa con este formato; y en lugar de 50 euros, valdrá 5.

CP: Vas a tener problemas con Galilée...

DR: En ese caso habría que enfrentarse una vez más a un problema im-posible, estamos acostumbrados... pero una edición de esas características sería un verdadero acto político, y, ni que decir tiene, mucho más democrático. ¿Cuántos, por ejemplo en Sudamérica, pueden pagar 50 € por ejemplar? Creo que excluimos de entrada a la gran mayoría de estudiantes. Además, por citar a Derrida o para parafrasearlo (porque no me sé la cita de memoria), él dice que la bibliocultura y las condiciones

tradicionales de la publicación seguirán ejerciendo todavía por mucho tiempo su labor de censura, que es exactamente lo que está pasando.

CRM: Efectivamente es una censura. Es una decantación de lo que la institución quiere... Y, respecto al libro, la traducción de este texto exige unas condiciones de edición: que se respete formalmente la distribución interna, las columnas, las comillas, los injertos... Es muy relevante en la lectura del texto. Y decirle a un editor que modifique su colección tal para que incluya un libro que va a ser así exige todo un planteamiento.

CP: Es un desafío. Un maquetador al que le gusta su trabajo, indudablemente puede disfrutar mucho con eso. En cualquier caso, lo que no estamos dispuestos es a que el texto se publique sin mantener la misma estructura tipográfica, etc. que el *Glas* francés. Si se editara de otra manera, aquí no habría creación de un nuevo texto sino aplanamiento. Una cosa es precisamente que se altere algo con la traducción, creando, y otra muy distinta que se altere el texto al revés, esto es, convirtiéndolo en algo mucho más “normal”, tradicional. Eso le quitaría a *Glas* una buena parte de ese aspecto rompedor que tiene, también desde el punto de vista puramente tipográfico.

AG: Por eso yo insistía en la operación política de ustedes al emprender la decisión de traducir.

DR: A mí me gustaría decir, que conste, que yo quiero el libro, ver el libro. Estoy seguro que va a salir...

FV: Quisiera por último preguntar algo a Cristina RM. Para ti, ¿se fracasa o no se fracasa en la traducción?

CRM: Llamo fracaso a mi experiencia personal siempre agridulce con la traducción y lo que experimento en mi caso muy vivamente es que, por mucho que me empeñe en la traducción, siempre me deja insatisfecha. Y ésa es *mi* dificultad con la traducción y no *la* dificultad con la traducción. Tras el momento de la decisión con respecto a cualquier palabra, y una vez ésta ha sido tomada, siempre experimento una alegría y una pena, a la vez juntas e indiscernibles. Experimento de manera fortísima la resistencia del texto. Por supuesto, con la traducción negocias, pero sabiendo que queda un intraducible, un intocable. Siempre se intenta levantar la escritura, pero siempre suena el *glas*.

FV: Creo que es muy importante una cosa que ha dicho Delmiro, y por ahí va mi línea de investigación. Traducir a Derrida impone serle fiel con la infidelidad que supone la fidelidad deconstructiva, es decir, exige atender no sólo al texto sino a la teoría de la traducción de Derrida.

CRM: Es que es la misma cosa...

FV: Claro, es lo mismo. Y es más: desafiaría a que alguien encontrase un texto de Derrida en el que no se hiciese una alusión implícita o explícita a la traducción. Hasta en los textos por temática más remotos: *Velos*, *Espectros de Marx*... Lo curioso es que él nunca ha escrito sobre la traducción de una manera explícita, salvo de algún modo en dos breves artículos: *Torres de Babel* y *¿Qué es una traducción relevante?* En este último, por ejemplo, aparece todo el germen de lo que supone esa parte práctica que él nunca ha tocado teóricamente.

CP: Sí la ha tocado. Ha traducido *El origen de la geometría* de Husserl. Es una traducción.

DR: Como siempre repite Thomas Dutoit, Derrida ha empezado traduciendo, después escribió la “Introducción”. En segundo lugar, en *Introducción al origen de la geometría*, el tema de la traducción es importante, digamos, tiene un peso importante y, por dar el salto más grande que se puede dar, en *La bestia y el soberano*, la publicación que acaba de salir, el tema de la traducción sale por todas partes. O al menos sale bastante. Quiero decir, estamos hablando de 40 años que son su obra, desde el primero hasta el último texto.

FV: Si muestro tanta reticencia frente a la palabra “fracaso” es porque creo que Derrida desplaza el clásico adagio *traduttore, traditore*. Con todo lo que ello implica. Y en mi opinión implica un nuevo modelo de traducción.

CRM: Sin restos. Es que se pretendía la pureza de la traducción para que no hubiera restos, y en eso insisto, aunque la palabra fracaso esté mal llevada o mal traída, ese resto es lo primero que Derrida sale a mostrar.

FV: Sí, pero fíjate, traducir, hasta Derrida, es producir un “texto equivalente” en otra lengua distinta. Desde el momento en el que Derrida dice que no hay texto equivalente, está desmontando todos los cimientos del anterior sistema. Y Derrida no sólo dice eso. Dice además que traducir es hacer crecer el texto. Literalmente: la lectura es creativa, es transformadora, como la traducción. Es, pues, absolutamente consecuente con todo su pensamiento. Traducir es crear un texto distinto al original. Y además no hacerlo de cualquier modo, sino haciéndolo crecer. Luego, evidentemente, hay una economía que considerar.

CP: Y hacerlo sobrevivir.

FV: Efectivamente, de eso se trata, de hacerlo sobrevivir.

DR: Y dice una cosa más: traducir no es sólo pasar un texto de una lengua a otra sino el acto de traducir en tu propia lengua, en la propia lengua que tú escribes.

FV: Para Derrida no hay texto equivalente ni en la lengua de partida. Hay otra cuestión que estoy trabajando a partir de *El monolingüismo del otro* que me parece potencialmente muy importante desde los estudios de traducción, a saber, la idea de que la traducción se ha construido desde el dogma y la posición del “monolingüista”. Es decir, ¿qué ocurre cuando no hay apropiación absoluta ni dominio absoluto de tu propia lengua? ¿Cómo traducir entonces?

DR: Derrida antes que nada es traductor, del francés al francés. Él crea el francés, y la prueba está en sus neologismos, algunos de ellos ya están aceptados oficialmente. Por ejemplo, la palabra *déconstruction*, que no es la única.

AG: “Différance”, por retomar la intervención de ustedes, Cristina P y Delmiro, en el Coloquio que insisto, en un contexto de discusión centrado sobre el tema *Derrida politique* que ustedes vuelvan sobre eso, me pareció políticamente importante porque es volver sobre la lengua y sobre lo político desde y en la desconstrucción.

FV: Sobre todo en el sentido de la lectura que se ha hecho alrededor del “Derrida descomprometido” que, de repente, se compromete políticamente con todo. Justamente se estaba haciendo una especie de decantación de Derrida, se estaba olvidando eso que se ha mal llamado el primer Derrida, se estaba dejando de leer *La Diseminación*, *De la gramatología*, etc. Dentro de esa tónica, traducir *Glas* es una subversión frente a esa división que se hace en la obra de Derrida, el dichoso “turn”, y decir entonces un “no”: Derrida es un todo.

AG: Quisiera volver sobre el título... ¿qué hipótesis tienen?

CP: La duda es si lo ponemos en singular o en plural. El término es “clamor” que tiene la ventaja de que, aunque no tiene la *gl* sí tiene *cl*, otro sonido, por llamarlo de alguna forma, con el que Derrida también hace bastantes malabarismos en el texto. Luego “clamor”, en una de sus acepciones, significa también “tocar a muerto”. No es la primera acepción pero si buscas en el diccionario...

AG: Lo desconocía... Es muy buena la decisión que han tomado (de verdadero “tejedor real”). Es más, yo me imaginaba algo más literal, “tañido fúnebre”, por ejemplo.

CP: Ése fue el primer título, el que elegimos Luis Ferrero y yo hace veinte años. Efectivamente así traducimos, en la revista *Anthropos*, esas primeras páginas de *Glas* que tú has visto y eso sí fue una traducción del sentido simplemente.

214 215

AG: ¿Van a hacer una edición crítica como dice Fabio? ¿Y anotada?

CP: Vamos a hacer algo parecido al *Glassary* inglés, pero no exactamente. Vamos a recoger todas las referencias de las citas de Derrida que, como sabrás, él no da en la edición francesa. Los traductores americanos hicieron una labor brutal localizando todo ese aparato de citas y sería una pena desaprovecharlo. Nosotros lo vamos a retomar pero buscando, en este caso, las referencias de las traducciones españolas, cuando las haya. Por otra parte, vamos a confeccionar una serie de notas de traducción con los términos o expresiones más recurrentes o, en su caso, con algunos que así lo requieran. Esto es imprescindible porque, además, desde el principio de la traducción, tomamos la decisión de no poner ningún término francés entre paréntesis en el texto, lo cual es muy difícil. Es la única traducción que hace esto. Es un poco una chulería por nuestra parte decir esto pero es así. Tenemos el desafío de no poner ningún término en francés entre paréntesis. Hay veces que realmente resulta muy complicado.

AG: ¿Lo van a incluir al final o en otra parte?

CP: Las notas de traducción no van a ir a pie de página, como es obvio, porque rompería todo el efecto de las columnas, mirillas, etc., pero tampoco irán siquiera, como en la traducción alemana, al final del libro. Las queremos publicar aparte, junto con las referencias de las citas y con una serie de artículos sobre *Glas*. En eso consistirá la edición crítica que, en principio, iba a ser otro libro pero, con las dificultades editoriales que tenemos, la cosa se complica. Fabio ha propuesto una idea que a mí me parece genial: si la editorial que publique la traducción está de acuerdo, todo ese aparato crítico se agregaría en un CD, incluido en el mismo libro. A ellos les cuesta muy poco. Nosotros sí contamos con una editorial que podría publicar los artículos, notas de traducción y referencias bibliográficas pero que no se puede hacer cargo de la publicación de la traducción. Pero lo que no tiene ningún sentido es que la traducción se publique en una editorial y la edición crítica en otra distinta. Sería absurdo.

AG: Y le da un valor diferente a la traducción y a la investigación que han realizado.

CP: Además, el libro puede que resulte bastante caro. Si la gente a la que le pueda interesar la traducción española de *Glas* tiene, además, que comprar otro libro

para disponer de las referencias, notas de traducción, etc., va a resultar carísimo. Por eso, la idea de Fabio me pareció magnífica. A ver qué pasa...

AG: Como saben, ante la ausencia de editoriales, la Universidad del Litoral tiene un equipo increíble, así que avisen que seguramente se abriría allí alguna puerta porque se valoraría el trabajo que están haciendo. Un trabajo necesario.

(Se ruega insertar)

Casi finalizando la entrevista, José María Ripalda llega al despacho 312 de la Facultad de Filosofía de la UNED donde trabajan Cristina y su equipo. Transcribo aquí partes de sus comentarios sobre *Glas* y la política de la deconstrucción.

José María Ripalda: Hay una observación en *Glas* que a mí me interesa muchísimo, una observación sobre el Estrecho de Gibraltar, en la segunda página de *Glas*, en una pequeña mirilla en la que Derrida se presenta como alguien que trata de pasar por un estrecho, alguien que oscila entre convertirse en roca (eso está del lado europeo, del lado de Gibraltar) y África. Una presentación de sí mismo hecha en un estilo poético que Derrida practica mucho al escribir justamente porque desconfía demasiado del lenguaje filosófico hecho, incluso del propio lenguaje de la deconstrucción. Fíjate que Hegel nunca se ha presentado así. Hay diferencias en el modo de presentar la filosofía, la política. Por ejemplo en el coloquio de París en el que habéis estado, en la presentación se prescinde totalmente del tema de la economía política con lo cual se convierte todo en una política de las buenas intenciones y lo que pasa es que es absolutamente imposible hacer política en algún modo que se parezca a lo que ha sido el marxismo y aquello que falta, está en ese proyecto radical de Derrida. Entonces te encuentras que lo que la deconstrucción hace con un texto, también en un panorama filosófico, carece de identificación. Convertirse en roca, la columna Hegel en *Glas*, tiene préstamos lacanianos. El tema de la “piedra” desde luego es uno y el otro es el del “estrecho”. A pesar del desprecio de Lacan por Derrida (Lacan era muy celoso y es probable que despreciara que este jovencito hiciera literatura donde él hacía praxis curativa sólida, terapia, análisis que es el único discurso que no es ni histórico, ni del amo, ni de la academia), para Derrida, Lacan ha sido muy importante. Y me estoy dando cuenta sobre todo leyendo ahora, y en concreto sobre ese tema, el tema de la piedra, el tema de convertirse en piedra, y el tema del estrecho. Un tema a seguir viendo a pesar de que no hubo ningún reconocimiento de Lacan a Derrida y de que luego Derrida en *Posiciones* tuviera una reacción violenta, muy dolida.

Nota

¹ *Colloque International "Derrida politique"* desarrollado en la École Normale Supérieure en París el 6 y 7 de diciembre de 2008 organizado por el Institut des Hautes Études en Psychanalyse, el laboratorio "Pensée des sciences" y el Comité editorial de la obra de Jacques Derrida. Participaron del Coloquio Cristina de Peretti y Delmiro Rocha (España), Geoffrey Bennington (EE.UU.), Ginette Michaud (Canadá), Peggy Kamuf (EE.UU.), Hélène Cixous (Francia), René Major (Francia), Anne Dufourmantelle (Francia), Michel Lisse (Bélgica), Marie-Louise Mallet (Francia), Avital Ronnell (EE.UU.), Jean-Luc Nancy (Francia), Gil Anidjar (Estados Unidos), Marc Goldschmit (Francia), Simone Regazzoni (Italia), Thomas Dutoit (Francia), Stéphane Habib (Francia), Charles Alunni (Francia), Satoshi Ukai (Japón), Jérôme Lèbre (Francia), Avital Ronnell (Estados Unidos).

Siete,

glosa(s)

(un lugar para el comentario y la información)

Imágenes de la ciudad. Poesía y cine, de Whitman a Lorca.

DARÍO VILLANUEVA.
Cátedra Miguel Delibes,
Universidad de
Valladolid, 2008.

Miradas reflexivas sobre la ciudad y las vanguardias del s. XX

Ma. Ángeles Hermosilla Álvarez *
Universidad de Córdoba (España)

El autor del libro que reseñamos es uno de nuestros más reputados teóricos de la literatura. Miembro de la Real Academia Española y Catedrático de la Universidad de Santiago de Compostela, de la que fue Rector entre 1994 y 2002, su tarea como investigador y como docente ha sido reconocida más allá del ámbito español, como constatan los doctorados *honoris causa* concedidos por diversas universidades de Europa y América, incluida Argentina, y la invitación como Profesor en numerosos centros universitarios, entre los que se encuentra la Cátedra Miguel Delibes de la City University de New York.

220 221

Las clases de posgrado que allí impartió, en otoño de 2007, se recogen ahora en este ensayo, que, con el tema de la ciudad –sobre el que ya había publicado un trabajo en 2001– como hilo conductor, realiza un rico ejercicio de comparatismo en el sentido más pleno del término, que se refiere no sólo a la relación existente entre distintas literaturas (inglesa, francesa e hispánica), sino también entre diferentes códigos (cinematográfico, literario y, en ciertos momentos, pictórico).

Darío Villanueva, a quien tanto debe la Literatura Comparada en nuestro país, continúa así el magisterio de Claudio Guillén, a cuya memoria va dedicado el libro. Mediante un recorrido por las vanguardias, que desde el primer momento manifestaron un fructífero diálogo con el cine, analiza la impronta que en ellas dejó la poesía de Walt Whitman, especialmente en obras como *Poeta en Nueva York*, de Federico García Lorca. Sin embargo, frente a la adscripción surrealista del poemario, señalada por la crítica, el profesor Villanueva apunta hacia un expresionismo que, aparte de su manifestación pictórica y, sobre todo, cinematográfica, tiene su antecedente en la acumulación de imágenes visionarias –aparentemente irracionales, pero engarzadas lógicamente– del poeta norteamericano en *Hojas de hierba*.

* Catedrática de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la Universidad de Córdoba (España) y Profesora Visitante en la Universidad de París 8 en 1993 y 1999. Dirige desde 1995 el Grupo de Investigación "TIEDPAAN" y forma parte del equipo parisino "TRAVERSESES" y del Proyecto I+D+I: "El problema de la interpretación literaria en el pensamiento europeo del siglo XX". Su tarea investigadora se concreta en una cincuentena de trabajos y en los libros *La prosa de Manuel Azaña*; *Etnoliteratura, una Antropología de lo imaginario?*, M. de la Fuente y M. A. Hermosilla, eds.; *Visiones del paisaje*, M. A. Hermosilla et alii, eds.; *Identidades culturales*, M. A. Hermosilla y A. Pulgarín, eds.; *Autobiografía en España: un balance*, C. Fernández y M. A. Hermosilla, eds.; y *Etnoliteratura: lecturas de la condición humana*, M. A. Hermosilla et alii, eds.

A pesar del carácter abarcador de la propuesta, la claridad expositiva de los argumentos anima un discurso que se despliega a lo largo de cinco capítulos, en los que los planteamientos teóricos se ilustran con ejemplos concretos de la literatura y el cine, cuyos lenguajes se interrelacionan para dibujar un panorama que arranca del canto de Whitman a la ciudad de Nueva York, pasa por los casos más representativos de la vanguardia hispánica y finaliza con los poemas neoyorquinos de Lorca.

En el primer capítulo, “La éfrasis inversa. Manhattan, de la poesía al cine”, se presenta a Walt Whitman como el poeta de la nueva sociedad democrática americana. Desempeñando el papel del profeta, incorpora a la lírica las imágenes insólitas –que “cobran ahora con los *-ismos* de la vanguardia un protagonismo renovado” (26)– de la metrópolis moderna, representada en Nueva York: una apuesta que, treinta años después, seguirán el expresionismo, el surrealismo, el futurismo y el cubismo. Además, con su estilo acumulativo y paratáctico, rompe con la tradición y se declara a favor de la libertad creativa.

Junto a la influencia en el unanimismo francés, los imaginistas anglosajones o el expresionismo alemán y la fascinación, no exenta de cierta desconfianza, que despertó en los escritores hispanos, Darío Villanueva subraya la atracción que la perspectiva whitmaniana de la gran urbe ejerció en el cine, donde confluyen la dimensión espacial y temporal, que Lessing había separado en dos órdenes diferentes: las artes visuales y verbales respectivamente. Por otro lado, el propio lenguaje cinematográfico, que desde el principio se aplicó a la captación de la realidad urbana, mostraba “un ritmo interior que produce en el espectador un efecto poético y sinfónico a la vez” (34).

Aunque el poeta falleció antes del estreno de las primeras películas, éstas recibieron su vigorosa influencia. Así, *El nacimiento de una nación* (1915), de Griffith, “responde al entusiasmo nacionalista y al doble impulso épico/lírico que conforma *Leaves of Grass*” (27) y, al año siguiente, *Intolerancia* utiliza el estribillo de uno de sus poemas. Pero será en el primer filme vanguardista americano, *Manhattan* (1921), de Paul Strand y Charles Sheeler, donde con más fidelidad se advierte la impronta de Whitman. A diferencia de la éfrasis clásica, que suponía la subordinación de la poesía a la pintura, la película, al realizar una paráfrasis con imágenes cinematográficas de *Hojas de hierba*, constituye una práctica de éfrasis inversa. No sólo se basa en el poema whitmaniano del mismo título, sino en versos de otras composiciones de *Hojas de hierba* “que con la textualidad de su escritura reproducida en sendas cartelas al comienzo de cada una de las secuencias conforman el ritmo del filme y le dan un sentido” (41).

Sin embargo, esta imagen optimista, incluso jubilosa, de la ciudad de los rascacielos, cuyo reflejo se advierte en poetas europeos como Nikolai Nekrasov (precursor de la revolución rusa), no es compartida por otros cineastas y literatos, que encuentran en *Las flores del mal* de Charles Baudelaire su fuente de inspiración.

El poeta francés, que fue testigo de la transformación de París llevada a cabo por Haussmann, ve en la nueva ciudad un símbolo de la alienación, en la medida en que su construcción, que supuso la demolición de gran parte de las murallas medievales, generó una explosión demográfica que dio lugar a la aparición del vagabundo urbano y del desclasado, personajes con los que Baudelaire se identifica.

Como se estudia en el segundo capítulo, la visión de Baudelaire alternará con la whitmaniana en los filmes y poemarios europeos. Así, el pesimismo ante la sociedad capitalista, donde se pone de manifiesto la diferencia de las clases sociales, está

representado por *Rien que les heures* (1926), de Alberto Cavalcanti. Considerada como precursora del realismo poético en el cine francés, fue muy bien acogida entre los intelectuales del viejo continente. En España, concretamente, se proyectó en las sesiones cinematográficas organizadas por Buñuel, en 1927, en la Residencia de Estudiantes e influyó en *Esencia de verbena* de Giménez Caballero. Aparte de la relación que la película mantiene con los personajes y con el propio texto de *Las flores del mal*, el profesor Villanueva resalta la incorporación del componente narrativo, que prima ya sobre el experimento de retratar lo que sucede durante veinticuatro horas en una gran ciudad, como hacía el documental (75).

De todas formas, la gran superproducción de la ciudad es ese año *Metrópolis*, de Fritz Lang. La impresionante urbe futurista se concibe como un sistema organizativo donde, según se ve también en algunos versos de *Poeta en Nueva York* —observa Villanueva (p. 80)—, los oligarcas explotan a la masa de obreros que, alojados en el subsuelo, son incapaces de seguir el ritmo de la máquina fabril y caen en las igníferas fauces de la divinidad maligna. Continuando con la anotación interartística, Darío Villanueva, no pasa por alto las violentas imágenes finales sin referirse al expresionismo, que, con el estímulo de Edgard Munch, habían practicado los pintores alemanes.

Distante ya del modelo baudeleriano, el autor de nuestro libro se detiene a continuación en *Berlín, die Symphonie der Großstadt* (1927), de Walter Ruttmann, cuyos personajes son piezas del engranaje urbano y la idea del cineasta es mostrar, con la ayuda del ritmo que proporciona la música de Meisel, cómo funciona el conjunto. La película registra la sucesión de horas en la metrópolis berlinesa, cuyos planos y recursos cinematográficos más significativos se comentan y relacionan con los de otros filmes de la época, desde el alba, cuando la multitud se dirige en diferentes medios de locomoción al trabajo en la fábrica, hasta el anochecer, en que el tiempo de ocio se emplea en el deporte o los espectáculos. Se trata de recoger el palpito de la vida urbana, como también hacen los literatos y pintores. Villanueva pasa revista a las obras más emblemáticas de unos y otros y se fija en las conexiones existentes, como, por ejemplo, la similitud entre el dibujo de Georg Groâ y el autorretrato de Lorca.

Volviendo al cine, otros filmes de ciudad que se analizan son dos obras de 1929: *Regen*, del holandés Joris Ivens y *El hombre con la cámara de filmar*, del ruso Dziga Vertov. La primera es un corto documental cargado de lirismo que Darío Villanueva considera arquetipo de la modalidad de los “*city poems*” (102-103). En la segunda, se pone de manifiesto una teoría cinematográfica que, a través de determinados medios técnicos, descritos también desde un enfoque comparatista, intenta dar la sensación de realidad en la captación de diversos momentos de la vida de las ciudades elegidas por el cineasta.

En cualquier caso, la vinculación del cine a la ciudad pone de relieve el poder de las imágenes, que son parte sustancial del lenguaje fílmico —sobre todo en el cine mudo— para llegar a la sensibilidad de los receptores, y es en el concepto de la imagen donde, según Villanueva, “se produce un lugar de encuentro extremadamente fecundo para una consideración semiológicamente comparativa de la literatura y el séptimo arte” (113).

Precisamente es la imagen, como procedimiento que articula los lenguajes del cine y la poesía, la protagonista de las vanguardias españolas, según se sugiere en el título del capítulo tercero. En efecto, el gusto por lo visual y por las imágenes,

esenciales en la poesía, sugieren relaciones con el cine que enseguida se revelan en las colaboraciones de revistas como *Grecia*. En ella se dan cita jóvenes ultraístas junto a algunos autores ya consagrados, entre los que destaca Valle Incán, cuyo Madrid en *Luces de bohemia* (1920) es similar al Dublín de Joyce en el *Ulysses* (1922), si bien el tema urbano aparece asimismo en escritores y artistas del 98: entre otros, Pío Baroja y el pintor Darío Regoyos. Pero lo que se destaca es el enlace del escritor gallego (sobre el que Darío Villanueva publica un libro en 2005) con el Modernismo internacional a partir de *El ruedo ibérico*, *La corte de los milagros* o *Tirano Banderas* y la correspondencia de estas novelas con las obras que, en esos años, retratan el bullicio metropolitano. Al mismo tiempo, frente a las reticencias de algunos escritores, se expone el reconocimiento que, como Francisco Ayala, expresa Valle acerca de las posibilidades artísticas del lenguaje cinematográfico, una actitud análoga a la que mantienen Apollinaire y los futuristas.

El influjo de estos últimos en el ultraísmo español es la idea que defiende nuestro autor, desmintiendo la temprana desaparición del movimiento italiano, divulgada por Guillermo Torre en *Literaturas europeas de vanguardia* (1925), donde, por otro lado, sí se habla del legado literario de Whitman en el futurismo.

El profesor Villanueva demuestra el influjo que la teoría estética de Marinetti, basada en la libertad absoluta de las imágenes, ejerce en poemas de Juan Larrea, alguno de los cuales recuerda, además, el filme de Vertov. Asimismo, mediante análisis de textos concretos, señala, en el poemario *Helices* (1923), de Guillermo de Torre, la herencia whitmaniana y la reproducción ecfrástica del poema fílmico de ciudad, antes de las realizaciones de Cavalcanti, Ruttmann, Ivens y Vertov. En este sentido, se indica la deuda que el poeta y ensayista español tuvo con Epstein, del que toma “como suprema norma estética para la imagen poética valores que vienen directamente de la imagen fílmica, como la visión simultánea y el dinamismo descriptivo” (143) y Reverdy, para quien la verdadera imagen residía, antes que en la comparación, en la aproximación de dos realidades más o menos alejadas.

Las teorías de estos dos escritores franceses alcanzan su máxima proyección en la poesía de Gerardo Diego y del chileno Vicente Huidobro, con los que se cierra este capítulo. En el primero sobresale el concepto de “imagen múltiple”, entendida no como reproducción de la realidad, sino como creación o revelación de ésta, es decir, la poesía en el puro sentido de la palabra, tal como puede apreciarse en los poemas de *Imagen* (1922), *Manual de espumas* (1924) y *Versos humanos* (1925), comentados por Villanueva, de los que no está ausente la referencia a la imagen cinematográfica.

Del segundo, que influirá de modo determinante en la Generación del '27, se destacan los libros publicados en España: *Tour Eiffel* (1918), un poemario de ciudad escrito en francés, y *Altazor* (1931), cuyos poemas, muy visuales, presentan una yuxtaposición de imágenes en las que, por medio de la fractura léxica, se busca la simultaneidad, a la manera del cineasta cuando “empalma en el montaje *flashes* o planos breves en la secuencia narrativa de lo que está sucediendo al mismo tiempo” (156-157).

La nueva imagen literaria –se adelanta oportunamente– alcanza a los dos movimientos más importantes para el desarrollo del capítulo final: el surrealismo y el expresionismo, en los que, a diferencia de la imagen tradicional, la imagen visionaria del arte moderno distorsiona hasta el irracionalismo la relación entre lo real y la forma signifiante. Es la *catacresis*, concepto tomado de la Retórica clásica y que, además de estar presente en el cine de la ciudad industrial, “es la imagen más

característica en obras poéticas de matiz expresionista, como lo es, en mi criterio, *Poeta en Nueva York*” (160), adelanta el autor del estudio.

El cuarto capítulo, “Buñuel, Lorca y Dalí. Entre poesía y cine”, da cumplida cuenta del fructífero intercambio de experiencias artísticas que, siguiendo el ejemplo francés, se produce en España cuando un grupo de creadores coincide en la Residencia de Estudiantes a partir de 1917. Aunque cada uno descollará en una modalidad creativa concreta, inicialmente practican diversas manifestaciones artísticas. Así, el cineasta Buñuel es autor de un poemario, que, aunque no se publicará en forma de libro, dará su título, *El perro andaluz*, al filme surrealista estrenado en París en 1929. El pintor Dalí, colaborador en esta película, también escribe, en 1923, poemas en catalán, algunos con el tema de la lluvia en la ciudad, como hará Ivens en *Regen*, y publica en París *La femme visible* (1930), una écfrasis lírica, con ambientación urbana, de su cuadro *El gran masturbador*. Y García Lorca, que escribió el guión cinematográfico *Viaje a la luna*, aunque dedicado a la literatura, no descuida su faceta de dibujante.

Las actividades que se realizan en la institución madrileña son un exponente de las relaciones interartísticas de esos años, especialmente entre poesía y cine. A ello contribuye el interés que el séptimo arte despierta entre los escritores, que asisten a la proyección de las películas de Cavalcanti, Ruttmann, Lang, Murnau, Renoir, Chaplin, Buster Keaton, Griffith, etc. en el Cine Club Español recién creado y del que fueron socios poetas –la mayoría de la generación del ’27– y pintores, en cuya obra empieza a verse la influencia del cine. Si Lorca, en *Rien que les heures* contempló las imágenes de la vida de una metrópoli a lo largo de un día desde una perspectiva crítica, al modo poético baudeleriano, lo que influyó en su libro neoyorquino; Alberti, influido por el cine mudo americano, escribe *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, sin que las imágenes aparezcan hilvanadas lógicamente y Maruja Mallo pinta *La verbena* (1927) como un *collage* de situaciones simultáneas.

Pero Darío Villanueva percibe en la teoría de la imagen de Epstein otro factor no menos importante de vertebración entre cine y literatura. El escritor y cineasta francés, bajo cuya dirección trabajó Buñuel, había partido, para su quehacer cinematográfico, de la poesía, en la que ensayó con imágenes que luego llevaría a la pantalla, al igual que hiciera Buñuel. *El perro andaluz* y, más aún, el “filme de ciudad” *L’Âge d’Or* (1930) se caracterizan por catacresis visuales que, por otra parte, también están presentes en el guión filmico de Salvador Dalí *Los misterios surrealistas de Nueva York* (1935), en el que, a juicio de Villanueva, es evidente la huella de *Poeta en Nueva York*.

Sin embargo, el éxito que Lorca tuvo con *Romancero gitano* (1928) acentuó el distanciamiento de éste con Dalí y Buñuel, quienes, no percatándose del sentido que la riqueza de imágenes sorprendentes del *Romancero* posee en el conjunto de su obra y olvidando la filiación lorquiana, ya en 1926, a la nueva poesía en la “Oda a Salvador Dalí”, le tildaron de “poeta putrefacto”.

La respuesta que, durante su estancia en Estados Unidos, dará Lorca a sus compañeros será *Poeta en Nueva York*, escrito según las claves que ellos seguían: poesía de ciudad, dinamismo cinematográfico que determina las construcciones paratácticas y, en fin, la “santa objetividad”, observable en el cine americano, lo que suponía la concentración lingüística a base de sustantivos, cuya asociación desordenada conduce a la catacresis.

En el último capítulo, Darío Villanueva realiza un detallado comentario de uno de los poemas breves de *Poeta en Nueva York*, “La aurora”, según la técnica expresionista, en lugar de explicar las imágenes visionarias con el recurso a la escritura automática, lo onírico o la irracionalidad, características de la corriente surrealista. En primer lugar, a partir de las cartas que Federico dirige a su familia, se observa el cambio que éste experimenta en la visión de la urbe neoyorquina, desde el entusiasmo unánimista inicial hasta la crítica social, cuando no el pesimismo, de inspiración baudeleriana. A continuación, recordando el interés de Lorca por Góngora, de quien aprende que el poema depende de la calidad y trabazón de sus imágenes, y, a la luz de la teoría de la metáfora vanguardista de Epstein, válida también para la catacrexis barroca, según la cual se proponía “la sustitución poética de un ‘pensamiento-frase’ racional y lógico por un ‘pensamiento-asociación’ que no necesariamente se sustentará, como querían los surrealistas, en la subconsciencia” (233), se analiza el expresionismo del poemario de Lorca, que se caracteriza por la aparición de “imágenes visionarias, atormentadas, verdaderas catacrexis que logran fácilmente desconcertar primero y deslumbrar después, cuando ya han sido comprendidas por el lector (259).

Así, este ensayo ofrece un modelo para una relectura de la obra de muchos poetas, adscritos hasta ahora al surrealismo, de acuerdo con las claves del expresionismo, una corriente cuya verdadera relevancia no pudo advertir Guillermo de Torre en su libro de 1925, pero que reconoce en la reedición de 1965. Al mismo tiempo, y no es lo menos importante, abre el camino para el estudio de las relaciones entre cine y poesía que, descartadas otras posibilidades, hallan en el concepto de *imagen* una fructífera vía de exploración que puede dar pie a otros investigadores para continuar en esta línea del comparatismo.

**Desafíos de la
teoría. Literatura
y géneros.**

JOSÉ MARÍA
POZUELO YVANCOS.
El otro el mismo,
Mérida,
Venezuela, 2007.

**La Teoría de la Literatura
durante los últimos treinta años.
Lecturas desde el comparatismo**

María Paz Cepedello Moreno *
Universidad de Córdoba (España)

Compilar treinta años de ardua labor docente e investigadora en las más problemáticas cuestiones de la Teoría de la Literatura parece ser el objetivo perseguido por José María Pozuelo al publicar el volumen que nos ocupa y que ha visto la luz en tierras latinoamericanas. El autor de estudios ya clásicos hoy día como *Teoría del lenguaje literario* (Madrid, Cátedra, 1988), *Poética de la ficción* (Madrid, Síntesis, 1993) o *Teoría del canon y literatura española* (Madrid, Cátedra, 2000), entre otros muchos, nos ofrece una gran reflexión sobre la literatura con una mirada crítica a la par que abarcadora.

226 227

Lo primero que llama la atención ya desde el mismo título es su clara división en dos partes: la primera dedicada a las teorías de la Teoría Literaria a lo largo del siglo XX y la segunda dedicada a los géneros desde una perspectiva propia. Ambas partes, divididas en cuatro capítulos cada una, han nacido, según escribe el propio Pozuelo en el Prefacio: “en distintos estadios de mi experiencia de teórico de la literatura, y profesor de esa disciplina (...) y ofrece acta de ciertas transformaciones profundas de la teoría literaria conforme las iba yo viviendo, en mis lecturas y enseñanzas” (13).

En el capítulo primero se concentra un exhaustivo repaso de las principales corrientes teóricas del siglo XX, desde el Formalismo hasta la Pragmática. Parte Pozuelo de un dibujo previo del contexto intelectual que dio origen a las diferentes escuelas y especifica, lúcidamente, la imposibilidad de buscar una evolución lineal de éstas aunque sí se pueden agrupar en tres grandes movimientos hasta finales de los setenta: “I. Poética formal y Estructuralista. II. Crisis de la poética formal: Pragmática. Semiótica eslava. Bajtin. III. Estética de la recepción y poéticas de la lectura” (24).

Frente a este capítulo primero, los tres siguientes se centran en los últimos quince años del siglo XX y analizan las “tres vías privilegiadas de transformación de la misma teoría” (13): la ficcionalidad, la “posmodernidad” y el canon. “Teorías de la ficción literaria” es el título que preside el capítulo segundo. Escalonado en tres subepígrafes, presenta las diferentes aportaciones teóricas que se enmarcan en este gran título y que van desde la filosofía analítica hasta la teoría de los mundos

* Doctora por la Universidad de Córdoba donde se licenció en Filosofía y Letras con Premio Extraordinario de Licenciatura. Ha desarrollado su actividad investigadora en el Área de Teoría de la Literatura. Autora de un libro monográfico sobre la narrativa de Elena Soriano y de una antología de la misma autora, ha indagado en temas tan diversos como la autobiografía, el exemplum o el cine en cuanto a texto narrativo.

posibles. Analiza cuidadosamente el profesor Pozuelo las interesantes indagaciones de Frege, Austin, Ohman, Searle, Genette, Mignolo, Martínez Bonati o Hamburger, y su profundo conocimiento de las “poéticas de la ficción” le permite poner de relieve el papel sobresaliente que este enfoque adquiere en la teoría literaria actual, constituyéndose como punto de inflexión devenido de la llamada “crisis de la literariedad” y su desarrollo que fue paralelo al de la pragmática literaria como alternativa imprescindible a la poética estructuralista.

Quizá sea el capítulo tercero, “Posmodernidad y Literatura”, el de mayor dificultad lectora debido probablemente a la complejidad de su objeto. Comienza Pozuelo abordando el nacimiento del concepto de “posmodernidad” a través de las reflexiones de Ortega y Gasset, Borges, Calinescu o Eco para continuar con el propósito que verdaderamente persigue en este capítulo: “el dibujo del *fin de ciclo histórico* que hace la novela actual española, dibujo que por un lado conecta con el *estado de cosas y pensamiento* que traducen ciertos ensayos inmediatamente anteriores de la sociología cultural europea, y por otro lado adopta muy particulares concreciones referidas al caso específico del contexto sociopolítico y cultural español” (87). En realidad el profesor Pozuelo Yvancos busca mostrar las aportaciones resultantes de los estudios sociológicos reclamados por el pensamiento posmoderno para indagar en la relación entre la reflexión literaria, especialmente novelesca, y la crisis del concepto de “historia” de los años noventa.

Se cierra esta primera parte con “El canon en la Teoría Literaria de hoy”, concepto que Pozuelo domina indiscutiblemente: valga recordar de nuevo su *Teoría del canon y literatura española*. El interesante y efervescente debate en torno al canon que domina en los últimos años, especialmente en Estados Unidos, sólo puede entenderse a juicio de Pozuelo, en el contexto de crisis en el que se halla nuestra disciplina. Sintetiza el autor, con detalle, los puntos más destacados del conocido “informe Bernheimer” que, como se sabe, indaga en el estado de la cuestión del concepto de literatura comparada y de sus objetivos. Seguidamente recorre, en primer lugar, algunas de las líneas del debate norteamericano en torno al canon (R. Hughes, Harold Bloom, Barbara H. Smith, Peter Brooks, Frank Kermode, Ch. Altieri, E. Said, etc.); en segundo lugar, la situación del concepto en las llamadas “teorías sistémicas” –agrupa Pozuelo bajo este marbete la Semiótica de la Cultura de I. Lotman, la sociología de la literatura de P. Bordieu y Jacques Dubois, la Teoría Empírica de la Literatura de S. J. Schmidt y la Teoría de los Polisistemas encabezada por Itamar Even-Zohar– y, por último, la poderosa teoría de I. Lotman y la escuela de Tartu-Moscú que, aun estando englobada, previamente, dentro de las teorías sistémicas, merece un subepígrafe propio por ser “la contribución que ha cuajado una más completa y sistemática ordenación teórica de las cuestiones que se cruzan en tales debates” (149). Manifiesta Pozuelo, juiciosamente, su acuerdo con las principales aportaciones de Lotman a una teoría de canon literario sólida y bien construida.

Ciertamente, estos tres últimos capítulos se fundamentan en los tres últimos libros del autor y muestran de manera clara la propia búsqueda del estudioso por encontrar un sentido dentro del marasmo teórico de finales del siglo XX.

La segunda parte de *Desafíos de la teoría*, menos extensa que la primera, se centra, como dijimos, en el estudio teórico de los géneros literarios. La sorpresa del lector se produce cuando descubre que la tríada clásica, vigente desde el romanticismo, se ha diluido y de ella ha conservado la lírica y la narrativa. El teatro desaparece y es ocupado por el ensayo y la parodia, que, como mínimo, son problemáticos.

El capítulo V, titulado “Teoría de la Narración”, el más extenso de esta segunda parte y donde el autor despliega sus profundos conocimientos sobre el género, es el más exhaustivo. Dividido en cinco puntos (La unidad narrativa, Historia y Discurso en Narratología, Historia: los acontecimientos, Historia: los personajes y Teoría del discurso narrativo) el último de ellos es el más puntillosamente elaborado. No deja Pozuelo ningún aspecto del esquema narrativo sin escudriñar: el pacto narrativo, el narrador, la focalización, la voz y los niveles narrativos, la modalidad y el tiempo.

La “Teoría de la Lírica”, que ocupa el capítulo VI, está desglosada en cuatro puntos de singular interés. El propósito perseguido, según las propias palabras de Pozuelo Yvancos, es “desarrollar una tesis sobre la enunciación lírica que extienda al acto de creación poética lo que Arendt desarrolla para el acto de pensar” (205). Una de las aportaciones más interesante del profesor Pozuelo sobre este tema se recogía en un artículo de 1998 bajo el título “¿Enunciación lírica?” (en F. Cabo y G. Gullón (eds.), *Teoría del poema. Enunciación lírica*, Ámsterdam, Rodopi, 41-75). Parfraseando al autor, en el capítulo desarrolla la idea de que la enunciación lírica es un lugar creado para la conciencia del presente como vivencia temporal. Antonio Machado, entre otros, y su poética le sirve a Pozuelo como apoyatura teórica clave para sostener su concepción del decir en poesía.

Cierran el volumen dos capítulos, diríamos, problemáticos. La indefinición del ensayo como género literario ocupa el epígrafe séptimo. La gran aportación de este apartado es la relación que el autor establece entre el género ensayo y las llamadas “escrituras del yo”. Para él, “la nota fundamental que aportaría una definición del Ensayo sería esa: la *Tensión del Discurso desde el Autor*, la manera como el yo afirma su relieve en la orquestación de la forma” (247). La diferencia entre el ensayo y el resto de las escrituras del yo estribaría, al sabio juicio del estudioso, en que en éstas últimas habría una construcción ficcionalizada de la instancia del Discurso mientras que el Ensayo sería una escritura del yo no susceptible de ser ficcionalizada.

La “Teoría de la Parodia”, para finalizar, plantea desde el inicio del capítulo la enorme amplitud del concepto en la teoría literaria. Despertará, sin duda, el interés del lector avezado en materia literaria la lectura de este último epígrafe gracias al detallado recorrido histórico que de ese concepto hace el autor: desde las formas del carnaval medieval premoderno, pasando por la parodización moderna de la novela que hizo Cervantes, hasta el simulacro posmoderno. Concluye Pozuelo en que es la parodia, sobre todo, la conciencia de la alteridad fundamental que acompaña al signo. En toda parodia el signo parodiado se ve señalado “como sospechoso de no decir toda la verdad” (273). Es, en definitiva, el rostro desfigurado de cualquier obra literaria.

Las referencias bibliográficas que completan el volumen recogen los títulos de los libros y los artículos leídos y citados para la elaboración de esta obra, que tiene como principales destinatarios a los profesores y estudiantes latinoamericanos. Sirva esta reseña para poner de manifiesto la relevancia de las aportaciones teóricas de uno de los estudiosos de referencia obligada en la Teoría Literaria Española.

El último humanista. Estudios sobre la poesía de Gabriele D'Annunzio: 1882-1893. Antología bilingüe.

SANDRO ABATE.
Ediuns, Bahía Blanca,
2007.

Escritura de la decadencia: visiones críticas sobre la poesía de Gabriele D'Annunzio

Mariela Rígano •
Universidad Nacional del Sur

El libro que reseñamos se compone de seis capítulos donde se consideran y analizan diferentes aspectos de la obra lírica de Gabriele D'Annunzio. A estos capítulos se añade una antología bilingüe que reúne una serie de composiciones que, según el autor, constituyen “el soporte textual del que es necesario partir y al que es necesario regresar” (5) al abordar la poesía del autor italiano.

Esta antología realizada por Sandro Abate resulta ser un aporte importante, dada la falta de traducciones bilingües y actualizadas de D'Annunzio y, sobre todo, si tenemos en cuenta que la efectuada por Julio Gómez de la Serna (Buenos Aires, Aguilar, 1959-1960) data de aproximadamente medio siglo. Esta nueva antología incluye *Canto Novo* (1882), *Intermezzo* (1883-1894), *L'Isottò* (1890), *La Chimera* (1890), *Elegie Romane* (1892), *Poema Paradisiaco* (1893).

El primer capítulo, “El último humanista”, representa una síntesis que funciona a modo de introducción. Así, permite comprender la evolución que Abate observa desde los anticipos humanistas medievales —aquí evocados bajo el concepto de humanismo emergente—, pasando por el humanismo hegemónico del siglo XV hasta arribar al humanismo residual o último humanismo, el que representa la lírica de finales del siglo XIX, contexto en el cual se inserta la producción de Gabriele D'Annunzio.

El segundo capítulo lleva el título “Novedad del *Canto Novo*” y constituye un intento por revalorar la producción del poeta italiano anterior a *Alcione*, obra considerada por la crítica como su *opera magna*. Abate señala que particularmente *Canto Novo* “anticipa los ejes conceptuales y filosóficos de la estética dannunziana posterior, al tiempo que coloca a la poesía italiana en el centro de los debates de la lírica europea finisecular.” (27). En este capítulo se analizan y ejemplifican distintos procedimientos utilizados por D'Annunzio que lo alejan del descriptivismo naturalista y lo acercan a la lírica moderna.

Por otra parte, Abate inicia el tercer capítulo, “*L'Isotteo* y las máscaras”, señalando que *L'Isotteo* representa una nueva mirada que escapa a los enfoques que la crítica tradicionalmente le ha dado a esta obra. En este capítulo, el autor explora la posibilidad de que el poeta italiano pretendiera —a través de esta obra— “consolidar

• Licenciada y Doctora en Letras (U.N.S.). Ha sido becaria de la S.G.C.yT, UNS, (1997-1998); y del CONICET, (1999-2006). Presidenta de la Fundación Ezequiel Martínez Estrada. Profesora a cargo de “Lenguaje Audiovisual” (UPSO), de “Sociolingüística y Análisis del Discurso” (I.S. Pedro Goyena) y Auxiliar de Docencia en “Lingüística” y “Metodología de la investigación (Módulo Lingüística)”, Universidad Nacional del Sur.

su rol de intelectual de vanguardia y posicionarse en el mercado editorial italiano, que hasta entonces le había sido adverso” (34). Así, a partir de esta hipótesis el investigador analiza y presenta ciertas contradicciones que se pueden advertir en el compromiso de Gabriele D’Annunzio con el proyecto vanguardista del “arte por el arte”. Esto puede percibirse tanto en la elección de un asunto, la leyenda de Tristán e Isolda, ya consagrado por el canon intelectual del momento y muy conocido por el público –tal como indica Abate–, como así también en su producción narrativa desarrollada paralelamente a su producción poética.

El análisis de estas contradicciones dannunzianas, llevan al autor del texto reseñado a cuestionar el supuesto despegue del poeta al mercado y al público y a observar su obra a la luz del compromiso con el proyecto artístico de bases burguesas.

Por otra parte, en el capítulo cuatro Abate se aboca al análisis de *La Chimera*, obra que ha sido leída y canonizada como prototípica del decadentismo italiano, o del esteticismo parnasiano y prerrafaelista, según las dos posiciones más frecuentes de la crítica. En tal sentido, el investigador resalta que de forma muy soslayada se han señalado tanto los aspectos a partir de los cuales “el texto puede ser leído como el producto de una voluntad crítica que se alza en oposición a la vulgaridad burguesa de la creciente clase media...” (41), como así también la lectura de esta producción en vinculación “con el proyecto clasista de una elite aristocratizante que se reconoce en las minoritarias modalidades del arte por el arte” (41). La hipótesis que vuelve a explorar aquí es aquella que presenta al D’Annunzio “romano” como un escritor que realiza su obra en concordancia con los intereses del mercado editorial italiano, y –bajo este principio rector– se ordenan los aspectos culturales, estéticos y literarios.

Así vemos que, los capítulos II, III y IV, constituyen un conjunto en el que se cuestiona el compromiso del poeta con la premisa del “arte por el arte” y se lo presenta como un artista consustanciado con el proyecto literario artístico burgués, dada su preocupación por el mercado, si se atiende a que en todas estas obras toma temas o asuntos difundidos y aceptados y si se confronta su producción lírica con su producción narrativa (novelas de consumo masivo) y su producción periodística.

“La nostalgia del pasado egregio: *Elegie Romane*” constituye el capítulo quinto, en el cual el autor indica que “tanto las lecturas críticas que propenden a la remisión tradicional de referencialidad literaria como las de base biográfica, resultan de alguna forma reduccionistas al negar la pluralidad semántica que las *Elegie Romane* contienen ya sea en su estructura como en sus piezas singulares” (51). Así, la hipótesis sobre la que Abate trabaja es que “lo perdido” en este corpus elegíaco es la elegancia del mundo cultural aristocrático que ha sido arrollado por el progreso materialista burgués.

Finalmente en “El Edén Perdido: *Poema paradisiaco*”, Abate señala que con este poema Gabriele D’Annunzio se inserta en el contexto de las producciones literarias del siglo XIX que intentan resistir y cuestionar el desarrollo del modelo cultural burgués en un espacio aristocratizante cerrado y aislado. En relación a esta producción Abate plantea que “el jardín constituye el campo de poder que hasta el Renacimiento habitaba el artista y del que luego fue paulatinamente desalojado, desde que sus funciones estratégicas de control social y legitimación fueron adjudicadas por el sistema burgués a otras instituciones funcionales de la Modernidad” (61). El investigador explora esta hipótesis a nivel estructural del poema, a la luz de la línea argumental y en relación a la construcción del jardín como metáfora.

Finalmente señala que el libro resume una posición optimista –que preanuncia el contenido de los *Laudi...*–, ya que los poemas que conforman el “Epílogo” “anuncian la reintegración del artista en el campo de poder, en virtud, en parte, del extraordinario instrumento de dominación que la palabra constituye, un valioso dispositivo de legitimación y de control social...” (67). En este último capítulo el artista es presentado como capaz de interpretar la conciencia colectiva. Para Abate, el *Poema paradisiaco* anuncia “el renacimiento de una nueva página de radical cuestionamiento antiburgués y de voluntad nietzscheana” (68).

En este libro, Sandro Abate analiza distintas producciones de Gabriele D’Annunzio a la luz de una tensión interna e íntima del artista como creador. La tensión entre su compromiso ideológico con el proyecto aristocratizante del “arte por el arte” y su interés por crear y difundir una imagen de artista coherente con los parámetros del mercado editorial del siglo XIX que lo proyecte como una figura de vanguardia y altamente consolidado.

Según Abate, esta es la trampa en la que D’Annunzio ha hecho caer a la crítica literaria que ha estado más atenta a la imagen pública proyectada por el artista que a las coordenadas de su propia producción observada en conjunto.

Esto es precisamente lo que hace Abate, pone en diálogo su primera producción lírica, narrativa y periodística anterior a los *Laudi...* y, bajo la luz de este concierto de voces, reconstruye el quehacer y la intencionalidad de un D’Annunzio que se concibe desde esta nueva mirada como un falso “decadente”.

**Rencontres-
Echanges-Passages.
Essais et études
de Littérature
Générale et
Comparée.**

DANIEL-HENRI PAGEAUX.
L'Harmattan, Paris, 2005.

Los comparatistas, esos viajeros singulares

Silvia Zenarruza de Clément *
Universidad Nacional del Litoral

Daniel-Henri Pageaux acredita una larga trayectoria en el campo de la literatura general y comparada. Este volumen que recopila textos de distintas épocas, pretende abrir la literatura a la historia cultural, a reflexiones sobre el imaginario en sus dimensiones sociales y poéticas. De allí su título sugerente para estos veintidós ensayos o estudios: *Encuentros, Intercambios, Pasajes...* Una manera de ordenar la materia del volumen que según el autor no se presentan en forma de un tríptico sino más bien componen los jalones, los altos de un recorrido. Y puesto que Pageaux piensa a su lector como un viajero, le propone, desde su prefacio, bajo la advocación de los versos de Antonio Machado, que elija su propia ruta, su propio método de lectura, haciendo camino al andar. De allí entonces que su método de análisis será el del sentido lato de la palabra: el camino que se compone y se dibuja a medida que se avanza, estando siempre disponible, abierto a todas las solicitudes.

232 233

El comparatismo, según Pageaux, comporta un ejercicio que despliega varias figuras, de las que elige cuatro que define así:

Para corpus reducidos (...) hay lecturas oscilantes, pendulares que muestran cómo pasan de un texto a otro motivos, temas, mitos, cómo se transforman elementos que son comunes a un conjunto de textos. Existe también (...) el antiguo método paralelístico, con todas las variantes posibles que ofrece un corpus binario. Hay, además (...) la forma más simple de comparación, la que se apoya sobre un sólo texto o un conjunto de textos y que inventa una dimensión comparatista, develando por ejemplo las huellas de intertextualidad, o estudiando la dimensión extranjera de un texto, de una obra. (Pageaux, 2005: 6)¹

La más compleja e innovadora, tratada en el último capítulo, lleva por título: "Literatura general & Comparada y Antropología" y es la elaboración de un modelo teórico que sirva de base a lo que debe seguir llamándose comparación como una grilla de lectura para un corpus amplio de textos.

Es este último, el ejercicio que Pageaux ha preferido desde siempre: donde la comparación significa una puesta en relación. El objeto de estudio del comparatista es la puesta en relación, atendiendo de manera prioritaria a la dimensión extranjera de un texto. "Se comprende cómo ésta conduce a una reflexión sobre

* 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 de 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.

‘el encuentro’ con un elemento cultural extranjero, con el otro, cómo se opera ‘el intercambio’ y cómo el texto puede convertirse en la expresión de un ‘pasaje’ de una cultura a otra” (Pageaux, 2005: 6).

De la palabra “encuentro”, que remite a la experiencia de lo extranjero (viaje, mediación, aprendizaje, lectura) se nutre la primera sección del volumen. Con respecto a los intercambios, que articulan la segunda sección, el autor ha preferido abordar dos tipos en particular: los que conciernen a las relaciones entre literatura y las demás artes, especialmente la pintura, y los que se inscriben en un espacio geográfico definido (España/Portugal) y que tratan, a niveles diferentes, de la interculturalidad o del diálogo entre culturas o literaturas. Tres secciones están destinadas a la noción de “pasajes”: el mito donjuanesco y sus metamorfosis que obsesiona a escritores como François Mauriac o Denis Tillinac –en la rúbrica “Pasajes I”– los imaginarios novelescos que abordan cuestiones de interdisciplinaridad –“Pasajes II”– y una apertura a algunas reflexiones teóricas acerca de literatura y postcolonialismo, literatura y antropología –“Pasajes III”.

Estas reflexiones le permitirán elaborar un modelo teórico anclando el trabajo del comparatista en tres niveles de interrogaciones a saber: el pasaje de la Naturaleza a la Cultura, la dimensión social del hombre y por último, el imaginario.

Niveles propuestos no como una clasificación sino para ofrecer un recorrido, un camino del pensamiento que tendría valor de método. Pageaux no deja de subrayar, en fin, la noción de “diferencia”, esencial en la reflexión comparatista ya que tiene como objeto privilegiado la alteridad, la dimensión extranjera, la relación con el otro. Así, la noción de “distancia diferencial” abre la serie de nociones que pueden transitar del campo etnológico o antropológico al campo literario, transfiriendo modalidades de investigación, abriendo y enriqueciendo los campos de la literatura general y en particular, el de la literatura comparada.

Nota

¹ La traducción nos pertenece.

Naciones literarias.

MARÍA DOLORES
ROMERO LÓPEZ (ED.).
Anthropos,
Barcelona, 2006.

Naciones de puro estilo y lengua

Guillermo Canteros *
Universidad Nacional del Litoral

En *Conflicto y armonías de las razas en América* (1883) Sarmiento proyectaba hacia el futuro –también hacia el pasado– el siguiente interrogante: “¿Somos Nación? ¿Nación sin amalgama de materiales acumulados, sin ajuste ni cimiento? ¿Argentinos? Hasta dónde y desde cuándo, bueno es darse cuenta de ello” (Sarmiento 2001: 23). Poco antes de morir, en una carta enviada desde Barcelona a la poeta Tamara Kamenzain, Osvaldo Lamborghini escribía: “La ‘argentina’ no es ninguna raza ni nacionalidad, sino puro estilo y lengua” (citado en Libertella 1993: 212). Si recupero estas dos citas para referirme a *Naciones literarias* no es porque los trabajos que integran este volumen se relacionen de un modo directo con el “caso argentino”, sino más bien porque descubro que las palabras de Sarmiento y Lamborghini instauran un diálogo que opera aquí como síntesis de un proceso mayor. La afirmación del último puede ciertamente leerse como una provocativa respuesta a la pregunta del primero: “¿Somos Nación?” Sí, pero “puro estilo y lengua”.

La anterior es una definición imposiblemente romántica y demasiado topológica, porque –como señala Bhabha (1990)– es a partir de esas tradiciones del pensamiento político y del lenguaje literario que la nación emerge como una idea histórica en Occidente. Por esta razón me interesa volver sobre la frase de Lamborghini para llamar la atención sobre la forma en que semejante intelección funda una perspectiva desde la cual no puede pensarse ya sino en términos de relato. Ello supone despojar a la nación de su presunto carácter natural, para así instalarse en el criterio de su artificialidad: efecto de una construcción histórica o invención. Conforme a las ideas de Benedict Anderson (1983), quien rechaza las posiciones esencialistas que la arraigan en elementos aparentemente objetivos –suelo, lengua, historia, costumbre, etnias– y se inclina por una definición constructivista: las naciones son artefactos fabricados por los nacionalismos –*comunidades imaginarias*–, reflexionar hoy sobre este concepto y sus efectos culturales requiere haber partido previamente del desplazamiento de la pregunta expresada en *qué es la nación* hacia esta otra: *cómo se construye una nación*.

* Guillermo A. Canteros es Profesor en Letras egresado de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la UNL y estudiante avanzado de la carrera de Licenciatura en Letras de la misma institución. Ha realizado adscripciones en docencia e investigación en el campo de la literatura argentina. Es integrante del Proyecto de Investigación CAI+D 2006: “La construcción discursiva de la memoria: identidad y desencuentros en la narrativa argentina contemporánea” bajo la dirección de la Prof. Ana Copes. Forma parte del equipo de cátedra del Seminario de Literatura Argentina de la Licenciatura en Enseñanza de Lengua y Literatura (UNLVirtual).

En esta dirección, ciertas formas de la crítica actual –particularmente aquellas que se hallan asociadas a los *estudios culturales*–, han podido demostrar hasta qué punto configurar una nación y crear una literatura fueron procesos simultáneos y, por lo tanto, cómo la historiografía y la teoría de la literatura han evolucionado paralela y complementariamente al proceso de configuración de identidad nacional. Ello explica que la elección de *Naciones literarias* como título del volumen obedezca a un quiasmo gramatical basado en *literaturas nacionales*, puesto que no sólo se inscribe en la línea de análisis que reflexiona sobre las relaciones entre *lo nacional* y *lo literario* sino que además resulta prácticamente en su conjunto una recopilación de textos que, publicados en otras lenguas y en otros ámbitos desde los años sesenta del siglo anterior hasta los inicios del actual, contribuyeron a fundar y/o a consolidar esta orientación. Traducidos por los diferentes miembros del Grupo de Investigación LEETHI (Literaturas Españolas y Europeas del Texto al Hiper-texto) de la UCM (Universidad Complutense de Madrid), estos trabajos refieren, aunque desde perspectivas diferentes y con distintas intenciones, a los conceptos de nación, historia literaria y literatura nacional, pero también a los de literatura mundial y comparada. Vienen asimismo a llenar un “vacío bibliográfico”, dado que no se encuentra en el mercado editorial ninguna compilación de traducciones al castellano que enfoque la cuestión de cómo van evolucionando los conceptos arriba mencionados hasta los estudios culturales, poscoloniales o de transferencia.

En tal sentido, los trabajos que integran este volumen –dispuestos en tres grandes secciones: *Naciones y nociones*, *DisemiNaciones literarias* e *Historias literarias*–, permiten al lector reflexionar, desde una perspectiva histórica, sobre la evolución que ha sufrido la relación entre lo nacional y lo literario desde los planteamientos positivistas decimonónicos de Herder, Von Goethe, Renan, Taine y Posnett, hasta otros más abiertos, críticos e interculturales como los de Fanon, Marino, Bhabha, Lambert, Jurt, Schöning, Mainer, Franco Carvalhal, Hutcheon, McGuirk y Pope.

Metarrelatos

Luego de leer la introducción al volumen, a cargo de su editora literaria Ma. Dolores Romero López, concluyo que indagar en la genealogía del término nación no sólo supone recordar que los nacionalismos culturales decimonónicos teorizaron sobre él como un vínculo identitario fundado en las tradiciones de un pasado histórico común, sino además enfatizar el modo en que este concepto nace asociado al discurso de la historia y la literatura: así, cuando en el siglo XIX comienza a forjarse una conciencia nacional donde la idea de cultura pasa a representar la unidad y entereza de una nación, ambas discursividades asumen la función ancilar de articular y consolidar una memoria histórica capaz de operar como signo y anclaje de una cultura e identidad nacional.

No es casual, en consecuencia, que la nación como experiencia de la memoria sea hoy una fábula, un complejo de relatos que la crítica cultural intenta desmontar. Las literaturas nacionales, sus clásicos y sus historias –dispositivos centrales en la elaboración de los grandes relatos de legitimación nacional–, devienen así objeto

de múltiples (des)lecturas que evidencian –al exhibir los procedimientos discursivos operantes en la fundaciones literarias de las naciones– la forma en que en el siglo XIX fueron organizadas e impuestas desde el poder de la letra diversas ficciones culturales y fábulas de identidad que operaron en nombre de la nación. Por ello, al reflexionar sobre las apropiaciones y el poder que esas ficciones encierran, los trabajos que integran el volumen resultan un cuestionamiento de un tipo de pensamiento, de cultura y de literatura propios de la modernidad. Pienso en el ensayo de Michel Spagne, “Taine y la noción de literatura nacional”; y en el de Frantz Fanon, “La cultura nacional”. Ambos problematizan –el primero al revisar el concepto de literatura nacional de su compatriota, el segundo al analizar la ideología nacionalista en contextos poscoloniales– un ideario cultural amparado por conceptos nacionales unitarios. Uno de ellos sería el de literatura nacional. Precisamente, el trabajo de José Carlos Mainer, “La invención de la literatura española”, revela desde el título mismo, cómo cuando decimos “literatura española” o “literatura argentina” o “literatura francesa” nunca enunciamos un hecho natural o espontáneo. La fundación de una literatura nacional responde siempre a una operación retrospectiva de canonización a partir de la cual se conforma un corpus textual que sirve a los grupos sociales dominantes para narrar el devenir histórico de una nación.

En relación con lo anterior, el estudio actual de los modos de historización y las estrategias de representación empleados en la producción de narrativas nacionales dan cuenta del proceso discursivo a través del cual se otorgara a los sucesos narrados un orden lógico y causal. Por este motivo, en su ensayo “Diseminación. El tiempo, el relato y los márgenes de la nación moderna” –publicado originariamente en *The Location of Culture* (1994)–, Homi Bhabha parte del cuestionamiento de lo que entiendo como con-fabulaciones de imaginarios del devenir nacional. De los sucesivos finales que la posmodernidad nombra, el del tiempo histórico homogéneo y secuencial –que no es otro que el tiempo de escritura de la nación moderna– es uno de ellos. Por lo tanto, cuando nuestra jerga actual redundante en la promoción de términos “pos” (posmodernidad, poscolonialidad, posfeminismo), el sentido de semejante prefijación no radica en su uso frecuente para indicar secuencialidad (*después de*) o polaridad (*anti...*), sino más bien para referir a ese *más allá* de la historia al que los sujetos nos vemos enfrentados hoy.

Llegados a este punto, recupero la pregunta que en *El coloquio de Yale: máquinas de leer fin de siglo* formulara Josefina Ludmer: “Cómo pensar sin naciones” (Ludmer, 1994: 10). El borramiento de las fronteras culturalmente contingentes de la nacionalidad moderna obliga a pensar *más allá* de los conceptos de culturas nacionales homogéneas. En tal sentido, como prueba José Lambert en su ensayo “En busca de los mapas literarios del mundo”, pensar hoy una literatura en términos nacionales sería contradictorio con la transnacionalización de la cultura. Así, si la experiencia de lo cultural se figuraliza en nuestros tiempos en el tropo del *más allá*, concebida como una forma de narración, la nación se disemina en una complejidad de relaciones transnacionales y transculturales de las que la literatura participa: es ella la que registra la proliferación de espacios y temporalidades producida por la desintegración de la unidad nacional. Pero, ¿cómo leer la literatura de este proceso? Los ensayos de Adrián Marino, “La literatura europea y mundial: un nuevo enfoque comparatista”; Joseph Jurt, “El concepto de campo literario y la internacionalización de la literatura”; y el ya mencionado de Lambert, postulan en consecuencia la necesidad de traspasar en la lectura de los textos literarios las

fronteras nacionales para concebir –a partir de la confrontación con lo Otro– nuevos mapas, espacios, sujetos y políticas.

Los ensayos de Tania Franco Carvalhal, “La noción de *antropofagia* y sus alcances para la crítica”; y el de Bernard McGuirk, “El Yo en el Otro-el Otro en el Yo. La literatura latinoamericana y los mosaicos de la crítica postestructuralista”, se leen como posibles respuestas a la demanda anterior. Puesto que las literaturas son hoy lenguas y no naciones y que la relación entre nacionalidad e internacionalidad pasa por un contacto de lenguas y, por lo tanto, por el fenómeno de la traducción cultural; ambos autores ensayan para el estudio de los fenómenos literarios alternativos al modelo nacional empleado inicialmente en el siglo XIX.

Precisamente, es el modelo nacional de las historias literarias el que es analizado, revisado y criticado por Linda Hutcheon, “Repensar el modelo nacional”; Udo Schöning, “La internacionalidad de las literaturas nacionales. Observaciones sobre la problemática y propuestas para su estudio”; y Randolph D. Pope, “Contra la globalización: la importancia de lo nacional para una historia comparada de las literaturas ibéricas”. Particularmente, el trabajo de Hutcheon parte de advertir la persistencia en las nuevas historias literarias – escritas por los excluidos de la modernidad, o por los llamados sujetos poscoloniales– del mismo modelo de desarrollo narrativo teleológico empleado por las naciones-estados e incluso del mismo enfoque nacional. Por esta razón, es de los tres autores recién mencionados el que más insiste en la idea del presente no como un quiebre o un puente con el pasado, sino más bien como el punto de partida de toda reflexión, de toda acción. Ciertamente las fronteras del presente también se hallan marcadas por el entrecruzamiento de complejas figuras de diferencia e identificación cultural, constituyendo espacios intersticiales donde se inician nuevos signos de identidad y nuevas narrativas. Por lo tanto, no alcanza con celebrar la fragmentación de los “grandes relatos” de la modernidad o registrar la desintegración del espacio unificante de la nación, debe intentarse además dar cuenta de las complejas negociaciones que se producen hoy en la articulación de las diferencias culturales.

Estos artículos compilados, estas “escrituras” de un presente que se pliegan sobre el presente, no desconocen que el pasado lo habita como escritura, del mismo modo que cifran en el “relato” el comienzo permanente de la nación, una nación que no responde a Sarmiento y, que más cercana a la idea de Lamborghini, se desintegra mientras se escribe.

**Traducción
periodística
y literaria.**

BADENES, GUILLERMO
Y JOSEFINA COISSON
(COMP.).
Comunicarte,
Córdoba, 2008.

**Educar al traductor: de cómo
convertir a un hablante bilingüe
en lingüista y escritor**

María Susana Ibáñez *
Universidad Nacional del Litoral

Este libro es una compilación de ponencias y artículos ordenados en dos partes, la primera dedicada a la problemática de la traducción literaria y la segunda centrada en la traducción periodística. En un escenario en el que la pedagogía de la traducción no está aún lo suficientemente desarrollada y en el que escasea bibliografía para la formación de grado, esta propuesta busca unificar los aspectos teóricos y prácticos que entraña el oficio, arte o ciencia de la traducción para así orientar a los futuros traductores en sus primeros pasos en la profesión.

La primera parte se inicia con una serie de reflexiones teóricas a cargo de la respetada Mirta Stinson de Quevedo. En “La traducción literaria como proceso”, Stinson sostiene que un buen traductor es producto no sólo de su habilidad innata sino también del aprendizaje y la práctica. La traducción es vista aquí tanto como producto pero sobre todo como proceso, como constante relectura y reescritura. Lo que caracteriza a la traducción literaria es que trabaja sobre un texto en el que el lenguaje es “creativo, armonioso, estético y muchas veces transgresor” (14), un lenguaje a través del cual se comunica la visión del mundo del autor. El traductor habrá de escribir un texto tan literario como el original, y lograr en el lector de la comunidad meta el mismo impacto que el texto produjo en él. Para ello, y aunque consciente de que no existen fórmulas universales, Stinson propone abordar el análisis que precede a la traducción desde la propuesta de De Beaugrande y Dressler, siempre tomando en cuenta el marco del contexto de recepción. El segundo texto propuesto por Stinson, “La preservación de la identidad cultural en la traducción literaria: ¿una utopía?”, se interroga acerca de si el traductor puede serle fiel tanto a la identidad del autor como a la del lector; Stinson contesta que eso no sólo es lo deseable sino que es también posible. Sin embargo, las dificultades del traductor al intentar preservar la identidad de su comunidad no son pocas: deberá tomar decisiones que atañen tanto a su idiolecto como a la variedad dialectal argentina, con su voseo y con las peculiaridades sintácticas que éste apareja.

238 239

* María Susana Ibáñez es profesora de inglés, Licenciada en Inglés por la Universidad Nacional del Litoral y Magíster en inglés por la Universidad Nacional de Córdoba. Doctoranda en Literaturas y Culturas Comparadas (Facultad de Lenguas, UNC). Ejerce desde el año 1991 las cátedras de Literatura Inglesa I y II en el Profesorado y en el Traductorado de inglés del Instituto Superior del Profesorado “Almirante Brown” de Santa Fe. Se desempeña además como profesora de Teoría Literaria en la Licenciatura en Inglés de la UNL.

En “La traducción infinita. La oralidad como elemento clave en la traducción de obras de teatro”, Badenes y Coisson reflexionan sobre las dificultades que debe enfrentar el traductor de teatro, quien no sólo debe analizar los problemas léxicos, dialectales y sociológicos que se derivan del uso del lenguaje, sino contribuir con su traducción a la construcción de personajes. La traducción teatral, además, sufre las presiones que ejercen por un lado la normativa y las variedades dialectales y por otro los deseos de quien encarga la traducción, por lo general un director teatral, quien puede pedir modificaciones sustanciales en los personajes y en el argumento que hacen que la traducción se vuelva adaptación.

Partiendo de una caracterización de las literaturas de minorías, en “Los problemas de la falta de equivalencias culturales en la traducción de literatura de minorías” Badenes se refiere a las dificultades que surgen de la traducción de textos pertenecientes a culturas cuyas visiones del mundo difieren radicalmente de la inscripta en el idioma de llegada: el encuentro de sociolectos, la inclusión de palabras en el vernáculo, las características del inglés hablado en las ex colonias. Badenes transmite en este artículo su respeto por las voces de la periferia y por la profesión del traductor.

Siguen tres artículos que hacen propuestas contrastivas: la traducción que Rabassa hiciera de *Rayuela* (Julio Cortázar) al inglés le permite a Astigarraga, en un trabajo brillante, identificar los desafíos que enfrenta el traductor literario. El análisis de cuatro traducciones de “La carta robada” (Edgar A. Poe), a cargo de Gómez *et altere*, se centra en las decisiones tomadas por los traductores en lo relativo al lenguaje del prefecto, al misterio y a la atmósfera del relato; cierra la serie un contraste de dos traducciones al portugués de *Los siete locos* (Roberto Arlt) a cargo de Frenkel Barreto.

La segunda parte es más heterogénea en su propuesta, ya que no sólo incluye consideraciones acerca de la traducción periodística, sino que además se detiene en la caracterización y ejemplificación de tres géneros, la crónica, la entrevista y el artículo de opinión. En “El texto periodístico y su traductor”, Badenes explicita su postura acerca de los géneros periodísticos, del mercado editorial y de la imposibilidad de lograr objetividad en este tipo de escritura, y propone el estudio del texto periodístico a partir de sus distintos niveles para que el traductor pueda efectivamente constituirse en un puente entre culturas. Es con ese mismo objetivo que Stinson, tras hacer un completo análisis de las características de los distintos textos periodísticos, del proceso de traducción y del caso de los títulos y los titulares, sugiere en “La traducción periodística. Premisas básicas” la implementación de diferentes técnicas de traducción para distintos tipos textuales. Stinson valora los textos periodísticos porque, además de representar un desafío para el profesional, contribuyen a su enriquecimiento lingüístico y cultural.

En “Periodismo de opinión y pragmática”, Coisson sostiene que el primer paso en toda traducción es un análisis textual. Aunque cada traductor habrá de construir su propio modelo, en este artículo ofrece, al igual que Stinson anteriormente, el modelo pragmático de De Beaugrande y Dressler, modelo que aplica a dos artículos de opinión acerca del mismo tema, uno en inglés y otro en castellano. El análisis del texto en inglés incluye comentarios acerca de las dificultades que puede presentar al traductor. El texto en castellano se incluye a modo de ejemplo de artículo de opinión.

Refiriéndose a otro género periodístico, en “La insoportable levedad de la lectura de la crónica: tiempo, espacio y estilo”, Badenes define la crónica como “una

narrativa periodística sobre la vida de un personaje famoso o notorio” (115), lo que hace de su escritor un autor literario, ya que construye a su personaje y a los hechos que narra desde una postura valorativa. Se detiene en un artículo sobre Roberto Arlt (Taranco, 2002), haciendo un análisis de su anclaje espacio-temporal y de su dimensión estilística, para finalmente reflexionar sobre los problemas que puede enfrentar un traductor con este tipo de artículo: la prosa de Taranco imita a la de Arlt; el artículo, aunque es una crónica, dista de ser laudatorio. El texto de Taranco se incluye como modelo de crónica.

Cierra el libro “El desafío de traducir entrevistas: entre la oralidad y el texto escrito”, donde Coisson inscribe a la entrevista en el periodismo de opinión. Sostiene que la entrevista despliega una alta carga de oralidad pero que a la vez puede contener secciones que no resultan de la transcripción fiel de la palabra del entrevistado sino de comentarios del escritor de la entrevista. Concluye con una descripción de las distintas formas de incluir la palabra del entrevistado (mediante el discurso directo, el indirecto y el indirecto libre).

240 241

En lo que se refiere a traducción literaria, todos los autores coinciden en que una buena traducción debe dejar de lado la literalidad en busca de la literariedad, y compensar por la pérdida que sufre el texto original en su tránsito de un idioma a otro. Coinciden también en pensar que, aunque todas las traducciones son discutibles, las hay buenas, y en que el traductor de literatura debe asumirse como alguien con acento propio que no tiene por qué volverse invisible. Tanto en la traducción literaria como en la periodística, el traductor ha de dominar ambos idiomas y ambas culturas, ser un gran lector y un buen escritor, y tener un amplio conocimiento del mundo y de los contextos de producción y de recepción. *Traducción periodística y literaria* cumple con creces su objetivo, y lo hace con un lenguaje accesible y ameno, con ejemplos certeros y con un impecable manejo teórico. Stinson de Quevedo sostiene que “el traductor se hace, que su sensibilidad puede educarse tanto con la lectura de teoría como con la práctica de la escritura” (12). Este libro contribuye generosamente a la educación de esa sensibilidad.

**De héroes, lectores
y lecturas. Estudios
Argentinos de
Literatura Francesa
y Francófono.**

GRACIELA AUDERO,
ADRIANA CROLLA Y
SILVIA CLÉMENT (EDS.).
Universidad Nacional del
Litoral, Santa Fe, 2007.

**Diálogos literarios
franco-argentinos**

María Eugenia Pérez •
Universidad Nacional del Sur - FLACSO

Il y a un quatrième élément qui arrive:
ce sont les barbares, ce sont des hordes
nouvelles, qui viennent se jeter dans la
société antique avec une complète fraîcheur
de moeurs, d'âme, et d'esprit, qui n'ont rien
fait, qui sont prêts à tout recevoir avec toute
l'aptitude de l'ignorance la plus docile et la
plus naïve.¹
(Lerminier)

El capítulo IX de *Facundo. Civilización y barbarie* de Domingo Faustino Sarmiento aparece encabezado por este epígrafe en francés de Lerminier, así como también la mayoría de los otros capítulos. Por aquellos tiempos, la escisión semántica y sociocultural “civilización/barbarie” en la Argentina se fundaba en obras de los principales ideólogos franceses. Nuestro país pretendía una configuración política y social de acuerdo con los preceptos de la protagonista de la época: Francia.

Así, publicaciones como ésta recuerdan insistentemente los inexorables lazos culturales establecidos entre ambas naciones. Graciela Audero, Adriana Crolla y Silvia Z. de Clément son las editoras y autoras del prólogo del volumen *De héroes, lectores y lecturas*, que se inicia con unas palabras acerca del tiempo y de cómo las historias pueden vencerlo. Quizá teniendo en cuenta un concepto contemporáneo de lector, que se desprende tal vez de la estética de la recepción, el título se explica a través de la importancia de articular estos dos ejes complementarios: los HÉROES/LECTORES y la LECTURA, activándolos y conteniéndolos simultáneamente. Escuetto y contundente, el prólogo anticipa la secuencia de conferencias y artículos contenidos, centrados en el análisis de las traducciones del francés al español, la prosa y lírica del siglo XIX y la literatura comparada.

• María Eugenia Pérez es Profesora en Letras por la Universidad Nacional del Sur, con especialización en Lectura, Escritura y Educación por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (sede Buenos Aires). Ha publicado trabajos en revistas y actas de congresos. Participa en el proyecto de investigación “La poesía europea de fines del siglo XIX: una nueva mirada”, dirigido por el Dr. Sandro Abate.

Una primera sección está dedicada a las “Conferencias” dictadas por Enrique M. Butti, Jean-Pierre Castellani, Françoise Dubor y Teófilo Sanz (estas tres últimas íntegramente en francés) recorre temáticas que hacen alusión al nombre y a la estructura de la obra: los héroes, lectores y lecturas.

Enrique M. Butti en “La inconstancia de Benjamín Constant” establece un juego de palabras como punto de partida para la crítica de dos de sus obras: las novelas *Cecilia* y *Adolfo*. Desterrando análisis que tengan que ver con identificar la autobiografía del escritor con sus personajes, mencionando como prejuicios literarios al marxismo y al psicoanálisis y desestimando la creencia de que el arte ha progresado, idea tal vez sustentada por la industria cultural, Butti comenta *Cecilia* como una novela dividida en ocho épocas, ocho capítulos, en la que la heroína es la novia del narrador, quien mantiene simultáneamente una relación amorosa con Mme. Malbeé, a quien los críticos identifican con Mme. de Staël, amante de Benjamín Constant. Estas relaciones se desarrollan en un tramo de catorce años, finalizando con el encuentro del narrador con Cecilia.

Con los mismos matices de inestabilidad emocional, *Adolfo* es una historia escrita a partir de una apuesta hecha a Constant respecto de si era posible escribir una novela interesante con sólo dos personajes. Las indecisiones de Adolfo llevan a que su amante Ellénore muera de amor por los desdenes, idas y venidas del personaje, quien cargará con la culpa por su indeciso carácter. En síntesis, una conferencia atenta ya no a aspectos y recursos literarios, sino más bien al carácter de los personajes principales de las novelas de Constant, influenciados por la cultura e idiosincrasia de la época.

El Capítulo 1/*Chapitre 1*, “El héroe” / “*Le héros*”, por cierto el más frondoso, reúne trece trabajos en español y en francés acerca de los distintos héroes y heroínas de diversas obras de la literatura francesa. En “Un acercamiento a la configuración heroica del Mersault de Camus”, Ariela Borgogno efectúa un rápido recorrido por el concepto de héroe a través de la historia de la humanidad. La figura del héroe, comenta, sufre variaciones como consecuencia directa de las interacciones entre la manifestación artística del hombre y la literatura con la sociedad. Se cita a renombrados autores que plantean la temática, como Joseph Campbell, que explican que el héroe recorre un camino en búsqueda del conocimiento y la realización de la plenitud. Mientras que el héroe clásico y el medieval son caracterizados por los valores que la sociedad impone como positivos, el nuevo se enfrenta con los mismos. Con “nuevo” no sólo se hace referencia al contemporáneo, sino también al romántico, con una función profética, incomprendido, enfrentado a lo absoluto, como el de *Las relaciones peligrosas* de Laclos y el de las intrincadas historias del Marqués de Sade. El del siglo XIX es un producto de la caída del Antiguo Régimen y sus valores se basan en el interés por el ascenso social, la mezquindad y la astucia. Balzac y Stendhal serán los diestros pintores de estas juveniles almas teñidas de ambiciones.

Una vez realizado un paneo general, la autora de “Un acercamiento a la configuración...” se centra en el del siglo XX, más puntualmente el Mersault de *El extranjero* de Albert Camus. En contraposición a las configuraciones anteriores, este héroe se erige como tal con caracteres como la cobardía, la inacción y la desidia. Es un sujeto estático, absurdo y vencido. Borgogno se resiste a denominarlo “anti-héroe”, pues siguiendo el razonamiento de que el concepto de heroísmo responde a la sociedad de la que es producto, el protagonista de *El extranjero* cumple con el prototipo de rebelde de una sociedad convulsionada por la inestabilidad. Esta rebeldía se tradu-

ciría en pasividad absoluta, trazándose un abismo entre los sucesos y la persona. En consecuencia, su particular heroísmo residiría, según la crítica, en una lucha consigo mismo para encontrar el verdadero sentido a su existencia, ya no en un combate con otros, ni por un dios en particular, ni por amor ni por reconocimiento. Un artículo interesante y que acierta en cuanto a la idea de la introspección del hombre actual como camino de encuentro de una identidad y una razón para vivir, retomada hace algunos años por películas como *El club de la pelea*, con un juego de dobles del hastiado protagonista, creando una importante intriga hasta el final.

El Capítulo 2/*Chapitre 2*, titulado “Lecturas y lectores”/“*Lecture et lecteurs*”, consta de seis artículos en total, centrados en las interacciones entre estos dos ejes mencionados en el prólogo. Por ejemplo, en “Lecturas y lectores en *Rojo y Negro* y *La Cartuja de Parma*” de Jorge Alberto Piris, se destacan las relaciones autobiográficas que establece Stendhal con sus personajes y novelas. En *Rojo y Negro* y *La Cartuja de Parma* el escritor denota su aversión a la superficialidad y la falsedad. Aún así, tanto Fabricio como Julien comparten con el escritor francés aspectos autobiográficos como el odio al padre y por ello la búsqueda de sustitutos en clérigos y madres alternativas. En un marco socio-político en el que sólo se accedía al ascenso social por medio de recomendaciones y parentescos y no por méritos, la ambición juvenil de la época se refleja en los relatos. La alusión a lecturas “ideológicas” dentro de la novela demuestra esos valores y son premonitorias para los héroes de Stendhal. Sin embargo vale aclarar, explica Piris, que “lectura” incluye libros, periódicos, cartas. Sin la lectura, en consecuencia, no se puede progresar, pues los libros median entre lo culturalmente aceptado y valorado y los sentimientos personales. El escritor deja translucir sus preferencias en sus escritos: Voltaire, Rousseau, periódicos liberales y la veneración a la figura de Napoleón.

Por último, el Capítulo 3/*Chapitre 3*, “Literatura comparada”/“*Literature comparée*”, conteniendo nueve trabajos, rescata las relaciones entre la literatura y crítica francesas y argentinas, desde traducciones al español hasta la recepción de teorías críticas.

“La recepción del estructuralismo francés en Argentina (1960-1970): notas de un análisis en curso” de Analía Gerbaudo, establece la confrontación de las distintas miradas respecto al estructuralismo francés, recogiendo referencias en la *Revista de la Universidad del Litoral* en la década del '60. Iniciando su investigación con una alusión a un trabajo del año 1996 de Jorge Panesi, cita nombres como Yurkievich quienes adhieren al estructuralismo como “técnica científica”. Otro crítico como Ghiano, recuerda que la Argentina siempre estuvo atenta a las letras europeas desde la época de Esteban Echeverría. Dudoso y contrario a los críticos mencionados, José Sazbón define cierta desconfianza metodológica hacia el estructuralismo. Sin embargo, la autora, optimista, rescata al final del artículo las ventajas de dicha importación, pues la misma enseñará a leer literatura a más de tres generaciones de la Argentina.

En tiempos de globalización y multiculturalismo, *De héroes, lectores y lecturas*, cumple con el ritual de las confrontaciones y relaciones entre dos culturas que a lo largo de la historia siempre estuvieron vinculadas de una u otra manera. Desde las bases ideológicas de la Revolución de Mayo hasta las primeras letras del Río de la Plata, todo ello impregnó la perspectiva de los intelectuales revolucionarios locales con aromas franceses. Sería una ceguera histórica dejar de lado estos nexos y de allí la importancia de ediciones como la presente. Para la generación del

'37, por ejemplo, Francia representó la vanguardia que daría la estocada final a la retrógrada cultura española. Hoy, en mayo de 2008, se recordaron los 40 años de “La imaginación al poder” del memorable Mayo Francés, reafirmando fehacientemente que los argentinos y el mundo continuamos volviendo y valorando una y otra vez la riqueza de la avasallante cultura francesa.

Notas

¹ Hay un cuarto elemento que llega: son los bárbaros, son las hordas nuevas, que vienen a arrojarse en la sociedad antigua con una absoluta frescura de costumbres, de alma y de espíritu, que no han hecho nada, que están prontos para recibir todo con toda la aptitud de la ignorancia más dócil y más ingenua.

Lucía Miranda.

EDUARDA MANSILLA.

EDICIÓN CRÍTICA DE

MARÍA ROSA LOJO

Y EQUIPO.

Madrid/Frankfurt,

Iberoamericana,

Vervuert, 2007.

Un monumento textual

Graciela Goldchluk *

Universidad Nacional de La Plata

La aparición de esta edición de una novela difícil de hallar debe ser saludada por el rescate del texto y por la publicación de un trabajo de investigación y edición que aporta datos nuevos a nuestro conocimiento de la literatura del siglo XIX argentino. La novela de Mansilla es una obra romántica y aventurera que afirma los valores cristianos y el papel de la mujer como la garante de la supremacía de esa tradición; pero, además de manejar una prosa ligera que parece un bien de familia y que habría que incorporar como dato intertextual en la obra consagrada de su más famoso hermano Lucio, Eduarda se permite presentar una visión que antecede a la *Excursión* y que puede ir más lejos por su carácter anfibio de “Novela histórica”. Publicada por primera vez en 1860 como folletín y con el seudónimo “Daniel”, fue reeditada como libro en 1882, con la firma de la autora. En ella, Mansilla no se priva de presentar al Cacique Carripilun como “prudente y avisado”, que frente a los requerimientos de vasallaje responde –no sin antes advertir sobre los peligros del lugar– que “él y todos los suyos, dábanse ya por sus amigos y aceptaban su alianza”, ni de calificar de “indolentes” a los españoles o de describir como “lenguaje expresivo y figurado” el hablado por los indios. Sostenida su verdad por la pertenencia al género de “Novela histórica”, la autora se esmera en narrar el mito fundacional de la cautiva y su martirio como el resultado de desgraciadas luchas fratricidas entre los habitantes de esta tierra, legítimos gobernantes que sucumben por sus propios errores.

El estudio preliminar de María Rosa Lojo no se conforma con ubicar autora, ambiente literario y situación histórica del tiempo de escritura y de los hechos narrados, sino que realiza un verdadero estudio genético del mito, en el que se destacan dos hallazgos. Por un lado la intertextualidad que establece entre *Lucía Miranda* y *La tempestad*, de Shakespeare (44-46): este señalamiento contribuye a pensar en un diálogo que ya estaba abierto para cuando Rodó escribió su *Ariel* en 1900. Por otro lado, el rescate de un apunte de Echeverría que hoy llamaríamos “pre-texto prerredaccional”:

* Graciela Goldchluk es doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata, directora del Departamento de Letras, profesora adjunta de Filología Hispánica y directora del proyecto “Archivos de escritura: génesis literaria y teoría del archivo”. Es curadora del archivo Manuel Puig, de quien ha publicado numerosos textos inéditos. Ha publicado estudios sobre literatura argentina del siglo XX y sobre la obra de Mario Bellatin.

Drama en cinco actos. Personas: Mangora, cacique de los timbúes - Siripo, su hermano - Núñez de Lara, comandante - Sebastián Hurtado - Rodríguez Mosquera, capitán - Mosquera, id. - García, soldado - Diego Miranda, segundo de Lara y padre de Lucía Miranda - Leonor, su criada - Una gitana - Soldados españoles - Indios timbúes. La escena es en la fortaleza de Santi-Espíritu y sus alrededores, 1583. (Lojo, 2007: 49)

Este apunte nos obliga a contrastar la fiereza que eligió Echeverría para retratar al otro en su poema *La cautiva* (1837), con la visión de un otro semejante que eligió Eduarda Mansilla para imaginar su historia.

La edición del texto, además de crítica, es paleográfica, es decir que reproduce las vacilaciones ortográficas y la norma de la época, consignando además las variaciones entre la publicación en *La Tribuna* y la aparición en libro. De ese modo, vuelve accesible un corpus significativo para el estudio de la evolución del español escrito. La profusa anotación abarca desde una investigación específica en torno a los epígrafes hasta noticias históricas, geográficas y religiosas. El libro resulta, desde muchos aspectos, un monumento. Monumento como cristalización del fluir de la historia en un objeto material y también, como quería Ricardo Rojas, por su valor pedagógico. *E pur... si muove*. Este monumento de ribetes enciclopédicos permanece en movimiento y se construye visiblemente a través de un grupo de investigadoras: Marina Guidotti, asistente de dirección; y Hebe Molina, Claudia Pelossi, Laura Pérez Gras y Silvia Vallejo, colaboradoras; y con la participación especial de la Dra. Hebe Molina para el capítulo de Novela histórica. Al final de la introducción hay un apartado sobre las decisiones editoriales que comienza explicitando la historia del grupo de investigación. Esta manera de presentar el texto: “Nuestra edición. Nuestro equipo”, parece resumir el espíritu que animó la empresa. Un grupo de investigadoras que, dirigidas por María Rosa Lojo, puso manos a la obra para acercarnos la obra de Eduarda Mansilla y su mundo; un equipo de trabajo que tomó a su cargo la construcción de un monumento textual desde donde fuera posible divisar a esa mujer.

**La investigación
literaria.
Problemas
iniciales de
una práctica.**

MIGUEL DALMARONI.
UNL, Santa Fe, 2009.

Reseña

Daniela Gauna •
Universidad Nacional del Litoral

En el año 2003, Panesi intervenía en el debate sobre el armado o la configuración del corpus que ocupó los números 11 y 12 del *Boletín* del Centro de Estudios Literarios de UNR. En esta oportunidad enmarcaba la discusión en sus alcances académicos, principalmente profesionales y transparentaba un objetivo que veía funcionando en las diversas intervenciones pero que no se enunciaba: el intento de imponer un parámetro dominante desde el que juzgar y validar las investigaciones en las diferentes instancias de evaluación (acceso a una carrera de posgrado, a una beca de investigación, a un subsidio, etc.) en el campo de los estudios literarios.

La investigación literaria, publicado por la UNL, se hace eco de la intervención de Panesi y apuesta también a transparentar un conjunto de protocolos y reglas explícitas e implícitas que los *expertos* de la disciplina y los organismos de evaluación (CONICET, Agencia, universidades, etc.) utilizan en la validación del saber en la Argentina, principalmente en las investigaciones propuestas por egresados recientes.

A efectos de cumplir este propósito, se constituye como un texto de divulgación, pero lejos de desdeñar esta característica la asume como válida y necesaria. Si, como enuncia su director Miguel Dalmaroni, puede ser más importante escribir un ensayo sobre Proust que un “manual”, es de este segundo tipo de texto que se espera un efecto de transparencia institucional y de democratización profesional.

El libro se divide en dos partes, además de la introducción —escrita por el director— que define el objetivo del libro “proporcionar información, criterios específicos e instrumentos para elegir, planificar e iniciar el desarrollo de investigaciones en el campo de los estudios literarios”; sus destinatarios principales “alumnos avanzados y graduados más o menos recientes que aspiren a elegir un campo de investigación y a elaborar un proyecto para obtener una beca, ser admitidos en una carrera de posgrado o propósitos similares” y el contenido “conjunto de saberes teóricos, procedimentales e institucionales que suelen circular de modo más o menos disperso e informal”.

La primera parte, “El proyecto de investigación”, consiste en una guía o una serie de pautas escrita por Dalmaroni en la que se explican los ítems que, por lo general, lo conforman y se utiliza como ejemplo fragmentos de investigaciones realizadas.

• Profesora y Licenciada en Letras, egresada de la Facultad de Humanidades y Ciencias (UNL). Jefe de Trabajos Prácticos en la cátedra “Teoría Literaria I” en las carreras de Profesorado y Licenciatura en Letras de la FHUC (UNL). Cursa actualmente la Maestría en Literatura Argentina (UNR). Ha participado de congresos nacionales e internacionales desde el año 2000 y publicado diversos artículos.

Asimismo, se exponen errores frecuentes, se transparentan los debates actuales en el campo de los estudios literarios ante nociones problemáticas como la de marco teórico, método, corpus, fuentes y se los recupera en problemas medulares (vgr. la elaboración preferible de corpus en el proyecto de investigación).

El criterio rector de la explicación ha sido los requerimientos vigentes entre finales de los años 90 y 2008 en las carreras de posgrado en Letras de las Universidades públicas argentinas y en los concursos de becas doctorales de CONICET de la Argentina, aunque –según sus palabras– sea adaptable a otros contextos académicos.

Además del criterio mencionado, el autor de esta primera parte deja en claro que en la explicación interviene también su perspectiva acerca de lo que es investigar: una moral no sólo desde el punto de vista de quien elabora un proyecto sino también del que lo dirige y de quienes lo evalúan.

Desde esta posición, critica la primacía de los criterios cuantitativistas (promedio, años en los que se realizó la carrera de grado, etc.) por sobre los científicos desde los que evalúa CONICET las solicitudes de beca o la pertinencia del director elegido para orientar el proyecto.

En la segunda parte, se describe el campo clásico y cinco áreas de investigación interdisciplinarias o transdisciplinarias que forman parte de éste, escritas por reconocidas especialistas; a saber: “Literatura y culturas populares” por Gloria Chicote, “Literatura y crítica textual” por María Mercedes Rodríguez Temperley, “Literatura y artes” por Ana Lía Gabrieloni, “Literatura y testimonio” por Rossana Nofal y “Literatura y enseñanza” por Analía Gerbaudo.

En cada uno de estos trabajos se enuncia cuáles son las controversias, “agendas” y límites del estado actual del campo específico, se reseñan dos obras de investigación que son ejemplares del modo en que se construye, plantea y desarrolla la investigación de un problema particular dentro de ese campo. Luego se incluye un breve resumen del contenido de otras relevantes investigaciones en el área. Por último, se proporciona un listado de las principales revistas académicas, en papel o electrónicas, especializadas en la temática abordada.

Respecto de esta segunda parte, Miguel Dalmaroni en el primer capítulo, explicita que es producto de un recorte sobre el conjunto de las líneas de investigación, y, en tal sentido, responde a una perspectiva teórico-crítica determinada, a una cierta política de investigación, ideológica y hasta biográfica.

Así, sobre el estudio de los vínculos entre “Literatura y enseñanza”, como el mismo autor lo enuncia, pesan ciertas aprehensiones ideológicas y profesionales. Aprehensiones que se hacen notorias, por ejemplo, en la ausencia de ejes temáticos referidos a las particularidades y/o problemas de la transferencia del saber literario –salvo contadas excepciones– en los congresos, jornadas, encuentros de literatura del país. Lo que provoca que las relaciones entre teoría, crítica y enseñanza sean abordadas y problematizadas prioritariamente en el ámbito de espacios específicos de la didáctica. No obstante, como señala Gerbaudo, es necesario el aporte de la teoría y de otras disciplinas si se consideran relevantes los modos en que se construye el conocimiento escolar sobre la literatura.

En la inclusión como parte del campo actual de la investigación de esta problemática (y por otras razones de “Literatura y artes” y “Literatura y testimonio”), el texto realiza una segunda apuesta pues esta decisión connota una cierta política de la investigación y de la enseñanza que se distancia de las prácticas tendientes a reproducir “la elite crítica académica”. Prácticas que, según Miguel Dalmaroni en

la entrevista realizada por Annick Louis “Para una crítica literaria de la cultura” (Nº 5 de esta revista), desatienden el hecho de que la mayoría de los alumnos al graduarse enseñarán en las escuelas medias por lo que debería ser el “sujeto secundario” un objeto de análisis y de reflexión de la crítica académica.

Para finalizar, resta destacar que si bien el libro se constituye como una caja de herramientas, a la que el investigador puede recurrir en busca de orientación, no es una receta o una fórmula mágica de cómo investigar ya que, como se enuncia en el propio texto, la construcción (del tema, del enfoque desde el que abordarlo, de las relaciones posibles con otros textos, otras disciplinas o manifestaciones artísticas) de la problemática es tarea de quien investiga en la que interviene el compromiso y la convicción (académica pero también personal) acerca de la relevancia del objeto de estudio elegido.

**Las babas del sabio.
Ensayos sobre la
dislocación de la
escritura.**

BIAGIO D'ANGELO.
Fondo Editorial de la
Universidad Católica
Sedes Sapientiae. Lima,
Perú, 2008.

Sobre “Las babas del sabio” de Biagio D’Angelo

Mariana Giordano * y Silvia Calosso **
Universidad Nacional del Litoral

En su libro *Las babas del sabio. Ensayos sobre la dislocación de la escritura* Biagio D’Angelo¹ ha recopilado nueve ensayos que dan cuenta del entrecruzamiento de la literatura con otros textos tanto literarios como provenientes de otras disciplinas artísticas. Ya desde el título el autor intertextualiza con aquel famoso cuento de Cortázar cuya anécdota es el descubrimiento de un hecho criminal por parte de un fotógrafo y la imposibilidad de documentarlo, llevado al cine en la aclamada *Blow up* de Antonioni. “Babas del diablo”, por su parte, es el nombre metafórico que en Argentina recibe una planta que suelta sus semillas al aire en forma de finas y blandas líneas blancas que cruzan el aire en el verano pampeano. Y el cuento está ambientado en París, mientras el film transcurre en un Londres sesentista...

250 251

La cuestión de pensar al texto en términos semióticos, como algo que puede ser considerado *signo* y estudiar las relaciones entre signos visuales y signos verbales no es asunto nuevo. Biagio explica que ya los formalistas rusos habían reflexionado sobre el tema y hasta algunos, como Tinianov y Shklowski, hicieron sus aportes a la teoría del cine. Pero esta fusión de diferentes códigos, pertinente con certeza a la contemporaneidad, se puede remontar aún más hacia el pasado. Un caso ejemplar en la Inglaterra del S. XVIII viene de la mano de Sterne con su *Tristram Shandy* y la inclusión en dicha novela de una página negra para dar cuenta de la muerte de un personaje. Entrando en la contemporaneidad, D’Angelo reconoce que *El nombre de la rosa* es una novela arquetípica de la semiosis del S XX y que la narrativa de Manuel Puig, pionera en la incorporación de discursos de la cultura popular como las letras de boleros y las películas de Hollywood de los años 30 y 40, ha contribuido a modificar los cánones literarios argentinos. Pues la *melange* de discursos emergentes de ámbitos en otras épocas considerados fuera de la especificidad de lo literario, pone en tela de juicio las antiguas dicotomías de alta y baja literatura, cultura de masas y cultura de *élite*.

Las babas del sabio nos invita a pensar la literatura y la escritura desde una postura derrideana, como un continuo que se renueva permanentemente y que por lo tanto

* Ayudante Alumna de Literaturas Francesa e Italiana y Literaturas Germánicas en la Carrera de Letras de la Facultad de Humanidades y Ciencias del Universidad Nacional del Litoral.

** Profesora Titular Ordinaria de Literaturas Griega y Latina de la Carrera de Letras de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral. Vice Directora del Centro de Estudios Comparados (FHUC, UNL). Directora de Proyectos de Investigación en la misma Institución.

permite abolir fronteras, correr los límites de cada disciplina artística, desdibujarlos, para habilitar concepciones del arte más abiertas y descentralizadas.

Otro tema de interés capital propuesto por el libro es la reflexión comparatística sobre Latinoamérica, espacio beneficiado por la pluralidad de culturas y lenguas que en él co-habitan. La aspirada y escurridiza “identidad cultural” es la base de una polémica que desde sus orígenes hasta la actualidad sigue proponiendo una pregunta sin respuesta, o tal vez, reflexiona D’Angelo, con tantas propuestas a disposición, que terminan anulándose entre sí y se pierde, en la búsqueda infructuosa, la posibilidad de responderla.

La cuestión del *Archivo* también está presente en los desarrollos teóricos del libro. Un ejemplo del mismo, en la ficción, es el manuscrito de Melquíades en *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, donde está contenida toda la historia de la familia Buendía. El trabajo de Roa Bastos en su gigante novela *Yo el supremo* se erige como modelo para estudiar otra modalidad: la inclusión de documentos históricos en una estructura ficcional que, obviamente, genera efectos dignos de atención.

Desde el lado de las teorías a disposición para profundizar todas estas cuestiones, el *multiculturalismo* constituye un terreno apto desde donde re-pensar la literatura. El comparatista como “mediador de culturas” está presente y se sienten los ecos de la palabra de Tania Carvalhal en su defensa.

Biagio D’Angelo no deja de observar las potencialidades de la narrativa visual y la sinestesia como modo de poner en contacto el texto narrativo con el texto fílmico. En este rubro, Manuel Puig encabeza la lista de los artistas que han incursionado y experimentado modos de inscribir en su práctica escrituraria esta fusión.

Es en el final cuando Biagio comienza a desplegar, al descubrir el movimiento del yo hacia la constatación del presente, sus conocimientos acerca de los íconos del S XX, mencionando y poniendo en diálogo a un músico innovador y paradigmático para los adolescentes de los ’90 como Kurt Cobain (cantante de *Nirvana*), un hecho histórico como la caída del muro de Berlín y *Twin peaks*, la exitosa serie televisiva del cineasta David Lynch, como ejemplos de mitos autodestructivos.

Notas

¹ El autor, tal como él mismo hace constar en su Introducción, ha formado parte de los colaboradores de “El Hilo de la Fábula” (Volumen 4), con un artículo sobre Manuel Puig.

Teatro y poder político en el Renacimiento italiano (1480-1542). Entre la corte y la república.

NORA H. SFORZA.
Letranómada,
Buenos Aires, 2008.

Cultura escenográfica del Renacimiento desde una mirada comparatista

Sandro Abate *

Universidad Nacional del Sur - CONICET

Fue quizás Julio César la primera figura pública en comprender la relación fundamental que existe entre el teatro y el poder. Cada una de sus apariciones públicas estaban concebidas por un cuidadoso estudio escenográfico y actoral: gestos ampulosos, frases hilvanadas a modo de guión con enfático dramatismo, disposición del escenario público. Esta condición le aseguró inmensa popularidad y exploró de una manera inusitada hasta entonces las grandes posibilidades simbólicas que el teatro fue capaz de aportar al poder, inaugurando así un capítulo nuevo en la historia del ejercicio de los instrumentos que el arte proporciona para constituir el espacio de dominación y control social.

252 253

No es extraño pensar, entonces, que la mutua relación entre el teatro y el poder se haya mantenido vigente por lo menos hasta tanto el arte escénico siguiera siendo una herramienta capaz de favorecer los atributos y prácticas que invisten la autoridad, es decir hasta por lo menos bien entrada la Edad Moderna, o hasta que sus funciones fueran asignadas a otras instituciones más eficaces, como la escuela en el siglo XIX o los medios masivos en el XX.

Inserto naturalmente en el vasto itinerario de las mutuas interrelaciones de teatro y poder, el reciente libro de Nora H. Sforza se detiene en el territorio italiano renacentista que transcurre desde las primeras traducciones de las comedias plautinas y terencianas (1480 aproximadamente) hasta la muerte de Angelo Beolco (1542), pasando por *La Cassaria* (1530) de Ludovico Ariosto, obra que retiene para sí el mérito de haber inaugurado el género de la comedia moderna.

Teatro y poder político en el Renacimiento italiano (1480-1542). Entre la corte y la república, sin renunciar al imperativo de descentralizar las estrategias de representación del poder en el lenguaje escénico, se inscribe en las coordenadas teóricas del teatro comparado y traza un particular análisis de los paralelismos y las relaciones entre el espacio público y el espacio escénico en los dos autores mencionados: el Ariosto del señorío de Ferrara y sus cortes satélites (Mantua y Milán) y el Beolco (Ruzante) de la república oligárquica de Venecia.

* Doctor en Letras, investigador del CONICET y profesor de Literatura Europea Moderna de la UNS. Es autor de cuatro libros y numerosos capítulos y artículos publicados en revistas especializadas de diversos países de América y Europa. Ha dictado conferencias y seminarios de postgrado. Dirige proyectos de investigación y varias tesis de doctorado. Su área de especialización es la literatura italiana moderna. En el ámbito del comparatismo, se dedica también al estudio de las relaciones entre las literaturas italiana y latinoamericanas.

Antes de ello, el libro propone tres capítulos para organizar los contenidos de la “cultura escenográfica” (en palabras de G. Ferroni) que domina el espacio público del poder en las emergentes cortes de la burguesía italiana del siglo XVI. La definición de la “primera sociedad del espectáculo” del mundo moderno constituye, más allá de su apropiada adaptación, un dispositivo conceptual directamente encaminado a ubicar al teatro como una nueva y dinámica forma de entretenimiento visual, aunque sutilmente subordinada a la promoción del príncipe y del nuevo poder dominante del dinero.

El Humanismo, adoptado como el programa cultural de esta nueva clase social hegemónica, comporta la misión instructiva de proveer a los súbditos manifestaciones simbólicas de la grandeza y magnanimidad de los poderosos, cuyos vínculos de injerencia con los representantes, artistas y actores alcanzan a vislumbrarse con nitidez a través de los prólogos y la correspondencia.

A continuación, los dos capítulos más sustanciales del volumen se ocupan de Ariosto y Beolco, respectivamente. “Las obligaciones de un poeta-cortesano en la corte estense de Ferrara” muestran al autor del *Furioso* como el promotor de las orientaciones fundamentales que harían notoria a la comedia italiana moderna, sobre todo a partir de *La Cassaria*, obra de la cual Sforza ya había dado a conocer una de las últimas y más celebradas ediciones y traducciones al español (1997).

El segundo itinerario dramático, titulado “Un intelectual contestatario en el Véneto de la primera mitad del siglo XVI”, se ocupa de Beolco, de quien se destaca “en su triple condición de dramaturgo, actor y representante teatral”, que “logrará imprimir al teatro cómico de su época un ritmo diferente basado fundamentalmente en el nuevo uso del dialecto de su tierra” (138).

Si el problema de los paradigmas lingüísticos es una de las cuestiones centrales en materia cultural de este período, las acciones teatrales producidas por Ariosto y Beolco, permiten observar dos respuestas diferentes; una clasicista y la otra anticlasicista, respectivamente.

Con una mirada renovada sobre fenómenos ya largamente abordados, el libro de Sforza consigue iluminar las dimensiones que, desde un punto de vista comparatista que no se desentiende de las vinculaciones entre teatro y sociedad, son capaces de exhibir dos de los más importantes autores italianos enmarcados en el origen de la Modernidad.

Ocho,
la letra estudiante
(un espacio joven)

Leer Literatura desde la Sociología de la Cultura. Implicancias en la enseñanza

Ángeles Ingaramo *

Universidad Nacional del Litoral

Resumen

El objeto *Literatura* puede ser construido desde diversos marcos teóricos, entre ellos el de la llamada *Sociología de la Cultura*. En esta instancia me interesa reflexionar sobre el posible impacto de ciertas producciones teórico-críticas que construyen su objeto desde este marco, en la configuración de propuestas didácticas para *aulas de literatura* (Gerbaudo, 2006). 256 257

Palabras clave:

· Literatura · Sociología Cultural · Crítica Literaria · Enseñanza de la Literatura

Abstract

Literature as an object may be constructed from several theoretical frameworks, among which lies *Cultural Sociology*. In this instance, I am interested in reflecting on the possible impact of the contribution of Cultural Sociology to the development of didactic proposals for *literature classrooms* (Gerbaudo, 2006).

Key words:

· Literature · Cultural Sociology · Literary Criticism · Literature education

* Estudiante avanzada de la carrera Profesorado en Letras (FHUC-UNL). Fue adscripta en investigación en la cátedra Didácticas de la Lengua y la Literatura. Obtuvo una Beca de Iniciación a la Investigación (Cientibeca 08) en cuyo marco estudia las relaciones entre Literatura e Historia en aulas de literatura de escuelas secundarias de Santa Fe, ciudad.

En uno de sus cuentos, Borges construye un personaje cuya capacidad de percepción alcanza niveles inusitados: “Nosotros, de un vistazo, percibimos tres copas en una mesa; Funes, todos los vástagos y racimos y frutos que comprende una parra.” (1944: 131).

Esta contraposición entre la percepción del personaje y la del narrador y sus lectores, nos llama a desnaturalizar una situación común, cotidiana: dos sujetos experimentan percepciones diferentes a partir de la observación de un mismo objeto.

Para poder explicarnos estas variaciones figurémonos la imagen de determinados discursos, o la ausencia operativa de los mismos, atravesando a los sujetos y funcionando como *lentes* que condicionan lo que ha de percibirse. Cualquier modificación en torno a las mismas sería capaz de provocar variaciones en nuestras percepciones.¹

Ahora bien, el hecho de que el personaje narrador adopte un *nosotros inclusivo* que nos unifica en su mirar, se configura como un gesto que carece de arbitrariedad. Esta *seña* al lector nos recuerda que, desde la Antigüedad, han venido legitimándose concepciones sobre el funcionamiento del lenguaje que consideran a la existencia de los significados como previa a los contextos en los que ocurren los actos enunciativos.

Así, si por un lado el relato pone en evidencia la cristalización de determinados sentidos mediante el uso de ese *nosotros inclusivo* —que engloba todas las percepciones de sus lectores en una—; por el otro, la misma estrategia persigue la subversión de los imaginarios al poner de manifiesto el hecho en sí. Esta intención es acompañada por las reflexiones explícitas del personaje Funes, quien no llega a comprender “que el símbolo genérico ‘perro’ (abarque) tantos individuos dispares de tan diversos tamaños y diversa forma”; más aún, “le molestaba que el perro de las tres y catorce (visto de perfil) tuviera el mismo nombre que el perro de las tres y cuarto (visto de frente).” (1944: 134).

Las consecuencias de una propuesta como ésta son sumamente productivas para quienes reflexionamos sobre las diferentes maneras de pensar a la *Literatura*. Desde esta perspectiva, no existiría este *objeto* dado de antemano, sino que sería la mirada del espectador la que, desde un contexto determinado, lo constituiría sobre el texto; siempre sabiendo que, al existir otras *lentes* alternativas, existen otros modos posibles de construirlo. A este respecto, Analía Gerbaudo en *Ni dioses ni bichos. Profesores de Literatura, currículum y mercado*, postula que “no es el mismo objeto el que se construye desde el programa desconstruccionista que el que se construye desde la sociocrítica, la hermenéutica, etc.”. (2006: 70)

Esta posibilidad parece haber sido aceptada favorablemente si observamos la heterogeneidad existente en torno a los marcos teóricos desde los cuales las publicaciones críticas de los últimos años han venido produciendo sus discursos para construir conocimientos sobre *Literatura*. De igual manera, también se vuelve relevante constatar cambios en algunos planes de estudio de las carreras de Letras de universidades estatales; cambios que tienen que ver con ampliar el horizonte de lecturas críticas que permitan la construcción de diferentes objetos *Literatura*.²

Sin embargo, a pesar de esta aparente *apertura*, los resultados de un estudio que venimos realizando, que incluye la observación y el análisis de planificaciones realizadas por docentes de *aulas de literatura*³ (Gerbaudo, 2006) de escuelas secundarias de la ciudad de Santa Fe, demostraron que, en los casos estudiados, la mayoría de

las preguntas que estos docentes le realizaban a la *Literatura* respondían más bien a una impronta de tipo estructuralista y retórica.⁴

Parecería, a este respecto, que los nuevos modos de leer que se vienen proponiendo desde algunas *aulas* universitarias de *Literatura* y de *Teoría Literaria*, aún no se hacen sentir en la configuración de propuestas didácticas para *aulas* escolares.

Podría pensarse que uno de los motivos por los cuales nuestras prácticas escolares parecen mantenerse fieles a la construcción del objeto *Literatura* desde la lectura que se ha realizado de determinados marcos específicos (fundamentalmente del estructuralismo), es el de no contar con aportes que articulen las producciones teórico-críticas de las últimas décadas vigentes en el campo de la Teoría Literaria, con los saberes sobre las prácticas de enseñanza de la *Literatura*. (Bombini, 2001).

Nos interesa, entonces, reflexionar sobre las construcciones de un objeto *Literatura* en particular —el que se deriva de los aportes sistematizados de lo que se ha dado en llamar *Sociología de la Cultura*—, y contribuir a la actualización de la agenda de la *Didáctica de la Literatura*, al preocuparnos, específicamente, por los posibles impactos de una lectura de este tipo, a la hora de pensar la configuración de nuestras prácticas didácticas.

Como es sabido, el campo de la *Sociología de la Cultura* se construye, principalmente, a partir de los aportes de Pierre Bourdieu y Raymond Williams. Estos autores, cuya preocupación principal es el estudio de la *Cultura* (Williams, 1977), observan en el objeto literario un discurso que les permite el acceso a un tipo de conocimiento cultural; conocimiento al que no sería posible acceder desde otra clase de discursos. Si Williams considera que, a través de lo literario, es posible acceder a un saber sobre lo que realmente se estaba viviendo en una sociedad determinada —en contraposición a lo que se pensaba que se estaba viviendo—;⁵ Bourdieu no duda en explicitar que la obra literaria “logra producir un efecto de creencia. Y eso sin duda es lo que hace que la obra literaria *alcance a veces a decir más*, incluso sobre el mundo social, que muchos textos con pretensiones científicas.” (1992: 63).

Así, los postulados de estos autores toman un lugar singular en el debate sobre la in-instrumentalidad y los alcances de lo literario, ya que si bien observan en este discurso una particularidad que lo torna específico —el poder decir aquello que escapa a otros discursos—, esa particularidad se funda al poner en relación al texto con su contexto de producción y circulación.

En 1983, se editan en nuestro país *Literatura/sociedad y Ensayos Argentinos. De Sarmiento a la vanguardia* de Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo. Con estos textos, se marca el inicio de una crítica literaria argentina que realiza sus lecturas a partir de los aportes categoriales de Williams y Bourdieu.

Si en el primero de estos textos nos encontrábamos, entre otros aportes, ante una relectura teórica de los principales conceptos propuestos por los citados autores para pensar la relación entre la(s) *Literatura(s)* de una sociedad específica y su relación con la *Cultura* de la que son manifestación y creación; en el segundo, nos encontramos ante un verdadero trabajo de experimentación, en tanto se realizaba una lectura de textos literarios argentinos, ensayando la *permeabilidad* de los conceptos ya trabajados. Esta *vuelta hacia la práctica* se debe a que se trata, precisamente, para estos autores, de “entender a la Sociología como un saber (...) que para ser crítico debía controlar su propio lenguaje, sus categorías, (...) poniéndolos a prueba en los análisis concretos, antes que buscar en éstos el ejemplo de tesis preconstituidas.” (Altamirano y Sarlo, 1983a: 14).

La línea crítica inaugurada por estos autores cobra especial énfasis en el mercado editorial a partir del año 2003, ampliando su horizonte de análisis a la *Literatura* iberoamericana. Desde las publicaciones de De Diego (segunda edición, 2003), Ramos (segunda edición, 2003), pasando por el fabuloso estudio de Gilman (2003) y llegando a las producciones de Dalmaroni (2004) y (2006) y Sarlo (2007), podemos afirmar que la *experimentación* inaugurada por Carlos Altamirano y la ya citada autora, se transforma en una alternativa no sólo posible, sino deseada. De hecho, desde la edición de 1983, Beatriz Sarlo no deja de trabajar desde este campo, con insistencia. *El imperio de los sentimientos* (1985) se presenta como fruto de dicho trabajo; un texto que, sin dudas, retoma implícitamente la conceptualización de Raymond Williams sobre la *cultura*; entendida ésta como todo un *modo de vida* en el que conviven elementos *dominantes*, *residuales* y *emergentes*.⁶ (Williams, 1977). Asimismo, estará presente la idea de *campo intelectual* (Bourdieu, 1992), entendido como una estructura de posiciones históricamente determinadas en las que se ubican determinados agentes que *luchan* por la consecución de un determinado capital —ya sea en forma de bienes materiales o bienes simbólicos como la legitimación social de su producción.

En el citado texto, Sarlo recupera para su relectura ciertas manifestaciones literarias conocidas como *novelas semanales* que tuvieron su auge en Argentina entre 1917 y 1925, contemporáneamente al apogeo de las llamadas *vanguardias*. Estas *novelitas* fueron mayoritariamente dejadas a un lado por la Crítica, contribuyendo a su opacidad dentro de lo que se rotula convencionalmente como *Literatura Argentina* o *Literatura Hispanoamericana*.⁷

Así, cuando la autora se pregunta por qué interesarse en las mismas, la respuesta que formulará estará relacionada con el tipo de recortes-elecciones en torno a los textos literarios, que se realizan o se reproducen, no sin consecuencias: “(...) cuando hablamos de literatura, realizamos, por lo general en silencio, una selección de la masa enorme de los textos. Afuera caen las miles de páginas que la historia, las modas, el gusto y sus instituciones no han incorporado a sus sistemas. Sucede, sin embargo, que esos libros, folletos y revistas crearon una peculiar densidad del campo intelectual.” (Sarlo, 1985: 19).

Si entendemos al *campo literario* (Bourdieu, 1992) como un espacio de luchas, no podemos dejar de notar que si bien existen elementos *dominantes*, existen también elementos *emergentes* y *residuales* que hacen a la conformación de dicho *campo*. Esto es advertido por la autora al postular que estas novelas ponían en circulación formas estéticas anteriores (*residuales*) a las de su momento de publicación.

De esta manera, la elección de esta autora nos permite revisar el armado de diferentes cánones de lectura que presentan de una manera monolítica las manifestaciones artísticas de una sociedad determinada.

Es evidente que los aportes de Williams y de Bourdieu contribuyeron a construir un nuevo objeto *Literatura*; objeto que se venía reclamando no sólo debido a la primacía de los enfoques de tipo inmanentistas que cerraban al texto en sí mismo, sino también, por motivo de la existencia de un cierto fragmentarismo global que dificultaba el diálogo entre producciones críticas ya existentes.

Claudia Gilman, ante la multiplicidad de estudios sobre las producciones culturales iberoamericanas de los años '60 y '70, postula, en su texto *Entre la pluma y el fusil*, “la necesidad de conferir una articulación a objetos que han sido ya pensados y descriptos pero que no pueden dialogar entre sí.” (Gilman, 2003: 14).

Así, la autora plantea “la necesidad de nuevas formas para pensar un *nuevo* objeto y, por lo tanto, nuevas perspectivas de análisis (...) para abrir nuevos espacios de comprensión.” (Gilman, 2003: 14). Gilman encuentra en las categorías propuestas desde el marco de la *Sociología de la Cultura* los *instrumentos* necesarios para pensar un campo unificado de análisis. Es interesante observar que la construcción de este *nuevo* objeto permite la emergencia de lecturas poco convencionales. Cuando la autora, desde esta perspectiva, lee *Cien años de Soledad*, arriesga:

Ciertamente, *Cien años de soledad* es una novela merecedora de todos los elogios (...) Lo que interesa resaltar aquí, sin embargo, es hasta qué punto su impresionante éxito se debió a uno de los fenómenos de consagración horizontal más importantes de que se tenga noticia en América Latina. La irrupción de *Cien años de soledad* en la literatura latinoamericana es la señal más evidente de la fortaleza del campo intelectual constituido entre 1959 y 1967. Si ninguna otra novela del período alcanzó tanta gloria, ese fenómeno puede explicarse también desde el punto de vista del campo intelectual, que comenzó a plantearse una nueva agenda y nuevas preocupaciones poco tiempo después de la aparición de esa novela. (Gilman, 2003: 98)

Una lectura de este tipo no sólo cuestiona la *idealización* propia de las concepciones que conciben al objeto literario como un texto sin conexión con su contexto de producción y circulación, sino que también le devuelve al objeto literario, al ubicarlo contextualmente, su capacidad de provocar cambios sociales o contribuir en los mismos.

A partir de estos aportes críticos, nos interesa pensar algunos posibles impactos que lecturas de este tipo podrían provocar en el armado de nuestras *aulas de literatura*.

Edith Litwin considera que una *buena enseñanza* en el sentido epistemológico, se define por el poder justificar racionalmente por qué estamos enseñando lo que enseñamos. (Litwin, 1997) En este sentido, si tal como lo postula Williams, la *cultura* puede ser entendida como la convergencia de elementos *dominantes*, *residuales* y *emergentes*, sería bueno poder contar con la mayor cantidad de lecturas literarias posibles, para así, poder realizar una selección de textos basada en el conocimiento y no en la reproducción de selecciones ajenas, muchas de ellas focalizadas sobre las posiciones dominantes del *campo literario*. La inclusión, en nuestras *aulas de literatura*, de textos pertenecientes a autores locales no altamente reconocidos, o de textos que adscriban a géneros considerados como *menores*, por citar sólo algunos casos, es tan capaz de provocar *buenas enseñanzas* como la inclusión de textos literarios altamente reconocidos por ciertos sectores específicos; siempre que exista en ambos casos una justificación racional de dicha selección. Conocer es, entonces, a este respecto, poder elegir.

En lo que respecta al tipo de lecturas que se practica desde este marco específico, es importante tener en cuenta que las mismas se interesan sobre todo en el *hacer cultural en y por* el texto. Así, por ejemplo, pensar en la inclusión de las ya citadas *novelitas semanales* en nuestras *aulas de literatura* nos podría permitir la reflexión profunda sobre, entre otras cosas, el modo en que se presentaban las relaciones de género en aquella época específica; los impactos posibles de estos textos en los imaginarios sociales;⁸ lo que se esperaba de cierto sector social, legible en el didacticismo moralizante de las mismas; etc. Sin lugar a dudas, estas variables son sumamente vigentes para alguien que se interese por las cuestiones culturales de género, a las cuales es posible *acceder* mediante el estudio de la *Literatura*.⁹

Por otra parte, consideramos que es fructífero para los alumnos conocer que el texto que presentamos en el aula, no totaliza al *campo literario* al que pertenece;

generándose así una exigencia justificativa en torno al texto que como docentes hemos seleccionado para dicha aula.

Sin dudas, los aportes de la *Sociología de la Cultura* nos permiten la formulación de preguntas sumamente potentes, tanto para pensar una construcción del objeto *Literatura* diferente a *las más concurridas* en nuestras aulas, como así también, para repensar la selección de textos que incluimos en las mismas. Interrogaciones tales como ¿cuáles eran las formas *dominantes* en un *campo literario* específico y por qué motivos lo habrán sido?, ¿qué se considera como lo *escribible* en determinada época teniendo en cuenta las manifestaciones *dominantes*?, ¿qué no, a partir de las *residuales* y *emergentes*?, ¿qué hay que saber para poder escribir/leer qué?,¹⁰ ¿por qué se reeditan algunos textos?, ¿por qué otros ya no se reeditan?; nos llevarán, indudablemente, a realizar una selección particular de textos, distinta a la que realizaríamos a partir de otras *lentes* teóricas diferentes.

Realizarnos este tipo de preguntas, hoy, como docentes, nos acerca a Funes; nos aleja de las miradas más comunes a la hora de interrogar a los textos literarios y nos coloca en un espacio de sana incertidumbre capaz de generar nuevos sentidos a partir de la *Literatura*.

Notas

¹ Estas modificaciones son las que explican que un mismo observador pueda experimentar percepciones diferentes de *lo mismo*, en tanto un cambio contextual sería capaz de imprimir marcas en las *lentes* de cada sujeto. Pensemos, por ejemplo, cómo el paso del tiempo puede modificar nuestra visión sobre un mismo objeto dado.

² Para más información a este respecto, se sugiere la consulta de los planes de estudio de las Cátedras *Teoría Literaria* de la Universidad Nacional del Litoral (constátese la diferencia entre el plan elaborado en el año 2006 y el elaborado en 2008) (www.fhuc.unl.edu.ar); y *Teoría y Análisis Literario* de la Universidad de Buenos Aires (www.filo.uba.ar).

³ Se entiende por *aula de literatura* a un “(...) espacio en el que se producen diferentes contactos con los textos literarios apuntando a diferentes actividades. Actividades (...) en las que el docente, como intelectual transformativo, pueda desarrollar su creatividad a la hora de elegir los materiales, los textos que trabajarán sus alumnos, a la hora de definir (para sí) la posición teórica desde la cual operar como mediador.” (GERBAUDO, 2006: 165).

⁴ Estos datos se derivan del análisis de resultados alcanzados en una investigación que se viene realizando en el marco de una Beca otorgada por la Universidad Nacional del Litoral, a partir de la cual se estudian las relaciones existentes entre la *Literatura* y la Historia en *aulas de literatura* (GERBAUDO, 2006) de determinadas escuelas de la ciudad de Santa Fe. Los resultados de dicha investigación se detallarán próximamente en el III Congreso Nacional de Educación a realizarse en Agosto de 2009, en la ciudad de Santa Fe.

⁵ Williams denominará “estructura de sentir” a “lo que realmente estaba

ocurriendo en una sociedad determinada” (WILLIAMS, 1977). Se trata de reconstruir esa *estructura de sentir* de un período determinado a partir de lo ya formalizado. En otras palabras, buscar lo no formalizado en lo formalizado. “Lo que se propone es definir aspectos contradictorios, conflictivos y mezclados de la experiencia y del discurso literario, donde se cruzan ideas y tópicos en diferentes grados de elaboración formal y conceptual, que pertenecen a registros diferentes, desde la subjetividad hasta aquello que se muestra sólidamente inscripto en la ideología o en los sistemas filosóficos.” (SARLO, 1993: 14)

⁶ Los *elementos residuales* son aquellos que persisten del pasado y los elementos *emergentes* son aquellos que figuran en el presente pero anunciando configuraciones futuras, en forma de “nuevos rasgos y cualidades que aún no cristalizaron en ideologías, convenciones, prácticas y géneros.” (SARLO, 1993). Mediante estos aportes, el autor cuestiona las representaciones que conciben a la *hegemonía* (WILLIAMS, 1977) como un proceso estático que somete a toda la práctica cultural. Nos dice Williams: “(...) Es un hecho que las modalidades de dominación operan selectivamente, y por lo tanto acaban siempre dejando de lado algo del campo total de las prácticas humanas reales y posibles” (1977: 43).

⁷ Literatura que generalmente es también legitimada como la *Literatura Oficial*.

⁸ Accesible mediante la lectura de otros textos como, por ejemplo, *Boquititas Pintadas* de Manuel Puig.

⁹ Las figuras estereotípicas de *la mujer argentina* tienen una larga tradición, quizá mucho más visibles en la *Literatura* que en cualquier otro tipo de discurso que, considero, es preciso *deconstruir*.

¹⁰ Esta pregunta se relaciona con la categoría de *habitus* promulgada por Bourdieu. Este autor en *Sociología y Cultura* retoma una diferenciación entre los modos en que las diferentes clases utilizan los bienes simbólicos. Para este autor, el mercado de los mismos incluye básicamente tres modos de producción: burgués, medio y popular. García Canclini, reflexionando sobre los aportes del autor, dirá:

“En los siglos XIX y XX las vanguardias agudizaron la autonomía del campo artístico, el primado de la forma sobre la función, de la manera de decir sobre lo que se dice. Al reducir las referencias semánticas de las obras (...) exigen del espectador una disposición cada vez más cultivada para acceder al sentido de la producción. La fugacidad de las vanguardias, el experimentalismo que renueva incesantemente sus búsquedas aleja aún más a los sectores populares de la práctica artística”. (Canclini, 1984: 23)

Bibliografía

ALTAMIRANO, C. y SARLO, B.: (1983a) *Literatura y Sociedad*. Hachette, Buenos Aires.

(1983b) *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la Vanguardia*. Ariel, Buenos Aires, 1997.

- BOMBINI, G.: (2001) "Avatares en la configuración de un campo: la didáctica de la lengua y la literatura" en *Lulú Coquette, Revista de la Didáctica de la Lengua y la Literatura*. Año 1, Nº 1, El Hacedor, Buenos Aires.
- BORGES, J. L.: (1944) *Ficciones*. Alianza, Madrid, 1998.
- BOURDIEU, P.: (1984) *Sociología y Cultura*. Grijalbo, México, 1990. [Traducción al español: MARTHA POU]
- (1992) *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Anagrama, Barcelona 1999. [Traducción al español: THOMAS KAUF]
- (1999) *Intelectuales, política y poder*. Eudeba, Buenos Aires. [Traducción al español: ALICIA GUTIÉRREZ]
- DALMARONI, M.: (2004) *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en la Argentina (1960-2002)*. Melusina, Chile.
- (2006) *Una república de las letras: Lugones, Rojas, Payró. Escritores argentinos y estado*. Beatriz Viterbo, Buenos Aires.
- DE DIEGO, J.L.: (2003) *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo?* Al Margen, La Plata, Buenos Aires.
- GERBAUDO, A. (2006) *Ni dioses ni bichos. Profesores de literatura, currículum y mercado*. UNL, Santa Fe.
- GILMAN, C.: (2003) *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Siglo XXI, Buenos Aires.
- LAHIRE, B.: (2005) "Presentación: una sociología en buen estado" en LAHIRE, B. (2005) *El trabajo sociológico de Pierre Bourdieu. Deudas y críticas*. Siglo XXI, Buenos Aires.
- LITWIN, E.: (1997) *Las configuraciones didácticas. Una nueva agenda para la enseñanza superior*. Paidós, Buenos Aires.
- RAMOS, J.: (1989) *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. Fondo de Cultura Económica, México.
- SARLO, B.: (1985) *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)*. Norma, Buenos Aires.
- (1993) "Raymond Williams: una relectura" en *Punto de vista*, Nº 45.
- (2007) *Escritos sobre Literatura Argentina*. Siglo XXI, Buenos Aires.
- WILLIAMS, R.: (1970) *Solos en la ciudad. La novela inglesa de Dickens a D. H. Lawrence*. Debate, Buenos Aires. [Traducción al español: NORA CATELLI]
- (1977) *Marxismo y literatura*. Península, Barcelona, 1980. [Traducción al español: PABLO DE MASSO]

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).

264 265

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: Geaimpresiones, Iturraspe 3481.
Santa Fe, República Argentina, abril de 2009.

Sumario

Uno, pasión intacta

(un lugar para la teoría)

María Teresa Gramuglio · Adriana Crolla ·
Juan Antonio Ennis · Gustavo Bombini ·

Dos, paseos por los bosques narrativos

(un lugar para la ficción)

Juan José Mendoza · María del Carmen Rodríguez Martín ·
Graciela Goldchluk · Elisa Calabrese · Marcelo Casarin ·
Hernán Pas · Estela González de Sande ·

Tres, múltiples moradas

(un lugar para los pasajes discursivos)

Susana Romano Sued ·

Cuatro, después de Babel

(un lugar para la traducción y la tradicción)

Santiago Venturini · Assumpta Camps ·

Cinco, memorias de la trastienda

(escritores por escritores)

Roberto Ferro ·

Seis, escenas de la vida académica

(un lugar para el reencuentro con nuestros invitados)

Claudia López · Cristina de Peretti, Beatriz Blanco,
Delmiro Rocha, Cristina Rodríguez Marciel,
Fabio Vélez Bertomeu, José María Ripalda ·

Siete, glosa(s)

(un lugar para el comentario y la información)

Ma. Ángeles Hermosilla Álvarez · Ma. Paz Cepedello Moreno ·
Mariela Rígano · Silvia Zenarruza de Clément ·
Guillermo Canteros · María Susana Ibáñez ·
María Eugenia Pérez · Graciela Goldchluk · Daniela Gauna ·
Mariana Giordano y Silvia Calosso · Sandro Abate

Ocho, la letra estudiante

(un espacio joven)

Ángeles Ingaramo ·