

Diez

ISSN 1667-7900

El hilo de la fábula



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

Año 8 · 2010 · 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

Diez

2010, 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

Adriana Crolla

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)

Eduardo Coutinho (Universidade Federal de Rio de Janeiro, Brasil)

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 Herмосilla Álvarez (Univ. de Córdoba, España)

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

Claudio Lizárraga
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: revistaelhilodelafabula@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

Diez años y un hilo... por Adriana Crolla (Universidad Nacional del Litoral - Universidad Autónoma de Entre Ríos) _____	11
--	----

Uno, pasión intacta (un lugar para la teoría)

Jean Bessière (Universidad Sorbonne Nouvelle-Paris III, Francia): La novela contemporánea y los estudios comparatistas. Notas para caracterizar algunas orientaciones críticas _____	17
Carolina Rolle (CONICET - Universidad Nacional de Rosario): El regionalismo urbano en la literatura bonaerense del Siglo XXI _____	27
Ariela Borgogno (Universidad Autónoma de Entre Ríos - Universidad Nacional del Litoral): ¿Voces desde el margen? La matriz cultural italiana y la complejidad de lo subalterno en la Argentina de 1920 _____	37

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

Carlos Fos (AINCRIT): Un monólogo libertario y su refuncionalización en melodrama peronista _____	53
Anna Forné (Universidad de Gotemburgo, Suecia): La memoria insatisfecha en <i>La casa de los conejos</i> de Laura Alcoba _____	65
Laura Rafaela García (CONICET - Universidad Nacional de Tucumán): Memoria de elefante para la violencia política _____	75

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

Lucas Berone (Universidad Nacional de Córdoba): H.G. Oesterheld, narrador de la última experiencia _____	87
María Susana Ibáñez (Universidad Nacional del Litoral - Instituto Superior de Profesorado N° 8 "Alte. G. Brown"): La pedagogía dialógica de Mijaíl Bajtín _____	99
Carolina Cuesta (Universidad Nacional de La Plata - Universidad Nacional de San Martín): Un bosquejo de un posible relato histórico: transición democrática, Estado, intelectuales y enseñanza de la lengua y la literatura en Argentina _____	111

Cuatro, después de Babel

(un lugar para la traducción y la tradición)

Giorgia Marangon (Universidad de Córdoba, España): La tradición sepulcral europea: comparación entre Italia y España. Análisis filológico-temático de las obras de Gertrudis Gómez de Avellaneda y Carolina Coronado, posteriores a la publicación de *Los sepulcros* de Ugo Foscolo _____ 127

João Manuel dos Santos Cunha (Universidade Federal de Pelotas, Brasil): O texto no plural: limiares e horizontes de expectativa na tradução do literário ao fílmico _____ 141

Cinco, memorias de la trastienda

(escritores por escritores)

Sergio Delgado (Universidad de Bretagne-Sud, Francia): La dulce voz del ruiseñor _____ 153

Seis, escenas de la vida académica

(un lugar para el reencuentro con nuestros invitados)

Biagio D'Angelo (Universidad Pázmány Péter de Budapest, Hungría - Asociación Internacional de Literatura Comparada): A Biblioteca de Babel ainda não foi destruída. Para uma educação à literatura _____ 165

Siete, glosa(s)

(un lugar para el comentario y la información)

Sandra Pinasco Espinosa (Universidad del Pacífico, Perú - Universidad Católica Sedes Sapientiae, Perú - Universidad Antonio Ruiz de Montoya, Perú): Preservación y ruptura en los estudios comparativos de América Latina. Reseña de *Transgresiones y tradiciones en la literatura. IV Jornadas Internacionales de Literatura Comparada* _____ 179

Silvia Zenarruza de Clément (Universidad Nacional del Litoral): El perpetuo desafío. Reseña de *Para leer a Rabelais. Miradas plurales sobre un texto singular* de Susana G. Artal (dir.) _____ 182

María Susana Ibáñez (Universidad Nacional del Litoral): *El género fantástico como abordaje del presente en la literatura hispanoamericana*. Reseña de la Revista *Amoxcalli* _____ 184

Rafael Arce (CONICET - Universidad Nacional del Litoral): Un horizonte de ausencia. Reseña de *Glosa - El entenado* de Juan José Saer, edición crítica a cargo de Julio Premat _____ 187

Carlos Hernán Sosa (CONICET - Universidad Nacional de Sal-
ta): Recorridos de la literatura pampeana. Reseña de *Escritores
pampeanos recorren la Provincia* de Ángel C. Aimetta y Luis
A. Díaz (eds.) _____ 189

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

Valeria Ansó (Universidad Nacional del Litoral): Cesare Pavese:
paradigma de la tradición cultural santafesina de los '60 _____ 195

Convocatoria para publicación y normas de presentación _____ 205

El hilo de la fábula

El hilo que la mano de Ariadna dejó en la mano de Teseo (en la otra estaba la espada) para que éste se 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.

Cnosos, 1984.

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

A Dina San Emeterio, in memoriam.

Diez años y un hilo...

por Adriana Cristina Crolla

Universidad Nacional del Litoral -

Universidad Autónoma de Entre Ríos

El número de este hilo plural y laberíntico que hoy ponemos a disposición de los lectores, de los fieles, de los circunstanciales, de los presentes y de los potenciales, no es uno más de la serie. Su determinación numérica, cifra y descifra una circunstancia que nos congratula y emociona.

10 11

No es frecuente, en el inmenso cuerpo existente de lo literario y sus estribaciones, en Argentina y en el ámbito de los estudios comparados, poder celebrar diez años de producción consecuente y vital de una revista universitaria especializada. Ello habla de un proyecto consolidado, inicialmente utópico y audaz, que con los años fue definiendo una identidad cincelada en un nombre, un diseño, una historia, una vocación y un horizonte compartido.

Tampoco es usual que una universidad apueste, sostenga y garantice emprendimientos editoriales de este tipo, a sabiendas de la exigua ganancia material que obtendrá como recompensa a la inversión realizada. Y sin embargo, el esfuerzo conjunto de la Facultad de Humanidades y Ciencias, unidad académica donde tiene radicación el Centro de Estudios Comparados (que acoge y enmarca nuestro *Hilo...*) y la Universidad Nacional del Litoral, a través de su Centro Editorial, demuestran felizmente lo contrario.

No pretendemos elaborar una memoria exhaustiva de los diferentes y variados temas contenidos en los sucesivos números, ni enumerar los numerosos y destacados investigadores, escritores y colaboradores que creyeron en la seriedad de la propuesta y generosamente aportaron sus nombres y trabajos para prestigiar la revista. Voces y figuras de relevancia provenientes de los más variados ámbitos académicos locales e internacionales del comparatismo que acompañaron entusiastamente este emprendimiento. Y que aportaron su esfuerzo para sostener aquellos valores que, en su persistencia y potenciación, nos han permitido garantizar un nivel sostenido y una amplitud en lo contactual y en lo diverso.

Gracias al Centro de Telemática y de Publicaciones de la UNL, los números precedentes ya fueron digitalizados y pueden ser consultados en la Biblioteca Virtual de la UNL en el sitio <http://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8180/publicaciones/handle/1/2113>

Pero sin desmedro ni desconocimiento de las posibilidades de divulgación global que nos brindan las nuevas tecnologías, no podemos dejar de agradecer y celebrar que, si bien en un número más reducido de ejemplares, se siga apostando a la versión impresa y que se nos permita seguir gozando de la inefable experiencia sensorial y sensible del papel y de la existencia física del formato libro.

En busca de una identidad glocalizada

En cuanto a los recorridos y líneas de interés del comparatismo actual, en tanto revista literaria dedicada a estos cruces, no podemos dejar de preguntarnos qué espacio de producción y comunicación nos cabe dentro del espectro global de un cuerpo teórico-disciplinar de referencia, en un ámbito en permanente búsqueda de definición identitaria y cuya problemática epistemológica nos concierne porque contiene e involucra.

Dilema que nos lleva a asumarnos en la condición que la recordada especialista y amiga Tania Franco Carvalhal postulaba: “ser especialistas de corrientes de aire”. Y entender que el especial noema de la Literatura Comparada nos obliga a estar siempre atentos a los cambios del entorno y dispuestos a ofrecer acciones analíticas constantes sobre las condiciones de delimitación que hacen al campo posible. Y ser propagadores, desde el producto editorial que diseñamos, de lo que potencialmente nos interpela.

En este sentido proponemos rescatar a Franco Moretti (1999-2007) porque encontramos especialmente valiosas sus conjeturas sobre la literatura mundial y las controversias sobre localismo/universalidad literaria, a partir de la utilización de dos metáforas cognitivas que los historiadores tomaron de las ciencias experimentales (en particular de Darwin) para trasladarlas al estudio de la filología lingüística comparativa.

Una de ellas es el *árbol*, metáfora que sirvió para hacer visible los modos de expansión de la familia lingüística indoeuropea desde una misma matriz lingüística y un repertorio cultural común que permitiría explicar, quizás, la comunidad de motivos míticos entre los pueblos grecolatinos y los germánicos. Una segunda metáfora representada en la figura de la *ola*, tomada de la “hipótesis de las ondas” de Shchmidt, sirvió para explicar ciertas superposiciones entre los idiomas igual que la teoría de la “ola de avance”, utilizada para explicar la expansión de la agricultura desde el Oriente Próximo hacia Europa.

El árbol, afirma Moretti, describe el tránsito desde la unidad a la multiplicidad pero en términos de *diversidad geográfica*: para que cada rama surja debe partir de otra, así como los idiomas (y las especies animales) deben contar con una necesaria separación espacial para evolucionar y crecer.

Las olas, en cambio, representarían un movimiento contrario: el de la uniformidad espacial que engloba una diversidad matricial. Movimiento que se inscribiría en términos de *continuidad geográfica*, ausencia de fronteras y fluencia continua. Los estados-nación, dice, se aferran a los árboles y a las ramas mientras que los mercados producen olas. La cultura mundial, por su parte, funcionaría en la intersección de estos dos mecanismos posibilitando la emergencia de productos inevitablemente compuestos y complejos.

Estas metáforas servirían para explicar la división del trabajo de lo literario en relación con dos experiencias tropológicas del hombre: lo terrestre (en cuanto a procesos de injerto y trasplante de las particularidades e individualidades) y lo acuoso (la laguna mundial y sus incesantes corrientes magmáticas) por otro. División del trabajo referida siempre a un fenómeno único que varía sólo en cuanto a la forma en que es mirado.

Porque si bien los productos de la historia cultural y en específico, de la literatura comparada, han sido siempre compuestos, lo que determina la diferencia entre

ellos es el ángulo y la determinación del mecanismo dominante en su composición. Lo que explicaría la larga controversia entre lo nacional y lo mundial, lo local y lo global, que ha definido el campo de lucha entre los defensores de las literaturas nacionales (especialistas en metodologías arbóreas) y los comparatistas, siempre atentos a las corrientes, contactos y pasajes, con metodologías centradas en la detección de la fluidez y la fluencia, definitorias de un espacio lacunar, refractario a las barreras y las fragmentaciones.

Si la globalización ha posibilitado las oportunidades *lacunares*, también obliga al desarrollo de nuevos ángulos interpretativos para analizar las disimilitudes, los conflictos y límites del sistema. Una dinámica clave en este sentido es la relación global-local ya que el cosmopolitismo surge cuando los contextos locales de interpretación se modifican en el encuentro con lo global. En consonancia con estos procesos surgió el concepto de *glocalismo* acuñado en la década de 1980 para referirse a los negocios en sentido de localización global o visión global adoptada para las condiciones locales. El término “dochakuka” deriva a su vez de “dochaku: el que vive en su propia tierra” ya que en principio se refería al proceso de adaptación de las propias técnicas de cultivo a las condiciones locales. En Occidente, los neologismos *glocal*, *glocalidad* y *glocalismo* se forman entonces de la fusión de *global* con *local* para significar la confluencia de las dos grandes dimensiones cívico-políticas y culturales de lo universal por oposición a lo concreto y cercano, a fin de definir las tensiones y cruces que se entablan en ellas. Robert Robertson (1995), desde los ámbitos de la Sociología, propuso el concepto de *glocalización* para analizar cómo los actores glociales aportan un sentido local a los procesos de globalización y transportan a su vez un sentido de globalización dentro del contexto local.

12 13

En las empresas del conocimiento, entonces, se entrelazan estas dos pulsiones aparentemente antagónicas hacia el localismo y lo transnacional, lo que lleva a replantearnos como comparatistas, los verdaderos mecanismos que gestan las “condiciones del saber” y cómo encarar una acción más efectiva para elaborar una “geopolítica del conocimiento” (Crolla, 2010).

Desde esta postura es posible pensar las universidades y a los espacios donde encuentran radicación disciplinar y divulgativa nuestras prácticas, como situadas, ellas mismas, en un espacio que no es ni global, ni nacional, ni local pero que implica en sí la interacción de los tres. La posición glocal de las universidades y sus emprendimientos, es clave hoy día para afrontar los desafíos locales y globales en materia de desarrollo humano, social y en la producción de conocimientos que emergen a su vez de una diversidad interna conformada por comunidades productivas diferenciadas y al mismo tiempo interrelacionadas de saberes. Entender la universidad como multiversidades es extender puentes de cooperación y desarrollo internos y hacia el exterior promoviendo y desarrollando proyectos inter y transdisciplinarios e integrando conocimientos provenientes de distintos espacios, sean foráneos como basados en la propia comunidad, autóctonos y en diálogo intercultural.

Un intento de encontrar ese equilibrio productivo es este emprendimiento editorial. La diversidad de temas y posiciones detectable en un rápido paneo del índice permite observar la pluralidad y diversidad en sus temas y abordajes, aspecto que sin embargo se integra armónicamente con la unidad siempre repetida de sus diferentes secciones internas destinadas a la teoría, la crítica ficcional, la traducción, el espacio monográfico, la metarreflexión de los creadores, el homenaje, la

hospitalidad a la palabra de nuestros invitados y a las producciones ajenas, y *last but not least*, a las voces de los más jóvenes.

Espacios que conforman desde el primer número la identidad formal de nuestra revista, que delimitan campos y problemáticas y pretenden a su vez asediar el sentido múltiple de lo comparado, sus condiciones de aplicación, sus modos de articulación y recepción y la complejidad de sus enraizamientos.

Bibliografía

CROLLA, A.: (2010) “La comparación tiene su razón: una mirada desde la glocalidad” en *Zonas francas: novas transações comparatistas*. Instituto de Letras, Universidade Federal de Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brazil. (en prensa)

MORETTI, F.: (1999) *Atlas de la novela europea (1800-1900)*, Siglo XXI, México. [Trad. por MASTRANGELO, S.]

(2000) “Conjeturas de la literatura mundial” en *New Left Review*, NLR3, *Emigración, etnicidad y fuerza de trabajo*. AKAL, España, 65-76.

(2007) *La literatura vista de lejos*. Marbot, España. [Trad. por PINO MORENO, M.]

ROBERTSON, R.: (2000) “Glocalización: tiempo-espacio y homogeneidad-heterogeneidad” en *Zona abierta*, N° 92-93, 213-214. Del artículo original publicado en FEATHERSTONE, LASH and ROBERTSON (1997) *Global Modernities*, Sage, London. [Trad. por MONEDERO, J.C. y RODRÍGUEZ, J.]

Crolla, Adriana Cristina

“Diez años y un hilo...”, en: *El hilo de la fábula*, Revista anual del Centro de Estudios Comparados, N° Diez. Santa Fe, Argentina, edicionesUNL, 2010, pp. 11-14.

Uno,
pasión intacta (un lugar para la teoría)

La novela contemporánea y los estudios comparatistas. Notas para caracterizar algunas orientaciones críticas ·

Jean Bessière ··

Universidad Sorbonne

Nouvelle-Paris III, Francia

Traducción: Silvia Zenarruza de Clément

Resumen

Los estudios sobre la novela contemporánea deben evitar las tesis habituales de la crítica literaria. No es ya de ninguna utilidad oponer construcción y deconstrucción, determinación e indeterminación cuando se define a la novela; tampoco sirve ofrecer una especie de lectura hiperbólica de los relatos posmodernos. Si se tienen en cuenta las orientaciones internacionales de la novela contemporánea, una evolución de la crítica se torna posible. La novela contemporánea ilustra cambios en la base antropológica del género. Estos cambios hacen del diseño de la transindividualidad que la novela nos autoriza a leer, el medio de redefinir los caracteres dominantes de la escritura de la novela, tanto en Occidente como fuera de Occidente. Este cambio de la lectura y de la crítica de la novela debería aplicarse a la Literatura Comparada.

16 17

Palabras clave:

· novela · transindividualidad · literatura Comparada

* Presentamos aquí el plan de fondo del argumento de nuestra obra *Le roman contemporain ou la problématique du monde* (Paris, PUF, 2010) en una perspectiva muy precisa: considerar un objeto de estudio tradicional, en un contexto internacional y contemporáneo, para intentar redefinir la perspectiva comparatista ligada con ese género literario.

·· Profesor de Literatura Comparada en la Universidad Sorbonne Nouvelle-Paris III (Paris) y Presidente honorario de la Asociación internacional de Literatura Comparada. Ha enseñado en la Universidad de Indiana, en Stanford University, Mc Gill University, Ecole Normale supérieure (Paris), UCLA. Ha dado conferencias en numerosas universidades (Argentina, Brasil, Canadá, México, Estados Unidos, Italia, Alemania...). Su investigación se ha centrado en cuestiones de teoría literaria, en contactos interculturales y literaturas francófonas. Entre sus libros más recientes: *Les Principes de la théorie littéraire* (Paris, PUF, 2005), *Qu'est-il arrivé aux écrivains français?* (Brussels, Labor, 2006), *Le Roman contemporain ou la problématique du monde* (PUF, 2010).

Abstract

Studies in contemporary novel should avoid the usual tenets of literary critique. It is no longer of any use to contrast construction and deconstruction, determination and indetermination in defining today novels or to offer a kind of hyperbolized reading of postmodern narratives. Focusing upon the international trends in contemporary novel makes a critical move possible. The contemporary novel exemplifies changes in the anthropological backgrounds of the genre. They make the design of transindividuality which contemporary novel allows to read a ground to redefine the prevailing features of novel writing in the West and the East. This shift in novel reading and criticism should apply to Comparative Literature.

Key words:

· novel · transindividuality · Comparative literary

Tres interrogaciones y algunas puestas en perspectivas de la novela contemporánea

Proponemos aquí algunas notas sobre las maneras de considerar en un contexto internacional la novela contemporánea, esto es la novela de los últimos treinta años. Nos parece que esta cuestión presenta un triple interés pues ella permite:

1. Examinar de qué maneras se puede relativizar lo que hoy se ha convertido en la vulgata crítica a propósito de la novela y que se traduce esencialmente en una mezcla de referencias a Bakhtine, la reflexividad de la novela y lo posmoderno;
2. Examinar de qué maneras se puede caracterizar hoy el cruce manifiesto, en la creación contemporánea, de tradiciones novelescas que pertenecen a diversas culturas y exponen tipos de creencias radicalmente diferentes;
3. Extraer de esos estudios algunas reflexiones sobre lo que pueden ser hoy perspectivas universales o universalistas sobre las literaturas de diversas culturas y lenguas donde se implica la cuestión de la práctica de la Literatura Comparada.

La elección de la novela para emprender esta serie de observaciones se justifica fácilmente. La novela es hoy el género literario más ampliamente practicado y el más ampliamente traducido. Aunque no se disponga de una caracterización formal precisa, es el género más universalmente reconocido. Lo que no implica un reconocimiento similar de las poéticas, de las estéticas novelescas, tal como son practicadas actualmente. Y tampoco un igual reconocimiento de los contenidos ya que cada tradición cultural, cada país, ofrecen contenidos específicos.

No se puede decir tampoco que la novela, a causa de su narratividad y de su temporalidad, asuma un enfoque común del tiempo y de la historia en las diversas culturas. La universalidad de la novela es hoy, en sí misma, un interrogante. Y las respuestas nos parecen indisolubles de las condiciones que acabamos de enunciar.

Interrogantes y respuestas que se presentan como inseparables de las paradojas ligadas a la constatación de esta universalidad. *Primera paradoja*: en la tradición crítica occidental, desde hace unos cincuenta años, no es a la novela a la que se le adosa una perspectiva de universalidad, sino a la escritura misma. La tradición crítica occidental no piensa de manera directa en la universalidad que otorga a los géneros literarios, o que ella misma constata. *Segunda paradoja*: en las diversas tradiciones de creación novelesca, tanto si se consideran las opiniones de los novelistas como las de los críticos, se pone muy frecuentemente en evidencia el carácter cultural de la novela, y según las grandes identidades culturales, históricas y geográficas, la manera cómo se la identifica. La novela es pensada o leída como universal, aun cuando esté construida desde un relativismo. Estas dos paradojas explican que no se disponga hoy día de una teoría unificada del género y que se intente ofrecer una nueva justificación de los tres aspectos que acabamos de mencionar.

18 19

Como ha sido indicado al principio de estas observaciones, existe sin embargo una vulgata crítica a propósito de la novela. Vulgata que es, esencialmente, una reformulación de la identificación de la novela con un juego de totalización simbólica. Identificación que aparece en el siglo XIX, principalmente bajo la influencia del gran realismo y luego precisada por György Lukács (1989) en su teoría de la novela, y que encuentra numerosas justificaciones, a veces contradictorias. Esta identificación con un juego de totalización simbólica es, en sí misma, interesante pues por un lado interpreta a la novela contemporánea de manera convencional y más ligada al pasado que al presente. Y por otro lado autoriza a una redefinición de esta totalización. Redefinición que tiene que ver con un nuevo enfoque de la novela y con una redefinición del alcance “universalizante” del género.

Una relectura, una nueva puesta en perspectiva rápida de la novela contemporánea, permiten precisar los tres postulados antes sugeridos y, al mismo tiempo, redefinir esta totalización.

Relativizar la vulgata crítica contemporánea

La vulgata crítica contemporánea lee a la novela, a toda novela, según la dualidad del tipo y del caso, tal como ha ilustrado la tradición de la novela moderna, modernista, posmoderna, y tal como la ha definido desde el comienzo del siglo XX en Occidente, la teoría de la novela. Esta teoría interpreta en modo esencialista la dualidad del caso y del tipo según un doble juego entre lo singular y de lo paradigmático —constatable desde György Lukács a Thomas Pavel (2003) y hasta Mikhail Bakhtine (1978) no escapa a esta constatación—. Es según esta dualidad que Milan Kundera lee la novela occidental y la considera como ejemplar. Y es también según esta dualidad que Mario Vargas Llosa define su empresa novelesca.

Conviene separar la teoría de la novela de toda tentación de otorgar a la novela ese juego de lo singular y de lo paradigmático. Recusar toda ontología específica que reconozca esta dualidad en la novela —tentación de una ontología que se lee en György Lukács, en Mikhail Bakhtine, en Erich Auerbach (1968), y hasta en aquellos

mismos que en principio no creen elegir tal perspectiva, como Fredric Jameson (2007) y Thomas Pavel—. Conviene no encerrar el estudio de la novela en esta idea que es consecuencia de la dualidad de lo singular y de lo paradigmático que caracteriza su estudio, particularmente en Occidente —desde la perspectiva del realismo y del significante—. Conviene también evitar tratar de deshacer esta dualidad diciendo, como lo dice Gilles Deleuze (1983 y 1985) a propósito del cine, que la novela trata de lo enunciable. Tratar de decidir el modo como la novela se dirige o no se dirige a la realidad, hacer de esta empresa, de esta decisión, un medio para proponer ontologías menores o quasi-ontologías, a partir de las cuales se redefina a la novela, es sobre todo revelador de la debilidad de estos pensamientos que necesitan de la novela misma para construir su propio emblema. Es necesario recusar este tipo de empresa tanto más cuanto que la novela contemporánea es un juego de diversas ontologías provenientes de diversas culturas. Es necesario aun recusar la idea de un modo de centralidad de la novela —Milan Kundera (1986) ilustra este tipo de tesis— o el reconocimiento, sin demasiadas explicaciones, de una dispersión del género —sobre este punto, los argumentos de Gilles Deleuze y las adaptaciones de la deconstrucción a la crítica de la novela, son innumerables—. La dualidad de lo singular y de lo paradigmático es poco útil ya que la novela contemporánea expone menos su centralidad y su dispersión, que la constatación de la dispersión de las culturas y de las personas humanas. Edouard Glissant es ilustrativo de esta tendencia al plantear la cuestión de las distintas maneras de reconocer su pertinencia.

Caracterizar la novela contemporánea

La vulgata crítica propone una tipología antes que intentar definir el género. Esta tipología, hay que repetirlo, se comprende según la caracterización de la novela desde la dualidad de lo singular y de lo paradigmático: así la novela constituye un tipo literario porque ilustra, en literatura, a propósito del relato largo, la cuestión del tipo y del caso, del paradigma y del ejemplo. Y el hecho de esta ilustración es en sí mismo considerado como constitutivo de la novela y definitorio de la creación novelística. Es necesario, sin embargo, ir más lejos que la constatación de esta dualidad tanto si se trata de la novela desde una perspectiva histórica como si se trata de la novela contemporánea. Si se quiere ir más lejos, “tipológico” y “tipología” deben comprenderse como indisolubles del cuestionamiento, inevitablemente ligado a este ejercicio de lo singular y de lo paradigmático. Singular y paradigmático juegan como interrogaciones recíprocas y la novela contemporánea pone en relación estas interrogaciones e implica, de manera ejemplar porque es contemporánea, un universalismo y un relativismo. Volveremos sobre este punto.

La novela sustituye la primacía de la dualidad por la singularidad y lo paradigmático, por el azar y la necesidad de una práctica comprometida de la problematización. Este juego de relativismo y de universalismo, esta problematización, se leen a la vez a partir de una caracterización de lo contemporáneo y de perspectivas antropológicas.

Caracterización de lo contemporáneo

La novela contemporánea se entiende como la novela de los últimos treinta años, donde las lenguas, las culturas, las identidades nacionales novelescas no son específicamente privilegiadas. Lo contemporáneo mismo se identifica en modo dual: según un momento de internacionalización por las vecindades editoriales, comerciales y, en consecuencia, creadoras de novelas provenientes de variadas culturas; y, según la temporalidad y la historicidad que hace a lo contemporáneo: esto es, actualidad definida por su propio presente y por los indicios temporales, históricos, con los cuales se confunde y que pertenecen a diversos momentos. Por su internacionalización, por el presente y por las historicidades que lo definen, lo contemporáneo es un complejo entramado de sitios y de tiempos. La constatación de este complejo de lugares y tiempos en la novela, en la literatura, en la historiografía, es una característica de lo contemporáneo.

20 21

De estas observaciones no se concluye necesariamente que el mundo estaría en un estado de pos-historia. Sino que se constata que el presente es una actualidad en la medida en que es la cristalización de muchos sitios, de muchos tiempos, de muchas especies, de cosas pasadas y actuales. Es una manera de baño temporal conformado por la historia y el presente de muchas especies y de muchas cosas. Por este doble carácter —un tiempo internacional y una actualidad que es a la vez un pasado múltiple y presente, y un futuro— lo contemporáneo se confunde con las cuestiones que comporta la vasta composición lingüística, cultural, política, literaria, que él mismo constituye y con las cuestiones ligadas al nudo de historicidades que él mismo expone. Esto hace a su problematicidad. Hace al cuestionamiento que se liga con el juego de lo singular y de lo paradigmático. Sustituye la clara exposición de ese juego con el juego del azar y de la necesidad.

En lo que concierne a la novela, tomada en este momento de internacionalización y en tal composición temporal, con los modos en que puede ser definida y precisada su función, se hace inevitable considerar cuestiones referidas a la alianza entre la universalidad y el relativismo cultural que el género ilustra en sus cronotopos y que permiten leer el mismo tipo de alianza según perspectivas temporales y espaciales.

Lo que podría formularse así: siendo la novela el único género literario moderno que pertenece a muchos mundos y a muchos tiempos, otros interrogantes se plantean entonces: ¿cuáles son esos mundos culturales que pueden pertenecer a un solo género literario? ¿Cuál es ese género que puede acoger varios mundos?

Perspectivas antropológicas

La práctica comprometida de la problematización se lee también en el cambio de las perspectivas antropológicas que caracterizan a la novela contemporánea, occidental y no occidental, como pasaje de perspectivas antropológicas de la individualidad a las de la transindividualidad y del animismo.

Pasaje que puede ser comprendido de dos modos. Por una parte, en cuanto traduce la diversidad de rasgos antropológicos de hoy, dominantes en la novela, que no pueden confundirse solamente con referencias culturales y antropológicas

occidentales. Referencias que han sido ampliamente alteradas por el juego de la problematicidad y por los intercambios culturales extra-occidentales y que en el juego internacionalista de la novela constituyen perspectivas antropológicas de culturas que no reconocen el dualismo occidental. Por otra parte este pasaje corresponde a las elecciones constructivistas de la novela contemporánea. Dicho de otra manera, a poéticas que ubicamos bajo el nombre explícito de *antropoïesis* —de una *poïesis* indisoluble a una perspectiva antropológica donde se privilegien las perspectivas antropológicas de la transindividualidad y del animismo—. La novela contemporánea cuenta con los medios para responder por su “contemporaneidad” y por las dificultades de la tradición novelesca moderna, modernista, posmoderna, sometidas a la *antropoïesis* de la individualidad.

Este cambio de perspectivas antropológicas no implica un cambio en las creencias del autor y del lector que no pertenecen a las culturas de esas perspectivas. Pero este cambio es funcional pues permite a la novela responder por la diversidad de culturas a las que hace referencia.

Definir a la novela contemporánea es, en consecuencia, caracterizarla desde dos maneras indisolubles. *Primera manera*: que la novela se caracteriza según la situación, que se reconoce y se resume en la serie de constataciones que acabamos de enunciar y que conllevan un constructivismo y una poética específica resumidos en la *antropoïesis* de la transindividualidad. *Segunda manera*: la novela se caracteriza por el conjunto de las relaciones contextuales, de lectura, que están ligadas al texto que la constituye y que no corresponden necesariamente ni a identificaciones contextuales ni a lecturas literales del texto. El objeto textual *novela* es reconocido como novela porque permite estas relaciones. El objeto novela es así el indicio que suscita la lectura abierta de la estratificación de los tiempos, de la superposición de los lugares, el reconocimiento de la comunicación de las identidades y la definición de toda identidad como identidad comunicante. La novela es reconocida como novela porque es identificada como lo que autoriza esa lectura. Muchas intencionalidades y *agencias* humanas son legibles en la novela contemporánea y por ello las cuestiones del sentido y de la hermenéutica de la novela se tornan vanas. La novela se construye como un signo pragmático y se lee según una pragmática: el lector de la novela contemporánea se identifica a través de la novela como un agente del mundo y en el mundo, sin que eso implique por su parte, una identificación con el mundo de la novela.

Todo eso supone entonces que subsiste una problematicidad que no continúa ligada a los juegos miméticos y anti-miméticos de la novela sino a un doble cuestionamiento del que el lector debe hacerse cargo. *Primer cuestionamiento*: el lector lee la novela como aquello que trasciende sus propias condiciones, que expone la estratificación de tiempos, la superposición de lugares, etc. Como aquello que cuestiona esas mismas condiciones. *Segundo cuestionamiento*: la novela y la lectura que de ella se hace tienden por consecuencia a que el lector, mientras lee, se sitúe en un contexto ampliado: aquel que permite dar cuenta de esa novela, de esas estratificaciones, de esas superposiciones y de muchas otras cosas. Ese contexto ampliado es el propio cuestionamiento del contexto del lector —contexto del lector y lector que aparecen así como posibles en ese contexto ampliado, legible, compendio de muchas identidades y situaciones humanas.

Así, la novela contemporánea se lee a la inversa de la novela de la tradición moderna, modernista y posmoderna. La novela de esta tradición, comprendida la

posmoderna, sigue siendo la novela de la autoridad de la novela que la teoría de la novela no deja de reconocer cuando la estudia bajo el aspecto del tipo y del caso, de lo paradigmático y de lo singular y que lo posmoderno ilustra, haciendo de la novela singular una manera de muestreo y sumatoria de tipos y de tiempos.

Si se decide utilizar, a propósito de la novela, el término ficción, conviene reconocer dos tipos de ficciones. *Novela de la tradición de la novela*: la ficción se confunde con evocaciones novelescas, connotadas de verdad o de falsedad —importa poco en el fondo—, que se dan como representaciones completas, capaces de exponer a la vez lo singular y lo paradigmático. *Novela contemporánea*: la ficción nace de las condiciones contemporáneas reconocidas en la novela y del mismo proceso de reconocimiento. Esta ficción está hecha de traducciones fallidas, de incongruencias. La novela deja de decir sus propios objetos y el lector deja de leer exactamente la novela. La ficción es capaz así de recoger pensamientos, ideas, conceptos, fórmulas y todas las abstracciones del mundo para darles rostros y nombres. Y en este sentido la ficción inicia o repite el juego de la problematización.

22 23

Totalización y Universalización

La vulgata crítica concibe a la novela, en fidelidad lejana con las tesis de György Lukács, como un ejercicio de totalidad legible desde la dualidad de lo singular y de lo paradigmático —lo que subsiste aún en novelas de la deconstrucción que hacen de la novela misma la totalización de la disparidad—. La novela contemporánea juega ciertamente a una manera de totalidad pero que procede más bien de la unión de los testigos de la “agency” humana y no de la memoria de algún orden último —así fuese el de la ironía—. En la perspectiva de la novela contemporánea no hay figuración de una comunidad perdida: ésta es el esbozo de la diferencia de las comunidades según la diversidad de las historias, de las historicidades, de las *agencies*.

La lección que es posible encontrar aquí para la Literatura Comparada se visualiza fácilmente. Se pueden dar muchas definiciones prácticas de Literatura Comparada. Pero el autor de estas líneas se atiene a una definición simple: el estudio de toda cuestión con implicación literaria en un contexto ínter lingüístico y/o intercultural. Toda notación de lo intercultural y de lo interlingüístico implica una perspectiva universalizante: la del crítico y la de las obras que ilustran tales contextos o que se relacionan con tales contextos. Esta perspectiva universalizante no puede ser concebida más que de dos maneras: según una manera literaria —y es entonces la literatura misma el operador de la universalización—; o, según una manera antropológica que no supone sin embargo una visión unificada del ser humano sino una visión pragmática, el ser humano como ser actuante, presentado como actuante, que reconoce en los monumentos construidos por el hombre, por ejemplo los literarios, los testimonios de la acción y en consecuencia, los testimonios de los diversos pensamientos de la acción. Si se relaciona la perspectiva universalizante sólo con la literatura, se hace de la literatura un objeto ideal y la crítica se torna idealista. La noción de escritura tal como la define la crítica contemporánea, tal como surge de los trabajos de Roland Barthes, parece ilustradora de este idealismo. Son

también idealistas las identificaciones de la novela con el diseño de la comunidad (como en György Lukács) o la identificación de la novela con una distancia irónica e interpretativa (como en Mikhail Bakhtine) o los juegos temporales de la novela posmoderna que ubican a la novela del lado de la intemporalidad. Es esencialmente idealista la dualidad de lo singular y de lo paradigmático —lo que Henry James resumía en la dualidad del caso y del tipo—, que supone que la novela se inscribe y se lee según una regla mental. A la inversa, si uno se apegaba a una perspectiva que da derecho a la problematización, si se amplía la dualidad de lo singular y de lo paradigmático, si se reconoce a la novela como el compendio de figuraciones de intenciones humanas, si se tiene a la novela como la exposición de diversas *agencias* humanas, se deshace ese idealismo. La universalización reside enteramente en la representación de lo humano que es siempre una representación relativa porque imbrica otras figuraciones antropológicas. Esas otras figuraciones antropológicas no diseñan series de disensos sino la diversidad de las *agencias* humanas. La universalidad de la novela contemporánea se demuestra en el juego de las traducciones, su circulación comercial, lo que no es disociable de la diversidad de figuraciones antropológicas, sino la exacta recusación de la figuración antropológica sobre la cual se construyó la novela occidental desde el siglo XIX.

Es también una cuestión para la Literatura Comparada proponer lecturas a la vez diversas y unificadas de las literaturas que escapen a un pensamiento idealista de la literatura.

Todas estas reflexiones finales se ilustran evocando una novela contemporánea. Lo que se ha caracterizado como la antropología de la novela contemporánea es hacer del individuo, del personaje, uno de los varios posibles, y por tanto, de variados tiempos y lugares. Este juego y esta caracterización del individuo definen nuevamente al habitante de este mundo y al hábitat que el mundo puede ser. Es el individuo el que hace emerger la fragmentación y pluralidad del tiempo, del espacio, la multiplicidad de los mundos en un solo mundo. Es ésta una definición operatoria que pertenece al actuar del individuo de la transindividualidad, situado en la intersección y en la caracterización mediada de la diferencia. Hay allí una manera de hablar de la superación de la dualidad, de la singularidad y de lo paradigmático. En el contexto contemporáneo la dualidad del individuo se lee en modo inverso a como lo ha hecho la tradición crítica de la novela moderna, modernista y posmoderna. En esta tradición el personaje se manifiesta como individuo en un sentido plenamente positivo, cualquiera sea el tipo de novela, y capaz de enlazar espacios, tiempos, grupos así como de identificarse con la herencia que hace posible esta unión. Se tiene así una figura paradójica de lo humano ya que es una singularidad con poder para la conjunción y la disyunción. Es esto lo que se lee en las tesis de Gilles Deleuze, en las de Jacques Rancière, y en las que pretendiendo justificar la tradición de la novela, son de hecho reescrituras, bajo el signo de esta conjunción paradójica, de la tesis de la teoría de la novela basadas en la singularidad y la universalidad del personaje.

Hay una novela contemporánea que retoma esta figura del personaje de la conjunción y de la disyunción e invierte la función. Así en *Legendes*, Robert Littell (2005) propone la historia de un personaje espía, con identidades falsas múltiples, con biografías diversas. Este personaje, que es una individualidad, altera notablemente la antropología de la individualidad: así se logra la historia de la constitución de un individuo en la configuración de un individuo múltiple y en la realización

de la transindividualidad, según el juego de múltiples orígenes de la acción, de múltiples diseños de lo posible en las que hay que repetir las diversas identidades. Esta transindividualidad se diseña en el seno de un mundo dado como global —y la globalización aparece figurada en la manera en que la CIA ve el mundo— y como diverso por la multiplicidad de identidades adecuadas al mismo. La transindividualidad no hace leer la concordancia de las identidades múltiples y de este vasto hábitat que constituye o que ilustra el mundo global, sino la disyunción en el seno de ese mundo global. La del individuo de identidades múltiples y a su vez disyuntivas, que es necesario interpretar como figuras de la intersección y formas intermediarias de la diferencia. Novela donde encontramos una ulterior lectura de la propiedad contemporánea de la transindividualidad: juntar/re-unir el mundo siguiendo las diferencias en la captura constante de la diferencia y en el defecto de exterioridad que impone el mundo global.

24 25

Novela de una manera diversa de ficcionalizar la totalidad.

Bibliografía

- AUERBACH, E.: (1968) *Mimesis: la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*. Gallimard, Paris.
- BAKHTINE, M.: (1978) *Esthétique et théorie du roman*. Gallimard, Paris.
- DELEUZE, G.: (1983) *L'Image-mouvement*. Minuit, Paris.
- (1985): *L'Image-temps*. Minuit, Paris.
- JAMESON, F.: (2007) *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*. Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris.
- KUNDERA, M.: (1986) *L'Art du roman*. Gallimard, Paris.
- LITTELL, R.: (2005) *Légendes*. Flammarion, Paris.
- LUKACS, G.: (1989) *Théorie du roman (Théorie des Romans)*. Gallimard, Paris.
- PAVEL, T.: (2003) *La Pensée du roman*. Gallimard, Paris.

Bessière, Jean

"La novela contemporánea y los estudios comparatistas. Notas para caracterizar algunas orientaciones críticas", en: *El hilo de la fábula*, Revista anual del Centro de Estudios Comparados, N° Diez. Santa Fe, Argentina, edicionesUNL, 2010, pp. 17-25.

El regionalismo urbano en la literatura bonaerense del Siglo XXI

Carolina Rolle *

CONICET - Universidad Nacional de Rosario

Resumen

Se pretende mostrar los avances de una investigación en curso que consiste en dar cuenta de la existencia de un regionalismo urbano en la producción literaria bonaerense escrita a partir del año 2000. Esto es, un regionalismo cuyas características se orientan en traducir lo urbano como una multiplicidad de diferentes regiones que conforman la ciudad capital a partir de la exaltación de los barrios que la integran.

26 27

Palabras clave:

· regionalismo urbano · literatura siglo XXI Buenos Aires · barrios de Buenos Aires

Abstract

The aim of this article is to report on the findings of an ongoing research project about 21st century Buenos Aires regionalist literature. This literature approaches the urban experience through an exaltation of Buenos Aires neighborhoods, which constitute a conflation of variegated regions making up the capital city.

Key words:

· urban regionalism · 21st century Buenos Aires · Buenos Aires' neighborhoods

* Licenciada y Profesora en Letras egresada de la Universidad Nacional de Rosario. Cursó seminarios de Maestría en la Universidad de Boulder, Colorado. Actualmente, es becaria de Conicet y cursa su doctorado en la UNR.

En este artículo pretendo mostrar los avances de una investigación en curso en la que intento dar cuenta de la existencia de un *regionalismo urbano* en determinada producción literaria argentina, específicamente bonaerense del siglo XXI. A lo largo de estos años se ha estudiado al regionalismo desde el nativismo, el criollismo, el paisajismo pintoresquista, el costumbrismo crítico, el proyecto pedagógico; también desde su superación, como son las propuestas que aluden al “regionalismo no regionalista”, al “superregionalismo” y a la “transculturación”. Pero hasta ahora, podría decirse que no se ha pensado en un regionalismo producido en la ciudad y con características urbanas. De allí que, con esta investigación intento inaugurar una línea de trabajo a partir de la cual pueda pensarse en la posibilidad de una categoría que aúne características que la crítica tradicional ha planteado como antagónicas (Capital Federal/ Provincias = Literatura nacional/Literatura regional). Encontrar que esta categoría funciona como un nuevo modo de leer cierta producción escrita en Buenos Aires a partir del año 2000, implica una vasta tarea de relevamiento que recién comienza.

Encuentro que en determinada producción literaria producida en Buenos Aires a partir del año 2000 podrían distinguirse claves de lectura que configurarían un regionalismo con características urbanas ya que se presentaría en él una yuxtaposición de dos cartografías complementarias: una que busca representar la ciudad y otra, que deriva en la invención de una literatura. Así, se ofrece un recorrido geográfico por las calles de Buenos Aires que deriva en una travesía por los barrios¹ que la integran; se conforma entonces un dispositivo textual para reconfigurar el modo de interpretar la ciudad capital. Por tanto, mi investigación se centra en el análisis de un grupo de autores que escriben sobre los barrios de su infancia o adolescencia cual si se tratase de regiones que, al decir de Ángel Rama, se expresan y afirman a pesar del avance unificador de la ciudad moderna. En estos barrios se reconocen determinados comportamientos, valores, hábitos que responden al generalizado consenso de los hombres que viven dentro de los límites de las calles que construyen el espacio geográfico. Se reconocen también manejos lingüísticos que impregnan por igual a los miembros de esa comunidad y permiten que se reconozcan a sí mismos como integrantes de una subcultura regional, diferenciándose y oponiéndose a otras regiones. Sin embargo, este regionalismo es delimitado por la vida en la ciudad que rige la distribución espacial así como también las cuestiones de clase, grupo, ocupación, renta, educación (Rama, 1982:71). El abordaje de la obra de los autores elegidos desde esta perspectiva regionalista y al mismo tiempo urbana indica, en esta etapa, la asignación de un nuevo modo de leer que podría abrir la brecha para pensar las producciones literarias producidas en otros centros urbanos latinoamericanos.² Proponer a la categoría de regionalismo en comunión con la de literatura urbana, ha sido completamente desatendido desde los estudios académicos sistemáticos quizás porque tal como refiere Osvaldo Valli, el regionalismo al ser funcional a los proyectos políticos de la Argentina moderna ha sido estudiado como una de sus expresiones más acabadas sobre todo en lo concerniente al proceso de afirmación regional del país interior.³

Para trabajar esta hipótesis será necesario articular una dimensión epistemológica que exige como requisito previo precisar ciertas categorías, sus matices y sesgos. Dicha dimensión integra y pone en diálogo las categorías de *regionalismo* con los conceptos *transculturación* (Rama, 1982), *superregioanlismo* (Cándido, 1988), *regionalismo no regionalista* (Sarlo, 1996), *más allá del regionalismo* (Foffani-Mancini, 2000). En este sentido, Enrique Foffani y Adriana Mancini señalan que la noción de regionalismo tal como lo entiende la crítica tradicional, resulta un término anacrónico frente a la Modernidad, puesto que no sólo cuestiona su misma raíz ligada al folklore y al sustento nativista de la tradición como garantía de nacionalidad sino que también cuestiona lo que aparece en su lugar y es reformulado: la transformación de la ficción regionalista. De allí que, ante los cambios producidos en el interior del sistema literario, el *más allá del regionalismo* que proponen habilita un nuevo territorio menos como lugar concreto que como lugar de una construcción enunciativa. Esto implica un proceso de transfiguración a partir del cual el regionalismo habría logrado su superación. Clara muestra de ello son en el ámbito de la crítica latinoamericana las propuestas de *transculturación* de Ángel Rama y de *superregionalismo* de Antonio Cándido; y en el ámbito de la crítica argentina el *regionalismo no regionalista* planteado por Beatriz Sarlo. Por su parte, Foffani y Mancini sostienen que todas estas reflexiones estarían manifestando la insuficiencia conceptual del término *regionalismo* (Foffani y Mancini, 2000:261-262) y esto, de alguna manera, propicia la posibilidad de abrir nuevas perspectivas de análisis que consisten no sólo en superar ciertas marcas ya “viejas” (pensar por ejemplo en el paisajismo pintoresquista, el costumbrismo crítico, el proyecto pedagógico) sino también en lo que hace a una lectura regional en *clave posmoderna*⁴ capaz de poner de manifiesto las tensiones de grupos sociales en permanente proceso de cambio.⁵

28 29

En lo que respecta a la relación memoria/región/barrio, ésta requiere, en palabras de Valli, de análisis más complejos que los comprendidos por el regionalismo tradicional, puesto que hay elementos de sobra para pensar la región como espacio vivo y dinámico, a la vez que se construye como una realidad independiente de un sujeto que la imagine (Valli, 2006). Es decir que no se trata de una región delimitada espacialmente, sino de la proyección de la percepción de ese espacio que la constituye. Así, la región se construye a partir de la inscripción en la memoria del que escribe y esto hace que en la escritura se convierta en una región de los recuerdos (Foffani y Macini, 2000:275). En estos términos es que podría pensarse al barrio como región; puesto que este es representado a partir de los recuerdos de la infancia, de la adolescencia o de la juventud, con el apego y el sentimiento irracional e instintivo que se vincula al pasado que el hombre lleva consigo la vida entera. Asimismo, puede pensarse a los barrios desde la noción de regionalismo que postula Rama al proponer que éste...

...acentuaba las particularidades que se habían forjado en áreas internas contribuyendo a definir su perfil diferente y a la vez a reinsertarlo en el seno de la cultura nacional que cada vez más respondía a normas urbanas. Por eso se inclinaba a conservar aquellos elementos del pasado que habían contribuido al proceso de singularización cultural de la nación y procuraba transmitir al futuro la conformación adquirida, para resistir las innovaciones foráneas. (Rama, 1982:26)

Los barrios podrían ser vistos como diferentes espacios que forjan sus particularidades con el fin de no ser absorbidos por la metrópoli. De alguna manera, la existencia de cada uno estaría dada por su espacio individual constitutivo de la gran urbe y por su supervivencia ante el intento homogeneizador. Así, la capital bonaerense aparece como una ciudad fragmentada tanto en su trazado urbano como en su imaginario y por tanto, cada uno de los barrios se identifica con sus propias marcas que le dan una identidad funcional definida dentro del conjunto que integra la ciudad. En estos términos, es interesante pensar en un regionalismo cuyas características se orientan en traducir lo urbano como una multiplicidad de distintas regiones que conforman la ciudad capital de Buenos Aires. Esto es, a partir de la exaltación de los barrios que la conforman (Boedo, el Once, el Abasto, Flores, Montserrat, Constitución, entre otros). Así, cada escritor del corpus seleccionado escribe sobre los barrios en los que transcurre su infancia o adolescencia a partir de índices geográficos (las calles que los conforman), económicos (barrios industriales, marginales, etc.), históricos (ligado al origen de cada uno), étnicos-sociales (influencia inmigratoria, condición social de los habitantes de un mismo barrio distinto de otros). Estos autores que enuncian el barrio tal cual lo recuerdan con sus calles, sus edificios más significativos, la escuela, el cine, el lugar de encuentro con los amigos, las plazas; no pierden, al decir de Rama, la marca profunda con que los ha moldeado su cultura regional aunque la combinen con otras influencias y otras prácticas (Rama, 1982:95). El barrio se convierte entonces en una construcción concreta y simbólica del espacio, un constructo propio de una colectividad identificada con ese espacio al que la tradición puebla de significado y que se vuelve al mismo tiempo principio de sentido para aquellos que lo habitan y principio de inteligibilidad para aquel que lo observa, tal como lo define Augé al contrastarlo con el *espacio de no lugar* que no crea identidad singular ni relación, sino soledad y similitud (Augé, 1992:57-58). De allí, mi propuesta de un *regionalismo urbano* al cual pienso como un instrumento crítico⁶ dentro de la *producción experimental* o *postautónoma*, como la define Josefina Ludmer. La mencionada producción alude al cruce entre realidad y ficción; esto es cómo en cierta escritura argentina contemporánea se produce una fusión entre la esfera de los símbolos y la esfera de lo real (cf. Ludmer, 2007) que desbarata las dicotomías tradicionales en que se ha venido pensando a la literatura y, específicamente, al regionalismo. Por tanto, en esta investigación se pretende reflexionar acerca de cómo estas producciones experimentales plantean un nuevo vínculo entre el autor y su escritura, su presente y su espacio-cuerpo y experiencia a partir de la representación del barrio de la infancia y/o adolescencia que se constituye como variante de lo irrecuperable.

El corpus inicial que propongo estará integrado por determinada producción argentina posterior al año 2000 que incluye: *Ocio* (2000), *Los Lemmings y otros* (2005) y *Ensayos Bonzai* (2007) de Fabián Casas; *Banco a la Sombra* (2007) de María Moreno; *Cosas de negros* (2003), *Las aventuras del Sr. Maíz* (2005) y *El curandero del amor* (2006) de Washington Cucurto; *La Villa* (2001) y *Las noches de Flores* (2004) de César Aira; *El canibal* (2002) y *El pornógrafo* (2005) de Juan Terranova; *Cómo desaparecer completamente* (2004) de Mariana Enríquez; *El Montserrat* (2006) de Daniel Link, *El once. Un recorrido personal* (2006) de Marcelo Birmajer y los 25 textos compilados por Juan Terranova en *Buenos Aires escala 1:1* (2007) que tienen como fin armar una cartografía de los barrios que componen la ciudad

porteña. Todos estos textos presentan un espacio: la ciudad de Buenos Aires, y un mismo tiempo: el comienzo del siglo XXI que, como todo pasaje, recibe una carga simbólica específica dado que, en palabras de Ludmer, se genera un cruce colectivo de una frontera que deja atrás un momento anterior y, al mismo tiempo, nos hace encontrar con un nuevo momento que comienza con sus propias lógicas políticas, económicas y culturales (Ludmer, 1994:7). En el marco de la Argentina del siglo XXI, esta realidad política, económica y cultural es consecuencia de una democracia fragmentada por regímenes dictatoriales, una apertura al Mercado Internacional, una política neoliberal, tecnologizante y globalizada; por tanto, todas estas cuestiones deberán ser consideradas a la hora de abordar la producción escrituraria que sostengo en este corpus. En *Consumidores y ciudadanos* Néstor García Canclini advierte que en este contexto se produce una reformulación de los patrones de asentamiento y esto provoca una transformación del barrio como espacio. Por último, me interesa pensar de qué manera estos cambios impactan en los modos de lectura de los escritores contemporáneos y, asimismo, cómo esto implicaría una relectura del *regionalismo* como *regionalismo urbano*.

30 31

La hipótesis inicial de este trabajo deriva de los resultados de investigaciones actuales que permiten advertir que existe una producción nula en cuanto a estudios referidos al *regionalismo urbano*. Sin embargo, cabe advertir que se está hablando de revisar desde otra dimensión que intente otorgarle nuevos sentidos al término de *regionalismo* a pesar de que desde antaño se lo ha clausurado en su esfera más reduccionista. Desde este estado de situación es que en este estudio pretendo iniciar un nuevo aporte que consiste en hacer una lectura de lo regional en “clave posmoderna” y que permita pensar en una nueva forma de regionalismo a partir de características urbanas. Este trabajo se iniciaría con el corpus señalado en el párrafo precedente pero, como ya he señalado, tiene como propósito continuar con otros corpus en investigaciones futuras que tengan como objeto la producción literaria experimental de otras ciudades capitales de países latinoamericanos. Los resultados de esta investigación posibilitarían el insumo básico para iniciar nuevos estudios en torno al regionalismo y a la literatura urbana. Pero además, se propiciarían claves para leer la literatura contemporánea de estos últimos años.

Las categorías que estructuran mi investigación expresan las decisiones teórico-metodológicas más importantes del diseño de investigación. Tanto los conceptos seleccionados como las prácticas de análisis promovidas por éstos siguen una línea próxima a los estudios de Foffani y Mancini; quienes parten de ciertas nociones que tienen como fin la superación del regionalismo y cuyos exponentes son, como se ha visto, Rama (*transculturación*), Cándido (*superregionalismo*) y Sarlo (*regionalismo no regionalista*). Aquí, se parte de estas posiciones y se las repiensa en el contexto actual. Para ello, se adhiere a la noción de literatura postautónoma que define Josefina Ludmer y que posibilita un abordaje de las obras producidas posteriormente al año 2000 a partir del cruce entre realidad y ficción. Asimismo, se considerarán los estudios de García Canclini para abordar la producción escrituraria de este corpus en su contexto.

En el marco del estado actual sobre los autores y las obras de este corpus se encuentran variadas líneas de investigación entre las que cabe destacar a prestigiosos críticos como Josefina Ludmer (“Literatura postautónomas”), Beatriz Sarlo (“Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia”), Alberto Giordano (*Una posibilidad de vida: escrituras íntimas*), Sandra Contreras (*Las vueltas de César Aira*),

Reinaldo Laddaga (*Espectáculos de realidad*), Alan Pauls (“Los lemmings y otros, de Fabián Casas”). A su vez, muchos de estos autores han publicado (y continúan haciéndolo) diversos ensayos en las revistas *Punto de Vista*, *Otra parte*, *Nueve perros* y en los *Boletines del Centro de Estudios de Teoría y Crítica literaria*.⁷ Asimismo, son innumerables las entrevistas en diversos medios de comunicación a las que puede accederse. Además, los mismos autores del corpus escriben y analizan su propia obra como en el caso de César Aira, Daniel Link o Washington Cucurto por nombrar algunos; o se refieren también a las obras de los otros.

Primeramente, el diseño de este proyecto organiza el trabajo en dos etapas que responden a dos marcas que podrían establecerse respecto de la escritura de los barrios de la ciudad de Buenos Aires. Esto es, una primera etapa orientada a analizar el barrio Flores de Aira, el Monserrat de Link, el Boedo de Casas y el Constitución de Cucurto. A este grupo, se le agregaría el Once de Birmajer y algunas crónicas de María Moreno como “Plaza Dorrego”. Esta selección de autores corresponde a la influencia que ejercen sobre lo que en el mercado editorial se conoce como “la joven guardia”, un grupo de autores nacidos después de 1968 que han comenzado a intervenir prolíficamente en las letras bonaerenses y que motivados por los primeros, también escriben sobre los barrios de la ciudad; el estudio de la obra de estos autores correspondería entonces a la segunda etapa de este proyecto. Las metodologías a seguir responden a la investigación cualitativa, centrada en el análisis de documentos y textos literarios con el objetivo de producir investigaciones que aporten nuevos conocimientos al campo de la crítica literaria específicamente argentina pero con potenciales a extenderse, en una tercera etapa, a la crítica literaria latinoamericana.

Notas

¹ Graciela Martínez señala que la palabra *barrio* admite importantes matices y cierta ambigüedad respecto a las dimensiones y a la escala de relaciones que abarca su carácter popular y/o periférico o no necesariamente, a su conformación espontánea o planificada. En el Río de la Plata, dice, existe el arquetipo de barrio ilustrado en las letras de tango, que es de condición humilde y arrabalera y está cargado de un fuerte tono afectivo y nostálgico del barrio que se perdió. Dicha pérdida refiere a una historia personal y a una época pasada. El barrio del tango está asociado a un tiempo idílico que es el de la niñez y el de la juventud y remite a un ámbito solidario y protector. Es el lugar de pertenencia que marca para siempre la existencia individual. El barrio, asevera, sólo puede ser plenamente aprehendido en forma vivencial.

² Cabe advertir que en la década del '50 un grupo de escritores peruanos (entre ellos, Carlos E. Zavaleta, Julio Ramón Ribeyro, Sebastián Salazar Bondy, Enrique Congrains Martín) desarrollan una narrativa urbana centrada en la ciudad capital de Lima y en la cual se insiste en una imagen de ciudad metropolitana y arrasadora en contraste con su consecuencia, los barrios marginales. Esta literatura se caracteriza por intentar mostrar el crecimiento desordenado de los grandes centros poblacionales como son

muchas capitales de país. El protagonista de estas narraciones urbanas es el campesino andino que va a vivir a la ciudad pero acaba construyendo su hábitat en las barriadas periféricas. Es cierto que los barrios aparecen en la obra de estos autores con sus marcas propias pero éstos existen y desaparecen tal como el desarrollo urbano lo disponga (sea de manera espontánea o planificada) puesto que no son constitutivos de la ciudad, sino sus restos. El hecho de si existe o no regionalismo urbano en esta literatura excede los objetivos de este proyecto pero deja asentada esta reflexión para futuras investigaciones.

³ Entiéndase que esto encuentra su causa en dos conceptos artificialmente fracturados en la historia del pensamiento argentino que divide a la literatura en lo “regional” y lo “nacional”. Valli señala que la literatura de las provincias agrupadas en el marco de lo regional se contraponen a la literatura porteña que por la fuerza o la insolencia de su enorme concentración humana y disponibilidad de medios materiales termina siendo la región más influyente y en consecuencia, la más representativa de la nación (VALLI, 1988, 19-20 y cf. VALLI, 2006).

32 33

⁴ Piénsese como posmoderno no un sustituto o lo opuesto a la modernidad sino un *rebasamiento* (VATTIMO, 1990), un reordenamiento de la modernidad con las tradiciones. Esto es, según Barbero, asumir la heterogeneidad social como valor e integrarla a un orden colectivo que sirva para recrear las formas de convivencia y de liberación de la vida ciudadana. Se trata entonces de articular la modernidad entendida como lenguaje a través del cual los latinoamericanos toman conciencia de los cambios que se producen en sus países con las transformaciones sociales, culturales, urbanísticas, tecnológicas, económicas (cf. ORTIZ, 2000).

⁵ Tomo esta reflexión de Osvaldo Valli si bien el autor focaliza su análisis en los textos surgidos a partir de la inundación de 2003 en la ciudad de Santa Fe (VALLI, 2006).

⁶ Utilizo la noción de “instrumento crítico” en los términos que propone Josefina Ludmer en la Introducción a *El cuerpo del delito*. Allí, la autora lo define como un útil que le permite segmentar la cultura, la literatura argentina.

⁷ Véase la Bibliografía al final del artículo.

Bibliografía inicial

Bibliografía primaria

AIRA, C.: (2001) *La Villa*. Emecé, Buenos Aires.

(2004) *Las noches de Flores*. Mondadori, Barcelona.

BIRMAJER, M.: (2006) *El once. Un recorrido personal*. Aguilar, Buenos Aires.

CASAS, F.: (2000) *Ocio*. Tierra Firme, Buenos Aires.

(2005) *Los Lemmings y otros*. Santiago Arcos, Buenos Aires.

(2007) *Ensayos Bonzai*. Emecé (Cruz del sur), Buenos Aires.

CUCURTO, W.: (2003) *Cosas de negros*. Interzona, Buenos Aires.

- (2005) *Las aventuras del Sr. Matz*. Interzona, Buenos Aires.
- (2006). *El curandero del amor*. Emecé (Cruz del sur), Buenos Aires.
- ENRÍQUEZ, M.: (2004) *Cómo desaparecer completamente*. Emecé, Buenos Aires.
- MORENO, M.: (2007) *Banco a la sombra*. Sudamericana, Buenos Aires.
- LINK, D.: (2006) *El Montserrat*. Mansalva, Buenos Aires.
- TERRANOVA, J.: (2002) *El canibal*. Deldragón, Buenos Aires.
- (2005) *El pornógrafo*. Gárgola, Buenos Aires.
- (2007) *Buenos Aires escala 1:1*. TERRANOVA, J. (comp.). Entropía, Buenos Aires.

Bibliografía secundaria

- AIRA, C.: (2000) “La nueva escritura” en *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica literaria*, N° 8. Rosario.
- (2002-2003) “Por qué escribí” en *Revista Nueve Perros*, N° 2 y 3, Año 2. Rosario, 11-13.
- AUGÉ, M.: (1992) *Los “no lugares”. Espacios del anonimato*. Gedisa, Barcelona.
- BARBERO, J.M.: (2001) “Modernidad, postmodernidad, modernidades, Discursos sobre la crisis y la diferencia” en *Revista Digital Dissens*, Vol. 1, N° 1 y 12. Disponible en http://www.insumisos.com/lecturasinsumisas/MODERNIDAD_posmodernidad%20y%20Modernidades.pdf
- CANDIDO, A.: (1988) “Literatura y subdesarrollo” en *América Latina en su literatura*, FERNÁNDEZ MORENO, C. Siglo XXI, México, 334-353.
- CONGRAINS MARTIN, E.: (1954) *Lima, hora cero*. Juan Gutemberg, Lima, 2001.
- CONTRERAS, S.: (2001) “César Aira: relato y supervivencia” en *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica literaria*, N° 9. Rosario.
- (2007) “En torno de las lecturas del presente” en *I Congreso Internacional “Cuestiones Críticas” Centro de Estudios en Literatura Argentina*. Material inédito cedido por la autora, Rosario.
- (2002) *Las vueltas de César Aira*. Beatriz Viterbo, Rosario, 2008.
- FOFFANI, E. Y MANCINI, A. (N. Restivo, apéndice): (2000) “Más allá del regionalismo: la transformación del paisaje” en *Historia crítica de la literatura argentina*, Tomo 11: *La narración gana la partida*. JITRIK, N. (dir.), DRUCAROFF, E. (ed. del Vol.). Emecé, Buenos Aires, 261-291.
- GARCÍA CANCLINI, N.: (1995) *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. Grijalbo, Méjico.
- GERBAUDO, A.: (2007) “¿‘O será cuestión de gustos?’ (revisión teórico-metodológica a partir de ajustes de una investigación en curso)” en *Teoría Literaria I. Avances de investigaciones*. Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe.
- GIORDANO, A.: (2006) *Una posibilidad de vida: escrituras íntimas*. Beatriz Viterbo, Rosario.
- GORELIK, A.: (2004) “Imaginarios urbanos e imaginación urbana. Para un recorrido por los lugares comunes de los estudios culturales urbanos”

en *Bifurcaciones. Revista de estudios culturales urbanos*, N° 1. Disponible en www.bifurcaciones.cl/001/Gorelik.htm

HEREDIA, P.: (2001) “Programas de regionalización identitaria en el cono sur. Sarmiento e Ingenieros” en *Revista Universum*, N° 16. Universidad de Talca, Chile, 127-133.

IGHINIA, D.: (2002) “Lecturas de integración en el cono sur <<los espacios geoculturales>>” en *SeCyT*, Córdoba. Disponible en http://juanfilloy.bib.unrc.edu.ar/completos/corredor/corredef/comi-c/IGHINA.HTM#_edn1

(2001) “Regiones e integración: de Sarmiento y Ricardo Rojas a Perón y el Mercosur” en *Revista Universum*, N° 16. Universidad de Talca, Chile, 135-141.

KALIMAN, R.: (1993) “La palabra que produce regiones” en *Cuaderno de Cultura*. Departamento de Cultura-Banco Credicop, Salta.

LADDAGA, R.: (2007) *Espectáculos de realidad en Ensayos sobre la narrativa latinoamericana de las dos últimas décadas*. Beatriz Viterbo, Rosario.

LUDMER, J.: (1994) Cáp I “El coloquio de Yale: máquinas de leer ‘fin de siglo’” en *Las culturas de fin de siglo en América Latina*. LUDMER, J. (comp.). Beatriz Viterbo, Rosario, 7-24.

(1999) “Introducción.” *El cuerpo del delito. Un manual*. Perfil, Buenos Aires, 9-21.

(2004) “Territorios del presente. En la isla urbana” en *Revista Confines del pensamiento*. FCE, Buenos Aires, 103-110.

(2007) “Literaturas postautónomas”. Versión 2.0. Disponible en <http://www.loescrito.net/index.php?id=159>

MAÍZ, C.: (2004) “La polémica de lo universal y lo regional como valores estéticos. Dos momentos del discurso crítico: del 900 al boom latinoamericano” en *Cuadernos del CILHA, Revista del Centro Interdisciplinario de Literatura Hispanoamericana*, Año 6, N° 6. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 125-144.

MARTINEZ, G.: (2004) “El barrio, un ser de otro planeta” en *Bifurcaciones. Revista de estudios culturales urbanos*, N° 1. Disponible en: www.bifurcaciones.cl/001/Martinez.htm

MENTONS, S.: (1992) *El cuento hispanoamericano. Antología crítico-histórica*. FCE, México.

ORTIZ, R.: (2000) “América Latina. De la modernidad incompleta a la modernidad-mundo” en *Revista Nueva Sociedad. Democracia y política en América Latina*, N° 166. Venezuela, 44-61. Disponible en http://www.nuso.org/upload/articulos/2838_1.pdf

PAULS, A.: (2006-2007) “Los lemmings y otros, de Fabián Casas” en *Revista Otra parte*, N° 10. Buenos Aires, 1-5.

PRIETO, A.: (1968) “Subdesarrollo y regionalismo. La literatura regional” en *Literatura y subdesarrollo*. Constancio Vigil, Rosario, 149-163.

PRIETO, M.: (2000) “Escrituras en la ‘zona’” en *Historia crítica de la literatura argentina*. Tomo 10: *La irrupción de la crítica*. JITRIK, N. (dir.), Cella, S. (ed. del Vol). Emecé, Buenos Aires, 343-358.

RAMA, A.: (1982) *Transculturación narrativa en América Latina*. Siglo XXI, México, 1985.

RETAMOSO, R.: (1995) "Sobre los alcances de lo rosarino" en *La dimensión de lo poético*. Héctor Dinsmann, Rosario, 35-39.

(1995) "Los poetas de Santa Fe" en *La dimensión de lo poético*. Héctor Dinsmann, Rosario, 21-35.

(1995) "Los avatares de lo nacional" en *La dimensión de lo poético*. HÉCTOR DINSMANN (ed.), Rosario, 129-146. También disponible en Biblioteca Ele (editorial del libro electrónico). Disponible en <http://www.bibliotele.com/CILHT/Hispamer/Roberto/avatar.html>

ROMANO, E.: (1998) "Hacia un perfil de la poética nativista argentina" en *Anales de literatura hispanoamericana*, N° 27. Universidad Complutense, Madrid, 73-88.

(2004) "Culminación y crisis del regionalismo narrativo" en *Historia crítica de la literatura argentina*, Tomo 9: *El oficio se afirma*. JITRIK, N. (dir.), SAÍTTA, S. (ed. del Vol.) Emecé, Buenos Aires, 343-358.

SAER, J.J.: (1982) "Discusión sobre el término zona" en *La mayor*. Capítulo. CEDAL, Buenos Aires, 101-103.

SARLO, B.: (1996) "La duda y el pentimento" en *Punto de Vista*, N° 56. Buenos Aires, 31-35.

(2006) "Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia" en *Punto de Vista*, N° 86. Buenos Aires.

SERRA, E.: (1977) *Literatura del Litoral Argentino*. SERRA, E. (comp.). Universidad Nacional de Rosario, Rosario.

VALLI, O.R.: (1988) "Prólogo. Enfoque integral de la región en el universo de la literatura" en VITTORI, J.L. *Literatura y cultura nacional*. Colmegna, Santa Fe, 11-23.

(2006) "El espacio geocultural agredido (apuntes en torno a una relectura del suelo regional)" en *Revista América*, N° 18. Santa Fe, Argentina. Disponible en http://www.ceride.gov.ar/cehsf/americ_18/07-valli_espaciogeocultural.html

VATTIMO, G. et al.: (1990) *En torno a la posmodernidad*. Anthropos, Barcelona.

VITTORI, J.L.: (1986) *La región y sus creadores*. Ross, Rosario.

(1988) *Literatura y cultura nacional*. Colmegna, Santa Fe.

Rolle, Carolina

"El regionalismo urbano en la literatura bonaerense del Siglo XXI", en: *El hilo de la fábula*, Revista anual del Centro de Estudios Comparados, N° Diez. Santa Fe, Argentina, edicionesUNL, 2010, pp. 27-36.

¿Voces desde el margen? La matriz cultural italiana y la complejidad de lo subalterno en la Argentina de 1920

Ariela Borgogno *

Universidad Autónoma de Entre Ríos -

Universidad Nacional del Litoral

Resumen

Este artículo aborda la problemática de la matriz cultural italiana pensada como una cultura subalterna, en el complejo entramado histórico e identitario de la Argentina de la década del '20. La revista *Idea Latina*, uno de los emergentes culturales italianos de la época, nos posibilita re-pensar la dicotomía cultura hegemónica/cultura subalterna no sólo en términos de resistencia sino también de negociación y consenso. El análisis de esta publicación, producida en el marco de un ferviente nacionalismo cultural, nos permitirá entender el modo en que, un sector de la intelectualidad italiana, pensó la construcción de la identidad argentina.

36 37

Palabras clave:

· inmigración italiana · matrices culturales · identidad · culturas subalternas

Abstract

This article deals with issues concerning the Italian cultural matrix as a subaltern culture at work within the complex historical and identity framework of Argentina in the 1920's. The *Idea Latina* magazine, one of the cultural emergents of the time, allows us to rethink the *hegemonic culture/subaltern culture* dichotomy not only in terms of resistance but also in terms of negotiation and agreement. A study of this publication, which was produced in a context of fervent cultural nationalism, makes it possible to understand the way in which a group of Italian intellectuals conceived of the construction of Argentinean identity.

Keywords:

· italian immigration · cultural matrix · identity · subaltern cultures

* Profesora en Letras por la Universidad Nacional del Litoral. Es Becaria del FONCyT (2010-2013) y cursa el Doctorado en Ciencias Sociales (UNER). Se desempeña como Jefe de Trabajos Prácticos en la cátedra Literatura Francesa e Italiana y dicta la cátedra Literatura Inglesa (FHAyCS-UADER). Fue Becaria del Centro de Studi Leopardiani, Italia (1998) y es Miembro Investigador del Centro de Estudios Comparados (FHUC-UNL) Áreas de Investigación: Estudios Comparados, Literaturas en lenguas extranjeras, Inmigración italiana. Cuenta con un nutrido número de publicaciones en actas de congresos, capítulos de libros y revistas de la especialidad.

A modo de introducción

Pensar la cultura subalterna en las primeras décadas del siglo XX en la Argentina implica atender a un entramado complejo de disputas ideológicas, acciones políticas e intercambio de bienes simbólicos que discuten la esencia de la identidad nacional.

La política inmigratoria puesta en práctica a partir del último tercio del siglo XIX, que atrajo masivamente a miles de europeos al país, instaló paralelamente la preocupación por “lo nacional”. Es así como frente a una presencia cada vez más fuerte de extranjeros, en relación con una sociedad receptora relativamente pequeña y con una organización estatal débil, se inicia hacia mediados de 1880 un proceso de nacionalización de las masas que culminaría exitosamente en la década de 1930.¹

El impacto formidable del aluvión inmigratorio en la transformación social del país había generado temores en ciertos sectores de las élites político-intelectuales criollas, no sólo por el creciente multilingüismo y la diversidad cultural sino también por la activa participación sindical, política, cultural y económica de algunos grupos de inmigrantes, sobre todo en los centros urbanos iniciado ya el siglo XX.

Este proceso integrador y nacionalizador quedó fundamentalmente en manos del estado pero también trabajaron en esa dirección algunas instituciones y asociaciones de la sociedad civil. Según Oscar Terán (2008a), dentro del papel estatal, los intelectuales encontraron un papel privilegiado de intervención porque ese proceso de nacionalización requería tener definida una identidad nacional, una respuesta a la pregunta “¿qué es ser argentino?” y esa respuesta aún no estaba elaborada. “Como esa elaboración es un proceso fundamentalmente simbólico, aquí el oficio de los intelectuales, sus destrezas y saberes, resultaron absolutamente necesarios” (2008a:118).

En la década de 1910, la emergencia de un campo intelectual (Altamirano-Sarlo, 1983)² que se encarga de construir una *identidad argentina*, es uno de los puntos más altos del proceso de nacionalización de la masa de extranjeros.³ La incorporación plena de éstos y de sus hijos a la identidad nacional argentina se realizó tanto por la vía coercitiva (Ley de Residencia, Ley de Defensa Social) como por la vía cultural y allí la escuela pública se convirtió en la máquina más eficaz del Estado.⁴

Como bien explica Terán (2008a:121), se impone finalmente en el país, entre fines del siglo XIX y principios del XX, el *nacionalismo culturalista* que plantea que ser argentino es identificarse con un conjunto de rasgos culturales propios, históricos e inequívocos: la lengua, los símbolos, las costumbres, entre otros. Esta concepción cultural esencialista de la nación, defensiva y excluyente, expulsó definitivamente otra idea de nación, planteada también en la década del '80: una que era compatible con el universalismo, la multiétnicidad o que simplemente aceptaba la diversidad cultural (Bertoni, 2007). Así, el discurso de la vieja élite criolla se eleva de manera hegemónica por sobre una realidad social y cultural, si no problemática, aún heterogénea.

El núcleo de nuestro planteo

En este marco, un grupo de inmigrantes italianos radicados en el país editan en 1924, en Buenos Aires, *Idea Latina*, una revista de interés general. Como producto cultural de un sector subalterno, intentaremos analizar en esta publicación el modo de articulación de la cultura subalterna con la cultura hegemónica, hablando gramscianamente, en términos de resistencia, conflictos y negociaciones.

Sobre la base de los aportes de la teoría de Gramsci, podemos entender la cultura hegemónica como aquella elaborada por los intelectuales de la clase dominante a través del control del aparato cultural. Esta hegemonía, que también se construye y se recrea en la vida cotidiana, es el medio por el que se interiorizan los valores de la cultura dominante y se construyen sujetos domesticados. Por lo tanto, del otro lado del par dicotómico, quedan las clases subalternas y sus culturas resistiendo, en el mejor de los casos, esta supremacía y luchando por instalar sus valores particulares como valores generales para el conjunto de la población.

38 39

Lo interesante de la contribución de Gramsci es que no sólo plantea la dominación a través de la coerción sino también a partir de la construcción de consenso, fundamentalmente en lo simbólico, como modo de legitimación de la hegemonía. Y en el consenso, encontramos conflictos y negociaciones, como en toda relación (que por ser tal es dinámica) en la que hay una disputa por el poder.

Ahora bien, ¿por qué pensamos a la revista *Idea Latina* como una expresión de la cultura subalterna de la década de 1920?

Lo subalterno, entendido de manera amplia, admite la pluralidad; podemos entonces hablar de subalternidades en relación con la edad, la etnia, la clase, entre otros.

Uno de los indicadores de la subalternidad de *Idea Latina* es su género discursivo. Esta revista es una publicación periódica seriada “fronteriza”, revista bilingüe bajo la dirección de V. D. Caranci y edición de A. Arigoni.⁵ La variedad de temas y estilos es su sello: noticias culturales relacionadas con Argentina, España e Italia junto a anécdotas de color; críticas de arte, historia y ciencia (a cargo de nombres sobresalientes de la época como Benedetto Croce y Miguel de Unamuno, por nombrar sólo algunos) junto a notas sobre moda e higiene femenina; las novedades de interés social se codean con los textos humorísticos, y los sucesos internacionales, con las producciones literarias. La literatura ocupa un lugar importante en la revista y lo hace también desde la variedad: cuentos, sainetes, leyendas y mitos se unen a la poesía y al drama en sucesivas apariciones dentro de cada número, reproduciendo la estructura del folletín.

Su distribución era gratuita en todos los Círculos Italianos del país y Asociaciones Italianas de Beneficencia en archivo privado. Pero, además, para la venta al público tenía un precio de 0,20 centavos en la Capital y de 0,25 en el interior. Este costo mínimo y accesible pone de manifiesto las estrategias de comercialización de las editoriales⁶ de la época que, aunque fueran pequeñas, posibilitaron el acceso masivo de lectores a este tipo de publicaciones populares (en términos genéricos).

Como es sabido, las transformaciones radicales en la cultura de la sociedad argentina de mediados del siglo XIX y de las décadas siguientes posibilitaron el surgimiento del género literario folletinesco que siempre ha sido considerado subalterno, desde la perspectiva de la alta cultura escrita. Ahora bien, el crecimiento y la diversificación del público lector hicieron que el folletín tuviera un

impacto popular sin precedentes. Así, logró instalarse en los medios gráficos y por la necesidad (comercialización y ventas) de un mercado editorial nacional en consolidación estableció un nuevo escenario para el campo cultural existente. El género del folletín evolucionó de tal modo que en los primeros años del siglo XX fue recuperado en nuevos formatos como la novela por entregas, el radioteatro y espacios literarios en publicaciones de interés general, como la que ahora nos ocupa. Estas producciones menores, en términos de Deleuze, generaron profundos cambios en la recepción y circulación de lo literario y estuvieron ligadas a una incipiente cultura de masas (Sarlo, 1985). De esta manera, se potenció la convivencia conflictiva de dos circuitos de producción y consumos culturales: un circuito culto y un circuito popular que evidenciaban la escisión cultural existente ya en el siglo XIX entre literatura minoritaria o de élite y literatura popular.

Esta proliferación de la forma narrativa folletinesca hacia otros soportes permite a Nicolás Rosa (2003-2006) formalizar un abordaje del folletín como matriz genérica. La noción de “estructura folletinesca” (Rosa, 2003) otorga mayor movilidad que la idea estricta de género, que integraba al folletín, como a un conjunto amplio de expresiones populares, en un esquema descalificador y secundario. En cambio, como matriz narrativa migratoria, aparece como un típico producto decimonónico: por un lado, implica un esquema renovador de lectura para recién escolarizados o en vía de escolarización, y para aquellos cercanos a la cultura escrita por intermedio de publicaciones seriadas y fragmentadas; por otro, la estética folletinesca forjará un sistema de referencias, en cuanto a las sensibilidades (Sarlo, 1985), que será la base de experiencias para esos mismos sectores que se incorporan a principios del siglo XX, en Argentina, a la vida letrada.

Sobre esto, Sergio Pastormerlo (de Diego, 2006:1-2) plantea que:

(L)a ampliación del público lector produjo un cambio radical en la cultura letrada, que dejó de ser un ambiente reducido y relativamente homogéneo, reservado a una minoría social [...] Hasta entonces —fines del siglo XIX— la distinción entre lo culto y lo popular había sido tan nítida (y, por lo tanto, tan poco problemática) como la diferencia, sobre la que se apoyaba, entre oralidad y escritura. Ahora —principios del siglo XX— el concepto mismo de “cultura popular” quedaba alterado y comenzaba a asumir su sentido moderno: una producción cultural que ya no se podía definir en oposición a la cultura letrada, porque formaba parte de ella, dirigida a un público amplificado, ligado a medios masivos y subordinada a la lógica del mercado. El significado del término “popular” empezaba a aproximarse y superponerse al de “comercial”.

Rescatamos de esta extensa cita la idea que, iniciado ya el 1900, la cultura popular forma parte de la cultura letrada. *Idea Latina* es una clara expresión de esto. No es un producto *de* la cultura popular sino un producto netamente “culto” *destinado a* un público amplio y diverso, pero preferentemente “pensante” y urbano. ¿Dónde se ve esta preferencia? En la publicación, por ejemplo, del artículo del profesor de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, Francesco Capello, “Kant y la filosofía alemana” (N° 21:7-8) o de *Arte y Modernismo* (N° 9:9-10) del Doctor Manuel Podestá, o en el artículo *Il movimento intellettuale in Spagna* (N° 22:65-69). Además, las notas sobre moda e higiene femenina tienen como destinatarias a las mujeres “de sociedad” ya que la referencia son los trajes de tarde en *crêpe satin* o los de noche en *lamé*, y sombrero con flecos de *strass* incluido. Estas mismas mujeres son las que deben tener en cuenta “no tragar ninguna pepita,

hueso de frutas o espinas de pescado; no doblarse después de las comidas ni pasar de un comedor caliente a uno cuarto frío” (N° 14:86) El ambiente y las figuras de la *belle époque* son recuperados en las imágenes que acompañan estas últimas notas y manifiestan el nivel educativo y el comportamiento que la revista espera de los italianos en una sociedad que les había abierto sus puertas y, a la vez, que ellos habían ayudado a construir.

Lo popular, el pueblo, categorías que han perdido fuerza política al desdibujar la referencia, hasta aquí no aparece. Ni como productor de la cultura deseada ni como sujeto posible de experimentarla. Sí se menciona al italiano trabajador, al obrero, al campesino, al comerciante, al hombre de provincia como contribuyentes esenciales al progreso del país. Se los menciona en sus vidas diarias, de quehaceres, esfuerzos y familia, pero no se apuesta a ellos como reproductores de la alta cultura que corre por las venas de Italia.⁷ *Idea Latina*, como veremos después, hablará en su nombre; sin embargo la pregunta que nos hacemos es hasta qué punto los representa.

40 41

En esa sociedad plural que era la Argentina, los italianos tenían un papel mayor. Pero la fortaleza que poseían en lo cotidiano era debilidad a nivel público.⁸ La militancia cultural de la revista apunta a lograr ese reconocimiento, sin ofrecer resistencia a la cultura hegemónica. Es más, en su condición subalterna en términos genéricos y de mercado, comparada con las grandes publicaciones periódicas argentinas de la época, *Caras y Caretas* por ejemplo, el trabajo cultural está direccionado a la integración social plena de los italianos al país de residencia. La *italianità*, en tanto rasgo distintivo y valorado de la comunidad, se entiende entonces como un aporte a la argentinidad.

En este sentido, y como otro indicador de su subalternidad, retomamos el carácter bilingüe de la revista. Su bilingüismo es particular ya que los textos no se presentan a la vez en italiano y español, sino que se opta por uno de éstos, lo que complejiza y amplía el análisis de su recepción.

Sin profundizar en el conocido conflicto lingüístico originado a fines del siglo XIX como efecto de la inmigración masiva, ni en las consecuencias que para los inmigrantes y sus descendientes tuvo la promoción de la Ley 1420 de escolaridad obligatoria, podemos decir que la propuesta de uso de las dos lenguas mencionadas, marca la política editorial de la revista durante los años 20, en la que subyace que son esas lenguas y no las variedades dialectales, claro ejemplo de resistencia,⁹ las que posibilitarán la integración cultural.

El problema de la lengua del migrante italiano había sido siempre un punto crucial en la identidad cultural y nacional en Italia y en la Argentina. La inmigración masiva italiana se caracterizó, de hecho, por su regionalidad, cuya primera expresión era el uso dialecto local acompañado por un escaso o nulo conocimiento del italiano. El rechazo del nacionalismo cultural ante el cosmopolitismo lingüístico provocado por la lengua de los inmigrantes se centra, en particular, en los italianos cuya deformación del castellano derivó en el conocido *cocoliche*, que tanta vida vio en nuestra literatura nacional. En la década del '20, las vanguardias retoman la polémica contraponiendo *los criollos viejos a los criollos nuevos* (Altamirano-Sarlo, 1983),¹⁰ de acuerdo al origen tradicional y a una relación natural con el español.

El rechazo de la revista al uso dialectal reproduce la política cultural hegemónica, pero el uso del español y del italiano¹¹ puede entenderse en términos de *negociación con* y de *resistencia a* esa hegemonía. Y marca especialmente, un conflicto, el de una dualidad interna y externa, de la que muchos italianos no pudieron desprenderse.

El propósito de *Idea Latina*, de trabajar en la construcción de una identidad plural que reuniera lo mejor de la italianidad con aquello que el país de arribo les ofrecía, manifiesta el dualismo vivido por muchos migrantes italianos. Esto es explicitado en el editorial N° 7 del 15 de marzo del año 24:¹² dos patrias, dos lenguas, afectos siempre en duplicado, ciudadanos de un país que dejaron pero que aún les reconocía sus derechos y habitantes voluntarios de un país que les otorgaba la ciudadanía pero no reconocía sus derechos. Este reclamo sutil, velado en el relato del desdoblamiento entre la Italia de partida y la Argentina de llegada, se repite con mayor vehemencia en los editoriales del 1° de junio, N° 12 y 1° de diciembre, en el N° 23 bis.

Las palabras del editorial N° 7 son importantes porque denotan la experiencia dual vivida por muchos italianos de nuestras tierras, sujetos divididos entre el amor a la patria donde habían nacido y que constituía su historia, y la convicción de la adopción de una vida nueva en la tierra que habían elegido y donde muchos, habían tenido su descendencia. Ese conflicto interno generaba una resistencia a desligarse totalmente de su lengua y de sus costumbres. De allí la tenacidad con la que se buscaba introducir a los hijos argentinos de los inmigrantes a la cultura originaria de sus padres, a la tradición abrazada más allá del océano.¹³

Tampoco debemos olvidar que, al mismo tiempo, estos hombres eran miembros de otra nación en formación (aquí el conflicto externo) y por eso mismo requeridos por un Estado nacional que, en un principio, se había encargado de expulsarlos. Como bien dice Lilia Bertoni (2007:12): “Resulta fundamental mirar a los hombres que vivieron esta etapa como actores de diferentes procesos y como protagonistas simultáneos de por lo menos dos historias”.

Es esta dualidad la que muestra la revista también en el lenguaje. El uso del italiano funciona como expresión de una identidad étnica, afirma una identidad italiana. Funciona no sólo como una instancia de identificación nacional sino también como un argumento de resistencia. Pero es una resistencia que no logra discutir la hegemonía en tanto se presenta al español como la otra “lengua legitimada”, la otra posibilidad de uso para quienes desean integrarse al conjunto nacional. Y aquí la negociación, y aquí el logro de ese consenso que silencia la subalternidad lingüística más radical: el uso de los dialectos italianos. No es casual que ningún artículo de la revista, ningún texto literario, ningún texto humorístico reproduzca alguna variedad dialectal. Para nosotros, es justamente esa ausencia lo que hace visible la posición hegemónica de la revista, en su misma subalternidad.

Las colectividades italianas en Argentina, como en toda América del Sur, cultivaron siempre un patriotismo que exaltaba la tierra de origen y no excluía (al contrario, se combinaba con) la fidelidad sincera a la patria de adopción. Para los italianos y sus descendientes, aunque en menor medida, la etnicidad tenía un valor simbólico, era la reivindicación de una tradición especial en ese gran crisol que eran las sociedades latinoamericanas, y la nuestra en particular.

Por eso, esta subalternidad a dos voces, este encuentro de lenguajes en la publicación que trabajamos está abrazada por una subalternidad mayor, la étnica, a pesar de la evidente mayoría numérica de la etnia italiana en la conformación social argentina (Blengino, 1990; Devoto, 2004). El origen italiano de la revista y su bilingüismo la ubican en la periferia del campo cultural argentino, dominado aún por un fuerte hispanismo y por el criollismo, como discurso de características nacionales.¹⁴

Lo subalterno debe pensarse entonces como una construcción a partir de la re-

lación del sujeto con su circunstancia histórica. En este sentido es que intentamos dar cuenta de la articulación de la subalternidad de la revista con lo hegemónico, desde la dimensión cultural y política. Porque para analizar lo subalterno necesitamos entenderlo como un lugar de convergencia de particularidades históricas, culturales y luchas por el poder.

En los editoriales publicados en 1924 se manifiesta la intención de que la revista sea el medio para lograr el re-encuentro de dos mundos, el de la Europa de origen latino con el de los países sudamericanos, el de Italia y España con Argentina.

La exaltación de la latinidad era el núcleo de la búsqueda de contactos con América emprendida por el gobierno italiano. El programa fascista para Sudamérica era explotado culturalmente a partir de la latinidad y de la presentación del fascismo (aún pre-totalitario pero ya imperialista) como filosofía política de la modernidad.¹⁵ Apelando a las raíces comunes se quería sostener la primacía de la “vía italiana” a la modernidad por sobre el hispanismo conservador¹⁶ y la influencia del mundo anglosajón.

42 43

Argentina, al igual que Brasil, por importancia geográfica, características sociales y políticas, con una numerosísima población emigrante italiana o de ascendencia italiana, fue una de las metas naturales de la política fascista de la *italianità*, dirigida a conservar la identidad nacional, consolidando el prestigio de la patria lejana.

La adhesión de la revista al “latinismo” (su nombre es más que elocuente) promulgado por Italia después de la Primera Gran Guerra, no implicó una adhesión plena a las ideas fascistas. Como sucedió con muchos italianos en nuestro país, su posición ante el fascismo de los primeros años de la década del ‘20 fue ambivalente. Rechazó las ideas colonialistas de Mussolini pero adhirió a la conservación de la *italianità* como rasgo distintivo de la comunidad y como el lazo que los unía con la patria de la que habían partido.

En la editorial del N° 6 del 1° de marzo, de título “*Il torto delle parole*”, (“*El error de las palabras*”) su autor defiende la cercanía cultural y afectiva de Argentina con España e Italia en una común dimensión latina. Pero reconoce que en el interés de ambos países por Argentina, el gobierno Italiano no se había dado cuenta de que América del Sur no era Estados Unidos¹⁷ donde la incidencia de la inmigración tuvo otras características. Y que por ese desconocimiento, se estaban pensando proyectos políticos impracticables para la Argentina. Las palabras del editorialista nos permiten ver la claridad de criterio de algunos italianos emigrados y el temor que sentían ante el control que Italia, ahora más poderosa, pretendía ejercer sobre aquellos que primero había expulsado y que en Argentina se transformaron en prósperos comerciantes e industriales (Crolla, 2009). La sabiduría adquirida en suelo extranjero les da la fuerza para rechazar las órdenes de un gobierno que no los representa y mucho menos de una monarquía que ellos ya podían vislumbrar como agonizante frente a la prepotencia de Mussolini y el fascismo. La mirada estrábica¹⁸ (Crolla, 2009) de los nuevos ítalo-argentinos permite desarrollar una postura lúcida y severa sobre su propio país natal y reconocidamente justa sobre el país que los recibiera.¹⁹

El editorial del N° 12, del 1° de junio de 1924, comenta la llegada a puerto argentino de la Regia Nave “Italia” durante el mandato de Marcelo T. de Alvear. Y expone un ferviente agradecimiento al “*governo de la repubblica democraticissima*” por haber interpretado el sentir popular honrando a la delegación diplomática italiana, enviada por un gobierno fascista y no democrático. Más allá de que la

revista entiende al gobierno de Mussolini como no representativo, focaliza en la disposición del presidente y del pueblo argentino para comprender la necesidad de la comunidad italiana de reencontrarse con algo que los una, momentáneamente, con la tierra de partida. Y en este sentido, el editorial plantea que, como respuesta a esa demostración de afecto y simpatía, los italianos tenían más que nunca la obligación, en honor a su propia patria, de estrechar aún más la relación con los argentinos y de colaborar con el progreso de la patria de adopción.²⁰ Nuevamente la postura ambivalente; políticamente se cuestiona al gobierno fascista pero se adhiere al programa identitario de la italianidad propuesto por él.

Durante el mismo año, por un acuerdo realizado entre Mussolini y de Alvear, visitó la Argentina el príncipe del Piamonte, Umberto II, heredero del trono de Italia y máxima figura desde el punto de vista formal que hasta entonces hubiese visitado el país. La revista se encargó de cubrir dicho evento y durante la publicación de varios números, se dedicó a resaltar el agradecimiento a los argentinos por la recepción y el afecto demostrados, que confirmaban la fraternidad existente entre ambos pueblos.²¹ Lo interesante es que a partir de la visita de Umberto II, aparece publicado en el N° 17 del 15 de agosto de 1924, el poema de Leopoldo Lugones: *La marcia del príncipe*²² (traducido al italiano por Quidam).

La revista celebra publicar un poema profascista que exalta la grandeza latina y el lazo esencial que la une a la Argentina. Lugones, intelectual ya referente del nacionalismo autoritario, y anteriormente defensor a ultranza de la “pureza” argentina en detrimento de las masas inmigrantes, toma al fascismo como mejor ejemplo de la restauración del sentimiento nacional. La propuesta casi mística de amor a la patria del Lugones de esta época no desconoce el legado pro-inmigratorio de los padres fundadores, pero se enfrenta ahora a los grupos extranjeros comunistas y anarquistas (éstos, mayoritariamente italianos, por supuesto) que engendran discordia.

La recuperación de la imagen de un intelectual prestigioso ligado ideológicamente al fascismo, manifiesta la dualidad de *Idea Latina* frente al gobierno italiano. Pero a nuestros ojos, expone sobre todo la relación cercana de la revista (en su subalternidad) al ambiente cultural hegemónico de esos años.

El modo en que esta publicación subalterna se articula con lo hegemónico no está dado en términos de resistencia plena ya que no hay intenciones de lograr un nuevo orden. Sí se da en términos de negociación; un ejemplo de esto se lee en un fragmento del editorial N° 12, en que se cuestiona la discusión acerca de los alcances jurídicos de los términos “emigrado” e “inmigrante”. Para el editor este debate se torna vano si no existe un Estado con la decisión política de incorporar al extranjero, que ha fijado un domicilio definitivo, en la plenitud de sus deberes y derechos. El texto cierra de manera esperanzadora pero no deja de interpelar al gobierno argentino para que escuche la demanda. A través de la negociación se espera lograr la integración definitiva de los inmigrantes italianos a la sociedad argentina.

Una lectura de cierre

Analizar la revista *Idea Latina*, en tanto expresión de una cultura subalterna, nos enfrenta a un panorama histórico, político y cultural demasiado complejo como para aportar una lectura definitiva.

Hemos abordado su condición subalterna desde tres aspectos: la subalternidad genérica, la lingüística e, íntimamente relacionada con ésta, la subalternidad étnica. Y esto último nos confronta con un problema mayor. Es imposible hablar de la comunidad italiana en la Argentina, como un conjunto homogéneo. Por lo tanto, nombrarla es referirse al entramado histórico complejo en el que predomina la pluralidad de procedencias, de niveles de alfabetización, de grupos sociales, de condiciones de trabajo, de intereses e ideologías. Hablamos de una colectividad diversificada que, al mismo tiempo que se defendía del nacionalismo purista de la élite nativa, luchaba en el seno de sus propias instituciones por el liderazgo y el poder.²³

44 45

Idea Latina es un ejemplo de esto. Se entiende a sí misma como el nexo cultural que busca hermanar a la Argentina con Italia y España por la tradición latina que comparten. Y en esta tarea, la cultura que las unifica es la “alta cultura” propia de pensadores e intelectuales. En su condición étnica subalterna reproduce la cultura hegemónica cuando no cuestiona, a fin de lograr ciertas modificaciones, algunas políticas culturales y sociales. Pero, en este caso, el conflicto no puede entenderse como antagonismo sino como negociación, pues el objetivo es claro: la integración social.

Entendemos que la revista es el producto de una élite intelectual italiana, que en nombre del “pueblo emigrado”, se posiciona frente al campo cultural hegemónico. Los diversos sectores subalternos dentro de la misma subalternidad étnica, no tienen en las páginas de la publicación una representación fuerte, ni siquiera en los textos de origen ‘popular’ (como muchas de las *novellas* italianas que se presentan).

Es en este sentido que nos planteamos el título de este trabajo como un interrogante: *¿Voces desde el margen?* Desde el momento en que *se escribe*, en que *se tiene voz* hay hegemonía. En ese derecho a la voz hay una desigualdad simbólica que designa un derecho no menos importante, “el derecho a la visibilidad y a los modos de administrar esa visibilidad” (Alabarces, 2008:25). Y en esta posición hegemónica de la intelectualidad de la revista, las subalternidades de clases, las lingüísticas, de su misma comunidad no están representadas. Allí lo político. Para *Idea Latina*, el reconocimiento de las élites dirigentes italianas por la sociedad argentina, implicaría la legitimación inmediata del “pueblo italiano” no sólo como actor central en el progreso de la nación, dada la fuerza que tenía en el imaginario la idea del italiano como bárbaro pero trabajador, sino también como actor de la civilidad.

Es lícito decir que la propuesta que la revista sostiene es la de un sector minoritario, pero existente al fin, de italianos que lograron alcanzar en el país una posición de privilegio. Desde ese lugar realizaron el llamado para sumar adhesiones a un programa de acercamiento y compenetración cultural entre los habitantes de la diáspora y el país de residencia.

A través de una mirada dual, *descentrada*, (Crolla:2009) estos italianos interpretaron comparativamente los dos tiempos y los dos mundos involucrados, la Italia de partida y la Argentina de llegada, enriqueciéndose al alcanzar una identidad doblemente crítica. Una visión superadora de la experiencia migratoria les permitió entender que la identidad se construye y, permanentemente, se reconstruye en la *negociación* (Bhabha, 2002) con la alteridad.

Notas

¹ El objetivo principal de este programa era “argentinizar” a los hijos de inmigrantes ya que veían en ellos los depositarios del futuro sentimiento de nacionalidad. Para una lectura de las diferentes posturas respecto de la inmigración, remitimos al trabajo de LILIA ANA BERTONI (2007) y OSCAR TERÁN (2008a). Véase, para un panorama del proceso migratorio y su complejidad: FERNANDO DEVOTO (2004) y ROBERTO CORTÉS CONDE (1979), entre otros.

² Remitimos al capítulo “La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos”.

³ Vale aclarar en este punto que las élites argentinas distinguieron a la masa de inmigrantes de los “extranjeros”, a quienes dieron un tratamiento y una consideración diferencial.

⁴ Véase el capítulo de BEATRIZ SARLO (1998) “Cabezas rapadas y cintas argentinas”, en *La máquina cultural*, Seix Barral, Buenos Aires (2007).

⁵ El volumen que trabajamos reúne 18 números publicados en el año 1924: Año 1, N° 6 marzo a N° 24 diciembre. La primera edición de *Idea Latina* data del año 1915. Aún no hemos obtenidos datos acerca de los motivos por los que publicación fue interrumpida. Esta edición de 1924, es una continuación. Este material perteneció a la Biblioteca del Círculo Italiano de la ciudad de Santa Fe, desmantelada y vendida hace unos años y existente hoy en archivos privados. Los textos que nos ocupan pertenecen a la biblioteca privada de la Profesora Adriana Crolla (UNL), quien los adquiriera en ocasión de la venta realizada por dicha institución.

⁶ Para una lectura del surgimiento del mercado editorial argentino, véase la publicación dirigida por JOSÉ LUIS DE DIEGO (2006) *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000*. FCE, Buenos Aires.

⁷ Los años de entreguerras vieron la movilidad ocupacional y social de los hijos de inmigrantes, posibilidad de ascenso que emergía de la educación pública, “la vía maestra de la movilidad argentina” (DEVOTO, 2006:376).

⁸ Como mencionamos en la breve introducción, los años anteriores a la primera guerra mundial, los italianos se habían expandido en el mundo de los negocios y el movimiento obrero, con el anarquismo, pero también en el mundo intelectual y científico argentino, una figura como la de José Ingenieros es una clara muestra de ello. Aún así la presencia pública, política, no era considerada suficientemente representativa. Sobre la vida de los italianos en nuestro país, véase el ya clásico texto de FERNANDO DEVOTO (2006) *Historia de los italianos en la Argentina*, Biblos, Buenos Aires. Y para una lectura de la vida intelectual argentina, OSCAR TERÁN (2008b) *Vida intelectual en el Buenos Aires de fin-de-siglo (1880-1910). Derivas de la “cultura científica”*, FCE, Buenos Aires, y su texto ya citado *Historia de las Ideas...*

⁹ Es interesante ver cómo el uso de los dialectos en vez del italiano estándar es una forma de resistencia al interior del grupo subalterno, “la colectividad italiana”.

¹⁰ Véase, particularmente, el artículo de SARLO “Vanguardia y criollismo: la aventura de *Martín fierro*”.

¹¹ Un dato no menor es que, hacia principios de la década del ‘30, el castellano era ya la primera lengua de los inmigrantes y sobre todo, la

de sus descendientes. Esto era un hecho indiscutible, y en la intención social y culturalmente integradora de la revista se presta atención a que muchos de sus posibles destinatarios no tengan al italiano como lengua de uso. Fundamentalmente, los hijos de la inmigración a quienes se quería conectar con la tradición peninsular de sus antecesores.

¹² *Il dualismo, che deve esistere in noi daiché abbiamo due patrie, due lingue [...] e interessi e affetti sempre in duplicato, il dualismo que preoccupa tanto gli statisti argentini, i quali dubbitano di poterci avere mai interamente, tanto gli statisti italiani, i quali temono di perderci sempre completamente, noi, in verità non lo sentiamo, almeno allo stato di tormento, di lotta interiore assidua e perenne, come forse si suppone da chi non partecipa della... duplicità per cui siamo cittadini del paese che abbiamo abbandonato e che continua a riconoscerci i diritti di cittadinanza, e viviamo volontariamente in un paese che ci dá il pieno godimento della cittadinanza, ma non ce ne riconosce i diritti.* (N° 7:3)

46 47

¹³ Aun antes del primer nacionalismo cultural de la década de 1910, “los hijos de los inmigrantes se estaban integrando aceleradamente a la sociedad argentina, cambiando la identificación cultural y simbólica con la tierra de origen de sus padres por una nueva con la Argentina. El ascenso social colaboraba en ese proceso y en esa voluntad de no identificarse con la historia familiar. Aunque muchísimo de italiano sobrevivía en ellos, más allá de lo que creyesen, [...] en su propia percepción se sentían argentinos” (DEVOTO, 2006:311).

¹⁴ Nuevamente, al respecto, véase “Vanguardia y criollismo...” y el clásico estudio de ADOLFO PRIETO (2006) *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Siglo XXI, Buenos Aires.

¹⁵ Pero, obviamente, la promoción y propaganda cultural estaba vinculada estrechamente con la política. Las buenas relaciones diplomáticas entre el fascismo y el gobierno de Marcelo T. de Alvear potenciaba las relaciones económicas entre ambos países.

¹⁶ Como veremos, en la posición fluctuante que la revista toma respecto del fascismo, el rechazo al hispanismo será un tema discutido. Mientras las ideas fascistas cuestionan la supremacía de España como modelo lingüístico y cultural de las ex-colonias, *Idea Latina* se acerca a la comunidad española y la piensa como un factor determinante en la formación de la nacionalidad argentina, ya que comparte con Italia una tradición latina que engrandece al país de residencia.

¹⁷ *Quando in Italia si dice in discorsi ufficiali o quasi che bisogna penetrare l'America del Sud, che bisogna conquistare l'Argentina, sempre... affondando il lavoro alle folte falangi dei lavoratori che vengono qui con la falce e la scure...le frasi vanno interpretate con benevolenza... Appare chiaro che si tratta di un modo di dire e che cotesto modo rivela in chi lo usa una supina ignoranza dell'America del Sud...che non tiene in conto che l'America Latina fu scoperta e penetrata tutta, oltre che dagli americani, dagli emigrati.* *Idea Latina*, N° 6 del 1° de marzo de 1924:4.

¹⁸ Para Adriana Crolla, la mirada del migrante, como la del estrábico, es doble y des-centrada, sometida al vértigo, por ende, al desarrollo de especiales competencias visuales.

¹⁹ *Argentina era peregrino assai. Il governo insinuava che tutti coloro che*

possedessero una fabbrica, una qualunque casa di vendita... licenziassero gli impiegati paesani per sostituirli con gli emigrati della nuova emissione italiana. La stampa argentina protestò. Fece bene... Perché qui il commercio, le industrie sono argentine: perché qui i paesani sono figli di stranieri e quindi d'italiani in grandissimo numero, perché ove si fosse portato ad effetto quel consiglio, tutti gli italiani occupati da argentini o da stranieri sarebbero stati cacciati in strada per rappsaglia. Idea Latina, N° 6 del 1° de marzo de 1924:4-5.

²⁰ *Il fascismo non deve essere osservato, né interpretato all'estero: bisogna tener conto di ciò che vuole da noi. E, dacché vuole, afferma di volere che gl'italiani emigrati sentano sempre più italianamente, senza perciò rinunziare ai sentimenti nuovi, senza venire meno agli obblighi contratti con la terre di adozione, è evidente che non hanno di allarmarsi del fascismo coloro i quali, non essendo fascisti, accettano e praticano siffatto programma d'italianità fervente e discreta, operosa e pronta al sacrificio per l'onore della patria d'origine, per il progresso della patria elettiva. (N° 12:3) (fragmento).*

²¹ Según FERNANDO DEVOTO, "(l)as razones de estos gestos (refiriéndose a la visita del príncipe) no reposaban tanto en las expectativas de Mussolini acerca de los inmigrantes en Argentina sino en aquellas puestas en el intercambio comercial entre los dos países. Así, la visita de Umberto puede ubicarse en el cuadro de distintas iniciativas publicitarias que el nuevo régimen impulsaría con el propósito de fortalecer la imagen de Italia y dentro de ella la del fascismo en el exterior, más debe colocarse en las posibilidades que el mercado argentino tenía para los intereses económicos italianos", (2006:348).

²² *LA SPADA COMANDA. Possenti tamburi intonin la marcia profonda;/e imprima il corsiere il ritmo con piede sonoro./Letizia di altera bellezza gli spirito inondale al passo d'Italia disfronda suoi rami l'alloro./DICE LA PATRIA. O Italia, le mani! E in esse l'offerta argentina/che, bianca e celeste, promette purezza ed onore./O Italia, le mani! E in esse la forza latina, /e in esse la spada romana d'invitto fulgore!/E DICE LA GLORIA. O Italia, le bocche! E in esse il bacio più santo/che temprà la Scure e al Fascio il nodo costringe./O Italia, le bocche! E in esse la grazia del canto,/che, con il trionfo, la gioia e la pace ecco atinge./E DICE L'AMORE. O Italia, e poi gli occhi! E in essi il tuo splendido cielo,/la notte argentina da stelle del Sud trapuntata./I grandi occhi oscuri che esaltan poetico anelo,/ i dolci occhi azzurri che specchian la pace sognata./CANTA IL BRONZO. La marcia vibrante ritempri nel cuor la baldanza,/ i crinei pennacchi increspi la corsa festosa./La spada sguainata irraggi d'eroica esultanza,/e squilli alto l'inno d'Italia la tromba gloriosa.*

²³ Remitimos para una lectura completa de esta problemática a DEVOTO (2006) y al texto de BERNASCONI y FRID (2006) *De Europa a las Américas. Dirigentes y liderazgos (1880-1960)*, Biblos, Buenos Aires. La misma revista plantea en sucesivos editoriales la dificultad de lograr consenso dentro de la misma comunidad italiana para llevar adelante un proyecto común, la creación del Instituto Argentino de Cultura Itálica. Su objetivo principal era la promoción del intercambio cultural entre Italia y Argentina, en el orden científico, literario y artístico, incluyendo a las universidades y a los institutos científicos ya creados. La concreción de este anhelo se hará esperar hasta iniciada la década del '30.

Bibliografía

- ALABARCES, P.: (2008) “Introducción. Un itinerario y algunas apuestas” en *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*, ALABARCES, P. y RODRÍGUEZ, M.G. (comp.), Paidós, Buenos Aires.
- ALTAMIRANO, C. y SARLO, B.: (1983) *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Ariel, Buenos Aires, 1997.
- BHABHA, H.: (2002) *El lugar de la cultura*. Manantial, Buenos Aires. [Trad. al español: AIRA, C.]
- BERNASCONI, A. y FRID, C. (eds.): (2006) *De Europa a las Américas. Dirigentes y liderazgos (1880-1960)*. Biblos, Buenos Aires.
- BERTONI, L.: (2007) *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas. Una construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX*. FCE, Buenos Aires.
- BLENGINO, V.: (1990) *Más allá del océano. Un proyecto de identidad: los inmigrantes italianos en la Argentina*. CEAL, Buenos Aires.
- BOURDIEU, P.: (1988) “Los usos del ‘pueblo’”, en *Cosas Dichas*. Gedisa, Barcelona. [Trad. por MIZRAJI, M.]
- CORTÉS CONDE, R.: (1979) *El progreso argentino, 1880-1914*. Sudamericana, Buenos Aires.
- CROLLA, A.: (2009) “‘Viajes de ‘identidad/es-trábricas’ en la memoria escrituraria ítalo-argentina”, en *Ecos italianos en Argentina. Emigraciones reales e intelectuales*. Serafín, S. (*a cura di*). Campanetto, Udine.
- DEVOTO, F.: (2006) *Historia de los italianos en la Argentina*. Biblos, Buenos Aires.
- (2004) *Historia de la inmigración en la Argentina*. Sudamericana, Buenos Aires.
- FORD, A.: (1985) “Cultura dominante y cultura popular”, en *Medios de comunicación y cultura popular*. FORD, A., RIVERA, J. y ROMANO, E. Legasa, Buenos Aires.
- GRAMSCI, A.: (1972) *Los intelectuales y la organización de la cultura*. Nueva Visión, Buenos Aires, (2003). [Trad. por SCJARRETA, R.]
- (2003) “Apuntes sobre la historia de las clases subalternas. Criterios de método” en *Clases subalternas en la historia de las sociedades latinoamericanas*. ANSALDI, W. y FUNES, P. (comp.). Documento de Trabajo 55, UDISHAL, Buenos Aires.
- PASTORMERLO, S.: “1880-1899. El surgimiento de un mercado editorial” en *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000*. De DIEGO, J.L. (dir.). FCE, Buenos Aires, 2006.
- PRIETO, A.: (2006) *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Siglo XXI, Buenos Aires.
- RAMA, A.: (1984) *La ciudad letrada*. Arca, Montevideo, 1998.
- ROSA, N. (dir.) y LABORANTI, M.I. (comp.): (2003) *Moral y enfermedad: un sociograma de época (1880-1916)*. Laborde, Rosario.
- ROSA, N.: (2006) *Relatos críticos, cosas, animales, discursos*. Santiago Arcos, Buenos Aires, 2006.
- SARLO, B.: (1985) *El imperio de los sentimientos*. Norma, Buenos Aires, 2000.
- (1998) *La máquina cultural*. Seix Barral, Buenos Aires, 2007.

Borgogno, Ariela

"¿Voces desde el margen? La matriz cultural italiana y la complejidad de lo subalterno en la Argentina de 1920", en: *El hilo de la fábula*, Revista anual del Centro de Estudios Comparados, N° Diez. Santa Fe, Argentina, edicionesUNL, 2010, pp. 37-50.

Dos,

paseos por los bosques narrativos

(un lugar para la ficción)

Un monólogo libertario y su refuncionalización en melodrama peronista

Carlos Fos *

AINCRIT

Resumen

Los libertarios rioplatenses desplegaron un fuerte sentido de lo comunitario que conjugó la lucha económica con una decidida militancia de integración cultural alternativa a la del Estado. Con gran rapidez crecieron locales anarcosindicalistas, junto a centros, círculos y escuelas de orientación ácrata. La creación artística de estos núcleos es remarcable ya que se convierten en el sistema de producción más dinámico de la época. La creación teatral para ser puesta en escena por los cuadros filodramáticos del movimiento fue destacada, en calidad y número. Es evidente que la práctica escénica era para nuestros anarquistas sólo un arma de combate más. La cultura anarquista parte desde la concepción clara de que la lucha es la vida y, por lo tanto, sus representaciones remiten siempre a esa vida, a esa lucha. Punto de coincidencia entre los diversos matices estéticos del pensamiento ácrata es reivindicar el “arte en situación”, el acto creador por encima de la obra en sí. El libertario contó con recursos para seguir expresando sus ideas, a pesar de la represión, apelando a dos figuras que simbolizaban por su estilo de vida la existencia sin ataduras, los acólitos y los crotos. Los acólitos utilizaron también las viadas para la enseñanza de las ideas anarcosindicalistas y nunca promovieron foquismos, a pesar de trabajar en soledad durante meses.

Las producciones teatrales libertarias constituyeron uno de los pilares de la expresión artística de este movimiento. Con una red de difusión y recepción propias, se convirtieron en herramientas de difusión ideológica de gran efectividad. El monólogo fue utilizado por los libertarios porque requería

52 53

* Historiador e investigador teatral he desarrollado análisis sobre el teatro de inmigración político y el teatro ritual. Publicó, entre otros títulos, La fiesta de San Lucas, un desafío, y La utopía anarquista. Ha colaborado en diferentes revistas argentinas y del resto del mundo, como Teatro XXI, Revista Celcít, Revista Galega de Teatro, Primo Atto, por citar sólo algunas.

Codirector del Centro de Documentación de teatro y danza del CTBA y socio fundador y presidente de la AINCRIT (Asociación de Investigación y Crítica teatral de la Argentina).

de mínimos elementos para su representación y porque facilitaba su redacción al minimizar los recursos necesarios. Partiendo de un monólogo libertario llegaré a su versión refuncionalizada por sectores afines al peronismo, décadas más tarde. Utilizo para la investigación las técnicas de la historia oral como herramienta.

Palabras clave:

· anarquismo · acólitos · monólogo · apropiación · peronismo

Abstract

Argentine anarchists showed a strong communal sense, combining economic struggles with an active cultural integration which was alternative to the State's. Anarcho-syndicalist meeting places flourished swiftly together with anarchist centers, circles and schools. The artistic creativity of these places was remarkable, to the point that they became the most dynamic production system of the age. In spite of repression, anarchists had plenty of resources to express their ideas, for which they counted on two figures whose lifestyles symbolized bondless life, acolytes and *tramps*. Acolytes used railways to teach anarcho-syndicalist ideas, and never encouraged individual action even though they worked in isolation for months. The anarchist movement is based on a dynamic conceptual corpus whose creators and followers, consistent with their belief in freedom and change, have always refused to make into a canon of blind obedience. This contributed to the work of the acolytes, who, having received basic training, spread doctrine according to their own judgment and reached places with little anarchist presence. The anarchist culture equated life to fighting, an idea they expressed in drama. In their plays they intended to vindicate the spontaneity of *art en situation* i.e. the creative act rather than the dramatic work itself. These theatrical productions were the most important form of artistic expression in the anarchist movement. These plays become an effective way of spreading ideology, as the anarchists had a wide audience. As the monologue requires few elements for its enactment, it was usually adopted as a form of expression.

Key words:

· anarchism · acolyte · monolog · appropriation · peronism

Los libertarios rioplatenses desplegaron a un fuerte sentido de lo comunitario que conjugó la lucha económica con una decidida militancia de integración cultural alternativa a la del Estado.

En el contexto de crecimiento de los centros portuarios, que se da al calor de la gran inmigración europea, el movimiento libertario adquiere gran relevancia en la organización de la lucha sindical. La necesidad de mano de obra barata por la expansión de la economía generó situaciones de esclavitud fogueadas por las patronales, que respondían al modelo hegemónico oligárquico. Con gran rapidez nacieron locales anarcosindicalistas, junto a centros, círculos y escuelas de orientación ácrata. La creación artística de estos núcleos es remarcable y se convierten en el sistema de producción más dinámico de la época. La reacción de los sectores que detentaban el poder político y económico no se hizo esperar. No sólo se dedicaron a la represión de huelgas o foquismos puntuales, sino que apuntaron a la actividad libertaria en general. Se clausuraron sus diarios e imprentas, se los ningunearon y luego quemaron sus centros y escuelas racionalistas. Era un vano intento por frenar la ola de concientización de la clase proletaria. No faltaron recursos al libertario para seguir expresando sus ideas apelando a dos figuras que simbolizaban por su estilo de vida la existencia sin ataduras, los acólitos y los crotos.

54 55

Los acólitos utilizaron las vías del ferrocarril como el camino predilecto para trasladarse y enseñar las ideas anarcosindicalistas. Paradójicamente, usaron un medio construido por los ingleses y pensado para el transporte de los productos primarios de producción hacia el puerto de Buenos Aires. Estos militantes nunca adoptaron un papel de vanguardia esclarecida, a pesar de trabajar en solitaria durante meses, sin contacto alguno con estructuras sindicales o sociales afines.

El movimiento ácrata es un cuerpo conceptual dinámico, cuyos creadores y seguidores han rehusado convertir en canon de obligatoria obediencia, pues siendo su esencia la libertad y el cambio constante, sería imposible sostener esta postura. Fueron coherentes en la horizontalidad del pensamiento, promoviendo las discusiones constantes y tolerando las discrepancias, siempre sometidas a la decisión soberana de una asamblea. Estas características ayudaron el trabajo de los acólitos, que emprendían sus viajes a zonas sin presencia anarquista significativa, que recibían formación básica y llevaban los principios doctrinarios con criterio propio.

Es complejo definir una estética libertaria única, ya que, como dijimos, nos encontramos con un movimiento polifónico, con discursos muchas veces contradictorios. Hay constantes, no obstante, que nos permitirían acercarnos a ciertas nociones básicas que son recurrentes en los textos dramáticos ácratas. El anarquismo parte de considerar al arte como expresión indispensable en la vida de los pueblos y los individuos, en tanto se trata de una praxis que fusiona la imaginación con el trabajo, la actividad humana. De esta manera se convierte en una herramienta fundamental para mejorar la condición del hombre, hacerlo permeable a la sensibilidad necesaria para la construcción de una nueva sociedad. No se busca el arte por el arte mismo, ni hay deseo de reconocimiento o fama de acuerdo a la concepción burguesa. La fe en la razón y en la educación crítica como la ruta para la liberación de las mentes alienadas, requerían de un teatro con fines propagandísticos.

Al hablar del teatro como instrumento ideológico, no debemos pensar solamente en producciones rústicas, ya que si bien éstas primaron, ha habido otras de elaborada factura. Antes de componer sus obras o diseñar proyectos educativos, los ácratas realizaban un minucioso diagnóstico del público al que se dirigían. La grandes

puertos como Buenos Aires y Rosario con sus zonas de influencia ofrecían un auditorio potencial de criollos semianalfabetos y de inmigrantes, con un precario conocimiento del idioma castellano. Además contaban con poco tiempo y escaso dinero para invertir en actividades culturales. Para evitar la confusión que pudiera surgir en un público no entrenado, las piezas recurrían a situaciones cotidianas de lucha, con un criterio próximo-distal. Utilizaban fórmulas sencillas y la repetición como resorte de estructura dramática, para asegurar el objetivo didáctico y proselitista. La reiteración, en ocasiones exasperante en los dramas libertarios, aparecía en los temas, la fraseología y la elección de personajes identificables estereotipados, entre los que destacaban el esclarecido, emisor del mensaje y el oponente, vinculado a los sectores burgueses. Este maniqueísmo era resuelto en el final de la pieza con el triunfo real o moral del héroe ácrata, y la aparición de un joven o niño que tomaba la posta en la lucha. En las organizaciones libertarias hemos visto en los cuadros filodramáticos, especialmente en los surgidos en las escuelas del movimiento, un esfuerzo colectivo de sacralización que exige del participante una apertura del espíritu y ofrece a cambio el control de sus propios medios de expresión. Estos aficionados, formados en el seno mismo de la masa anarquista, no trabajaban por dinero, sino por convicción ideológica, y ese fenómeno hace comprender que el problema del teatro estaba unido estrechamente al poder económico. El teatro burgués, determinado por la estructura económica, dependía del consumo. Su objetivo era cubrir la sala de espectadores, aun apelando a burdas obras de entretenimiento. Se trataba de una mercancía para vender, y su estructura estética estaba determinada por la demanda. El teatro libertario intentaba emanciparse de esta perversa lógica comercial para crear productos culturales determinados por el contenido social e ideológico. Así el teatro volvía a manos del pueblo como arma ideológica y cultural y con una fuerte eficacia educadora. La escasez de medios en los cuadros filodramáticos, deviene en una suerte de economía de puesta, con una escenografía mínima y generalmente con vestuarios propios o elaborados en talleres de las escuelas racionalistas. Esta situación promueve maniobras de simplificación y de condensación, reduciéndose personajes, la línea argumental (que en ocasiones se lleva a un bosquejo) y los signos escénicos. Favorecía el éxito de los dramas, en su pretensión de vehículo de principios básicos, códigos ideológicos compartidos por buena parte de la concurrencia. El monólogo fue utilizado por los libertarios porque requería de mínimos elementos para su representación y porque facilitaba su redacción al minimizar los recursos necesarios. He recogido cientos de estas piezas, muchas creadas en talleres especialmente pensados en las escuelas racionalistas existentes en el país, todas de breve duración al ser censuradas o destruidas por la represión de los sectores dominantes. Tenían predilección por las formas melodramáticas, que le daba un marco de espectacularidad especial a los discursos de los personajes, marcando exageradamente las situaciones de tensión, que surgían así amplificadas. Pero el melodrama y el drama social, de acuerdo a los procedimientos ibsenianos, exigían el esfuerzo de escribir y representar obras más largas. Cuando hablamos de los sectores “intelectualistas” del movimiento, que aceptaban reproducir textos de autores no vinculados directamente con el anarquismo (Zola, Ibsen, Chejov o los locales González Pacheco o Sánchez de pasado libertario), vemos que no presentan el inconveniente explicitado. Pero, cuando nos referimos a los “puristas”, que sólo acuerdan con los productos escénicos nacidos en sus propias filas, nos encontramos con otras realidades. En este dinámico

sector libertario, donde primaban los pequeños círculos, los talleres escuelas y las opciones militantes unipersonales, adaptar los textos a las condiciones que debían enfrentar fue un desafío, resuelto apelando al monólogo como propuesta. Para la recuperación de discursos perdidos o dormidos, he trabajado con instrumentos provenientes de la historia oral y la etnohistoria. Mediante la recolección científica del relato he desarrollado vías para la restitución en el imaginario colectivo del discurso de los libertarios en Argentina. Mi tarea nunca la he planteado como la del buscador de objetos muertos o decorativos sino como el camino para que a través de esta memoria parcialmente restaurada renazca la voz y la producción cultural de los olvidados.

Apelé, como disparador de ese proceso de restauración de los discursos, a las entrevistas personales pautadas con decenas de miembros del movimiento ácrata en Argentina. Así, en mi derrotero, hallé a Alberto Cenci, extendiéndose los encuentros durante meses. Algunos de estos monólogos didácticos, que venimos detallando, fueron aportados por este mozo de cordel, luego convertido en ceramista. Integrante de varios círculos libertarios, incursionó en el teatro formando parte de cuadros filodramáticos en la provincia de Santa Fe. Nos cuenta:

56 57

Mi familia me trajo de Sicilia cuando sólo contaba con siete años de edad. Desconocía el idioma y la ciudad de Buenos Aires, donde residimos un tiempo, me resultaba hostil y me generaba angustia. Mi padre era zapatero y rápidamente consiguió trabajo en su especialidad, ganando lo suficiente para la comida y un albergue precario en una casa chorizo. Con raíces socialistas, solía leernos cuanto libro llegaba a sus manos. Ese eclecticismo hizo carne en mí, que continué devorando desde Shakespeare hasta novelitas policiales. Cuando empezamos a concurrir a las veladas de los círculos anarquistas de Barracas, quedé admirado con las actuaciones de los compañeros, que interpretaban con vehemencia y gusto dramas en los que se contaban las penurias del obrero. Desde entonces nunca falté a una obra y al mudarnos a Rosario me uní al cuadro filodramático de niños del gremio portuario. No quería solamente actuar, por lo que fui a varios talleres literarios del movimiento para aprender a redactar monólogos. En 1935 escribí uno sobre la esclavitud de la mujer, como mercancía sexual. El tema de la explotación femenina me interesaba mucho, ya que si nosotros los hombres éramos expoliados por la patronal, las mujeres sufrían aún más.

La necesidad de responder con el texto a la acción opresiva en forma casi inmediata, exigía un esfuerzo constante por parte de aficionados escritores como Cenci. Esta necesidad de llegar a tiempo en la exposición del problema, será un condicionante para la calidad del producto artístico. Para que se entienda el punto de vista que seguía el artista ácrata, es necesario tener presente su principal objetivo: transformar al pueblo, que deje de ser “espectador”, que abandone la posición pasiva en el fenómeno teatral. Debía transformarse en sujeto, en actor, en transformador de la acción dramática. Las diferencias debían ser claras, nunca aceptaría una posición en la que el espectador delega poderes en el personaje para que éste actúe y piense en su lugar. Cada artista tenía derecho de pensar por sí mismo, muchas veces en oposición al personaje. Buscaba concientización, en la acción misma. Y esta acción no concluía en el escenario ya que el espectador no debía delegar poderes en el personaje, ni para que piense ni para que actúe en su lugar; al contrario, él mismo tenía que asumir su papel protagónico. Para luchar por la plenitud de la libertad en la comunidad el teatro también tenía cosas para

decir, puede ser que no sea revolucionario en sí mismo, pero seguramente es un ensayo de la revolución, lanza a una acción. Cenci comprendía estos principios y los aplicó en sus obras. *Patricio, un hombre*, representada ante los hechos brutales de persecución y torturas por parte de las empresas de capital inglés contra los obreros organizados es un claro ejemplo. Decía:

PATRICIO: Hoy me presento ante usted comandante, que representa a los esbirros que nos combaten. Y lo hago con la convicción de que es un buen hombre, que sólo equivoca su accionar. Sé que ha salvado a varios de los nuestros y quiero contarle mi versión. He ofrecido mi vida al amo Escudero, a cambio de explotación y miseria. Mi pobre rancho se cae a pedazos, no tengo siquiera mendrugos para alimentar a mi familia. Cansado me he reunido con otros hacheros como yo y decimos la huelga general. Y qué hicieron el gobierno cipayo y sus mandaderos, estaquearnos, molernos a palos. Yo había cambiado el rencor de mis orígenes por ideas libertarias claras, con el objetivo de cambiar la situación y alcanzar la felicidad. Y don Pedro, que siempre me vio como a un perro, sólo espera encontrarme para darme lonjazos. Se creen intocables, pero la furia del trabajador no tendrá piedad y será el fin de la burguesía. No necesitamos dirigentes corruptos o falsos líderes, sólo la conciencia crítica de todos los que sufrimos y nada nos detendrá.

Como vemos, las formas dramáticas, de poética sencilla y hasta ingenua, se convertían en recursos para completar la formación del militante. La propuesta radical del anarquismo se diferencia de otras manifestaciones opositoras —como el comunismo o el socialismo— en la implantación de un ideario que niega rotundamente las formas despóticas de autoridad, otorgando importancia a la acción comunitaria y los valores humanos a través de la realización personal. Queda establecida dicha diferencia a partir de dos características fundamentales que van a articular el universo estético de la obra anarcosindicalista; por un lado, la visión polarizada de la realidad, y por otro, la negación de toda autoridad, que no sólo encarna la represión, sino también el mal en el mundo.

Cenci mismo reflexiona:

Nunca me creí un gran dramaturgo, ni siquiera adopté ese calificativo para mí. Toda mi vida sentí que era un obrero del arte, al servicio de los compañeros trabajadores, de aquellos que habían abrazado el Ideal o de aquellos que lo desconocían. Por esto, una vez concluida mi militancia dentro del anarcosindicalismo, me dediqué de lleno a escribir y dirigir obras en elencos pequeños, en parajes olvidados, para ser la vocecita de los oprimidos. Enseñé durante años a leer y escribir a multitud de niños y jóvenes expulsados del sistema educativo estatal patronal; traté de darles la luz de la razón para que no perdieran la esperanza y para que sobre todas las cosas, pudieran pensarse. En ocasiones, alguien se acuerda de mí, y me propone publicar mis obras. Yo agradezco con humildad, pero la realidad es que cada trabajo mío tuvo sentido en tiempo y espacio en que lo elaboré. Sólo me anima en los últimos años de mi vejez, pelear desde el rinconcito que me quede contra el orden injusto, que no sólo no cedió, sino que creció. Con la fe en la anarquía como la solución a los problemas humanos, aún lucho.

Como la propaganda tiene una función primordial, el arte ácrata acentúa la estética expresionista, a veces figurativa, a veces simbólica, pero siempre destinada a “comunicar el mensaje ideológico de la forma más emotiva posible, y, por ello, el dibujo más eficaz es aquel que requiere menos elaboración para ser comprendido”.

Por su lado, la literatura anarquista de divulgación tiende al melodrama, mientras que se acerca al folletín por la simplicidad de su lenguaje, por su estructura codificada y la univocidad de la interpretación a la que induce. En relación con el sistema religioso, el anarquismo ofrece una sustitución de la fe antes que su anulación, y otro tanto puede decirse en la construcción de un modelo de vida —que involucra el amor, los lazos filiales, la relación con la naturaleza— más atractivo y auténtico que el modelo burgués hegemónico. El “nuevo sistema”, en suma, ofrece una alternativa ante el edulcorado mundo que las novelas rosa comenzaban a imponer por aquellos años.

Las circunstancias socio-políticas del país variaron luego del golpe de 1930, y mientras languidecía el anarquismo, movimientos populares ascendían y sumaban a la clase obrera, desde posiciones no revolucionarias. El sistema teatral porteño abría sus puertas al teatro independiente y Barletta, fundador del Teatro del Pueblo, una de sus expresiones más genuinas, iniciaba una nueva etapa. La identidad ideológica de Barletta con una fuerte relación con el Partido Comunista local y, por tanto, de su creación teatral que dirigía de manera verticalista, se sostenía en los valores de compromiso social e internacionalización de los productos dramáticos. Desde sus inicios, proponía desde una posición didáctica, romper con los “espectáculos de baja categoría”, que dominaban la cartelera porteña. Sostenía que tanto el sainete, el grotesco criollo o sus formas degradadas (comedias asainetadas, melodramas pueriles) eran entretenimiento banal, pensados para la alienación del público por los empresarios teatrales. Recurrió entonces a autores extranjeros, que tomaran temas propios de la humanidad toda, desde una valoración de principios éticos y estéticos que respetaran la función social de la práctica escénica. Como vemos este teatro estaba al servicio de los cambios sociales profundos, pero desde una óptica muy distinta a la arena libertaria. Sin embargo, no nos detendremos en el análisis del teatro independiente, sino que avanzaremos en algunas consideraciones sobre la política del Estado peronista en cuanto a las prácticas escénicas.

No es intención de este trabajo desarrollar la política cultural del primer gobierno de Perón, pero sí debo mencionar algunas de sus características, que impactaron en las instituciones que pertenecían al campo libertario y que sí están en estudio. El gobierno nacional creó la Subsecretaría de Cultura y había dispuesto que su labor debía orientarse a dos audiencias, los productores de cultura y a sus consumidores. En cuanto a los actores activos y prestigiados en el campo, sólo sumó rechazos o indiferencia. Consideraban al peronismo un fenómeno fascista, una autocracia similar a las que habían sido derrotadas en Europa. Ninguna figura relevante aceptó el convite de integrarse a la construcción de una “nueva óptica cultural”. No hay demasiados estudios sobre el impacto de las acciones encaradas por la propia Subsecretaría con respecto al segundo grupo señalado, el de los consumidores. El peronismo, en todas sus manifestaciones, se presentó como reparador de las desigualdades surgidas de la aplicación de políticas al servicio de las minorías económicamente más poderosas. Es comprensible, entonces, que planteara al distribucionismo como una de sus estrategias. Las enormes riquezas acumuladas por los gobiernos conservadores anteriores debían ser parcialmente repartidas a sectores hasta entonces marginados de la vida política y social argentina, sectores carentes de visibilidad. Perón no quería una revolución, o medidas económicas de colectivización de los medios de producción o de los bienes. Por el contrario, más allá de ciertos discursos sin efecto en la práctica, se acercaba a la visión keynesiana

de la economía, un capitalismo con fuerte intervención estatal. La Subsecretaría de Cultura tomó decisiones superadoras de este principio distributivo, (al que también adhería), con medidas concretas para implementar el contacto de los “desposeídos” con expresiones artísticas valiosas. Se asignaba un objetivo civilizatorio, y en parte democratizador de los productos culturales, haciendo que pudieran ser consumidos por la mayor parte del público. En este público quedaba incluido aquel que vivía en pequeños pueblos y parajes del territorio nacional, y que no solían participar de obras de teatro, charlas, funciones de cine, etc. Con la ejecutividad, que caracterizó a los organismos recientemente creados, dispuso la elaboración de un plan integral de política cultural, tarea que recaería en la Comisión de Cultura. Este plan disparó una serie de actividades, que corrieron suerte dispar. Contando con un presupuesto inédito para este espacio siempre marginal de la administración central, es menester destacar sus logros, varios de los cuales sobrevivieron a la caída de la primera etapa de la gestión justicialista. Como un guiño al federalismo fue lanzado el Tren Cultural: una verdadero centro cultural itinerante que tenía como misión recorrer el país llevando “la cultura”. Seguía atado al viejo esquema de un Buenos Aires legitimante, que lleva sus saberes y capacidades a las márgenes, en un intento de impregnarles su luz. El Tren debía trasladar al interior conjuntos teatrales y artísticos, orquestas, exposiciones pictóricas, escritores y libros. Paralelamente a este proyecto se organizó un programa de conferencias y audiciones radiales, un programa de teatro para niños de los hogares obreros, se creó una Orquesta de Música Popular. La Comisión de Bibliotecas Populares dependiente de la Subsecretaría acusó un dinamismo extraordinario, entre cosas porque se aumentaron sus partidas en forma notable (de 1.309.935 pesos en 1946 pasó a tener 3.578.865 en 1946). El ciclo cerró con más 1600 bibliotecas subvencionadas y congregando a 5.535.521 lectores según estadísticas del año 1954. Decidió, asimismo, mejorar las habilidades de los grupos teatrales periféricos, muchos de los cuales eran continuadores de la obra de los cuadros filodramáticos clasistas desaparecidos. Estos grupos no tenían relación fluida con maestros de actuación o dramaturgos consolidados en el campo. Tampoco recibían la visita de las grandes compañías porteñas en gira. Este aislamiento involuntario, empobrecía a estos cuadros y los incapacitaba para convertirse en semilleros de futuras figuras de la escena nacional, en un panorama que incluyera a todas las propuestas del país. Para estimularlos se instituyó en julio de 1949 un Gran Certamen Nacional de Teatro Vocacional. La resolución que disponía la creación de este concurso, señalaba que era parte de la continua actividad de apoyo a las expresiones artísticas aficionadas, a las que la Subsecretaría les otorgaba gran relevancia. Estas medidas, junto a la reformulación de los objetivos del Teatro Nacional de Comedia y del recientemente creado Teatro Municipal de la Ciudad de Buenos Aires, aumentaron las tensiones. Las críticas se apoyaban en la creencia general de que el peronismo era una forma de incultura y la oposición subrayaba la supuesta decadencia intelectual del período. Estas posiciones irreductibles corroboran la separación que se verificó entre campo político y campo intelectual, coincidentemente con la fuerte división de la sociedad en general. El gobierno insistía en definir su proyecto cultural como “nacional y popular”, y aseguraba que colaboraba con los objetivos de una política de Estado, que en todos los planos buscaba devolver al excluido su capacidad de ser productor de arte. Las estrategias asumidas, canalizarían los principios existenciales del pueblo, para culminar en un estado de justicia cultural. Las nociones de “pueblo” y “lo

nacional”, no eran definidas con propiedad y se simplificaban a partir de aportes parciales del nativismo costumbristas y del nacionalismo católico.

La Subsecretaría y el gobierno mismo, se enfrentaban así con el movimiento del teatro independiente, al que consideraban reservado para una elite, con una predilección por los autores extranjeros, que según su opinión no respondían a los intereses o necesidades del pueblo.

Como podemos apreciar el peronismo destacaba la función social del teatro pero no se limitaba a ella, desarrollando una política al respecto de gran complejidad. Construyó y remodeló salas, creó elencos oficiales en todo el país, estimuló planes que permitieran el surgimiento de experiencias teatrales educativas y dotó a las salas estatales de programaciones de coherencia discutible. Asimismo organizó diferentes concursos de las disciplinas del área escénica, y concibió la formación de los hacedores del hecho teatral a través de seminarios dramáticos y conferencias. Estas acciones eran acompañadas por la necesaria puesta en marcha de organismos teatrales como el Instituto de Estudios de Teatro o el Museo de Teatro Argentino, entre otros. Como anexo al señalado Instituto en marzo de 1947 se dispone dar inicio a los trámites burocráticos que desembocaría en el Seminario Superior Dramático. Estaba pensado como una contribución al desenvolvimiento de la escena vernácula, ya que debía renovar constantemente la energía vital del teatro argentino y articular los centros dispersos de esta actividad: el Conservatorio Nacional, los teatros vocacionales y el teatro profesional. Sus objetivos básicos eran los de facilitar la formación de nuevos actores, directores y técnicos teatrales, poniendo al alcance del aspirante los necesarios instrumentos de cultura y los medios propicios para desarrollar sus facultades artísticas innatas. Las mismas serían ejercitadas prácticamente bajo la dirección de instructores autorizados. Al mismo tiempo, el Seminario tendería a estimular la producción dramática argentina mediante representaciones periódicas de obras de autores noveles.

Siguiendo este razonamiento era diáfano el motivo que alejaba a las masas obreras de los espectáculos. Para revertir este proceso, el Teatro, como institución, no debía clausurar su labor en las salas sino que, en un proceso doble, conjugar la definida orientación nacional y popular de sus producciones en la sede (se insistía en las “raíces en la filosofía cristiana, el humanismo latino y el nacionalismo cultural” como parámetros de programación), con una acción hacia la comunidad por medio de una orgánica diagramación de acciones a desarrollar durante el primer quinquenio de gobierno justicialista. El estado no imponía un “contenido rector” de “una” política cultural —como sucedía con la idea de un tren que desde el centro se dirigía a la periferia— sino que fomentaba un espacio por donde discurría la espontaneidad creativa del pueblo. No obstante sería erróneo pensar que el contenido de cultura que se promovía delineaba una estética estatal centrada en el color local y en lo popular, definiciones éstas acuñadas por los enemigos políticos de la administración nacional. La presencia de estas políticas en todo el territorio nacional puso en tensión a instituciones culturales preexistentes que provenían de experiencias clasistas. Algunas de ellas habían quedado aisladas, por la pérdida de peso específico en la vida política del sector que las había animado, o por la desarticulación de una superestructura anterior que les dio vida, y ya no existía.

Las medidas señaladas tuvieron un impacto decisivo en la biblioteca “Honor”. Severo Vera, presidente de la comisión en 1946, nos dice:

La llegada de Perón fue decisiva para la tarea que desempeñábamos. Los recursos eran muy pocos y la gente estaba bastante desmoralizada durante los primeros años de la década del cuarenta. Costaba mucho conseguir nuevos libros y ni hablar de poder visitar los grandes centros urbanos para que nuestros actores aficionados pudieran acercarse a las grandes compañías. Esta situación provocó una pauperización general, que alcanzó al endeble repertorio, que repetíamos una y otra vez. Poder enseñar a leer y escribir a nuestros peones y trabajadores del agro, era una labor ya difícil en sí misma, pero la carencia de textos modernos la agudizaba. Por eso vimos como una bendición el subsidio que recibimos de la Comisión de Bibliotecas. No sólo se trataba de dinero para comprar libros, sino que nos invitaban a formar parte de un entramado social, donde el teatro amateur tenía un importante espacio. Por supuesto, la iniciativa sembró de alegría a los grupos, que con gran esfuerzo, sostenían actividades artísticas. Por primera vez éramos tenidos en cuenta. Y no terminó todo allí, ya que el gobierno provincial sumó una beca para jóvenes actores y escritores. Estábamos de parabienes. Y decidimos festejarlo. Nuestro cuadro filodramático preparó dos obras. La primera, era un *aggiornamento* de una vieja pieza que los anarquistas habían representado en la vieja biblioteca. Lo hicieron como un homenaje a la trayectoria de la biblioteca y la segunda surgió de la discusión del colectivo.

Aquí vamos a ser testigos de una apropiación de una obra que responde a la ideología y estéticas dominantes en el anarquismo, como fue *Patricio, un hombre* monólogo ya expuesto, por parte de un núcleo de simpatizantes del naciente peronismo. Van a refuncionalizarla, de acuerdo a sus intereses y criterios. El melodrama estaba instalado y el radioteatro reproducía el formato, en cualquier rincón donde un aparato receptor existiera. Las giras de las grandes compañías de actores populares, provenientes de Buenos Aires o de las capitales provinciales, llegaban con comedias asainetadas o nuevamente con melodramas. Si sumamos que los elencos oficiales cubrían el llamado “interior” con propuestas similares, no es extraño que este monólogo, originalmente pensado para la agitación social, pase a ser semilla germinal de esta estructura dominante.

Ignacio Tévez, actor aficionado y miembro del cuadro filodramático de la biblioteca “Honor” narra:

Estábamos emocionados por la posibilidad de contar con becas para aprender más y rápidamente surgió la idea de festejarlo con lo que mejor sabíamos hacer: teatro. Encontré unas viejas hojas de una obrita que los anarquistas habían hecho y que de niño recordaba haber visto. Pero los tiempos habían cambiado, por lo que le agregamos varios párrafos. Yo hacía de Patricio, un hachero, y el diálogo de la escena principal decía:

PATRICIO: En el lenguaje de mis cicatrices está escrita mi vida. Al marcarme, le iban poniendo fecha al infortunio que me armó la mano. Mi vaina fue emplumando rencor... Y un día en un camino se fue encendiendo un alba de libertad y de sangre. Siempre he sido tan pobre, que parecía un pedazo más de tierra pegado a la tierra. Encallecido de hachar troncos y endurecido de intemperie; medio puma para defender el rancho y medio zorzal para cantarle a la aurora, vivía prendido al único amor que encontré en los años. En aquel amor, que acaso por ser el único, latía en cada nombre que llegaba a mi pensamiento.

COMANDANTE: ¿Para quién trabajabas?

PATRICIO: Para los que guardan escritos en un papel su poder de señores de la tierra. Yo trabajaba pensando en mi libertad, pero mi sudor, áspero y amargo, endulzaba la vida de don Pedro Escudero.

COMANDANTE: ¿Eras su peón?

PATRICIO: ¡Era su perro!

COMANDANTE: ¿Qué decís?

PATRICIO: ¿Cómo puedo nombrarme?

COMANDANTE: ¡Su perro!

PATRICIO: Trabajaba en sus montes... y el rencor enfrentó dos voluntades. ¡Sólo para morir somos iguales! Al parecer estamos en la vida, para ser separados en dos castas. Una la de los hombres que trabajan... y otra, la que usted sabe. Si aquel tiene tierras, le abre surcos, cosecha el trigo rubio y lo reparte, y tiene hermanos en lugar de peones, y no se nutre del sudor de nadie, es dueño de la fuerza de la tierra, porque él la fecundiza y le abre cauces. Pero el que tiene tierras infecundas, que agonizan de angustia, como madres que no tienen la gloria de ser hijos, ¿de qué pueden ser dueños, Comandante?

COMANDANTE: ¡De esos largos potreros de abandono que mancha todo el porvenir con hambre!

62 63

PATRICIO: Y los que tienen tierras, como Pedro Escudero, que sin ellos tuvieran que inclinarse a besar sus entrañas con trabajo, son trigales, viñedos, quebrachales... Esos que se asomaron a la vida y antes del primer ansia, mucho antes de dar el primer paso, el primer llanto, son ya los grandes dueños de un obraje. Esos que nunca amanecieron pobres y buscaron un pan. Los que no saben que la tierra es de todos, los que esclavizan y desconocen la igualdad del hombre. Los que aborrecen la solidaridad y los principios del socialismo verdadero. ¿Qué son?

Al referirnos a la versión libertaria de la pieza, dejamos en claro que el movimiento libertario era enemigo de la esencia misma del concepto de Estado y declaraba, con decisión y diafanidad, su repulsión hacia los líderes populistas que engañaban al pueblo con su atractivo discurso. El disenso que importaba la posición recusadora del ideario ácrata ponía una marca de renovación al conjunto de las prácticas institucionales tradicionalmente reguladas por una política unidireccional proveniente del eje del poder. El espíritu de revisión que envolvía el acto de enfrentar las formas sancionadas de integración social comunicaba una especie de tónico a las cristalizadas fuerzas que no conocían otra verdad que la que las élites establecía. En este contexto de ideas, las elecciones como vía de escapar al control del Capital o el parlamentarismo como institución que recrea la voluntad popular, eran vistos como trampas elaboradas. Muchos de los textos ácratas se referían al tema del sufragio, especialmente luego de la llegada del radicalismo al poder en 1916, aunque la recurrencia en el tema puede remontarse a la elección de Alfredo Palacios como primer legislador socialista en América Latina en 1904. El radicalismo había ejercido hasta ese momento una política abstencionista frente al fraude impuesto por la oligarquía del Unicato, y quiso aprovechar en ciertos lugares la organización del anarquismo y su presencia en el mundo obrero para sumarlos al intento de toma del poder de 1905. Pocos militantes libertarios serán sorprendidos por esta táctica, pero serán afectados por la represión del gobierno que ve en ellos adversarios peligrosos. La aparición de un caudillo con adhesión popular como Yrigoyen aumenta la virulencia en el tono utilizado por los ácratas contra el “sistema democrático”. Por eso la subversión ideológica más destacada hacia el texto original, se halle en este fragmento del fin del primer acto:

COMANDANTE: Tranquilo. Te vas a hacer mal. Yo no entiendo por que no entendés que desde siempre el pobre es pobre y el rico, aunque lo haya tomado por las manos, rico es. No

podemos enfrentar esta ley casi natural. Ellos nos mandan, son los patrones. No hay otro camino. No seas ingenuo o todo lo que querés moriré. Yo traté, cuando mozo, rebelarme. Pero aprendí la lección a los lonjazos. Estamos solos.

PATRICIO: No señor. Antes estábamos solos y la unión del pueblo no se lograba, por miedo o ignorancia. Ahora está amaneciendo un nuevo país y lo tenemos que parir entre todos. Y Perón nos guiará a la victoria. No más hambrientos, no más menesterosos a la espera de un mendrugo. Perón nos trajo la igualdad, nos dio las herramientas para que los trabajadores tengamos un sueldo digno y nuestro rancho. Lo que empezó hace tiempo como desesperación y rebeldía, hoy es esperanza de una patria libre y justa. No tenga miedo, comandante, los otrora poderosos tendrán que hocar.

Esta pieza a la que rebautizaron *Aires de libertad* integró las celebraciones que realizó este verdadero centro cultural para festejar el 17 de octubre de 1947. Era la primera vez que la biblioteca "Honor" tomaba parte de un acto político peronista.

Como hemos visto *Patricio, un hombre* fue el germen de *Aires de libertad*, ambas piezas puestas como distintas expresiones de un teatro con intencionalidad didáctica y política.

Bibliografía

- BILSKY, E.: (1987) "Esbozo de historia del movimiento obrero argentino, desde sus orígenes hasta el advenimiento del peronismo" en *Cuadernos Simón Rodríguez*, N° 3. Biblos, Buenos Aires.
- COSTAS, E.: (1986) *El racionalismo en Argentina*. Cántaro, Buenos Aires.
- FOS, C.: (1996) *Educación libertari*. Ediciones Universitarias, Salamanca.
- (1995) *Teatro libertario y su acción pedagógica*. Ediciones del Huerto, Salamanca.
- HARDMAN, F.: (1984) *Ni patria, ni patrón*. Ediciones Brasilienses, San Pablo.
- LUIZZETO, F.: (1982) "Cultura y educación libertaria en el inicio del siglo XIX" en *Educación y sociedad*, N° 12. UNICAMP, México.
- NEIBURG, F.: (1998) *Los intelectuales y la invención del peronismo*. Alianza, Buenos Aires.
- OSLAK, O.: (1997) *La formación del Estado Argentino*. Planeta, Buenos Aires.
- OVED, I.: (1988) *El Rebelde*. Ediciones Populares, Buenos Aires.
- STIRNER, A.: (1882) *El orden familiar*. Ediciones del autor, Córdoba.

Entrevistas personales

- IGNACIO TÉVEZ, Buenos Aires, 1996.
- SEVERO VERA, Paraná, 1988.
- ALBERTO CENCI, Rosario, 1994, 1995, 1997.

Fos, Carlos

"Un monólogo libertario y su refuncionalización en melodrama peronista", en: *El hilo de la fábula*, Revista anual del Centro de Estudios Comparados, N° Diez. Santa Fe, Argentina, edicionesUNL, 2010, pp. 53-64.

La memoria insatisfecha en *La casa de los conejos* de Laura Alcoba

Anna Forné *

Universidad de Gotemburgo, Suecia

Resumen

El objetivo de este trabajo es proponer una lectura de *La casa de los conejos* de Laura Alcoba a partir de la hipótesis de que en esta obra la autora reelabora las memorias insatisfechas de la infancia. En la brecha entre el tiempo de la vivencia y el tiempo de la escritura, y a caballo entre el documento y la ficción se plasma un relato que se acerca a los sentidos del pasado de una manera creativa e imaginativa más allá del protocolo del relato de los hechos.

64 65

Palabras clave:

· memoria · relato · infancia · dictadura · Argentina

Abstract

The aim of this article is to propose a reading of *The Rabbit House*, by Laura Alcoba, as a reelaboration of unsatisfied childhood memories. Halfway between the time of living and the time of writing and between document and fiction, this story approaches the meanings of the past in a creative and imaginative way, moving beyond the received forms of factual narrative.

Keywords:

· memory · story · infancy · dictatorship · Argentina

* Se doctoró en la Universidad de Lund, Suecia, en el 2001 con una tesis sobre la reescritura hipertextual en *Son vacas somos puercos* de Carmen Boulosa. Actualmente tiene un cargo de posdoctorado en la Universidad de Gotemburgo, Suecia, financiado por La Real Academia de Letras, Historia y Antigüedades. Es Investigadora de la misma institución. Su proyecto actual trata de la inscripción literaria de las memorias de la dictadura en el Cono Sur.

Las formas narrativas de la memoria

Uno de los ejes temáticos más importantes de la narrativa argentina contemporánea son las memorias de la última dictadura militar. Desde los primeros acercamientos coetáneos con la transición a la democracia a las más recientes expresiones, la configuración narrativa de las memorias de la dictadura ha sido objeto de una transformación importante. En términos generales el cambio puede describirse como un abandono del formato descriptivo de carácter reivindicativo hacia una exploración de otras posibilidades de nombrar los sentidos del pasado. Si bien siguen y seguirán publicándose relatos que respetan los formatos canónicos del testimonio, paralelamente se puede apreciar la aparición de relatos que de una forma u otra desafían los límites de lo decible. A lo largo de las tres décadas que han transcurrido desde la caída de la dictadura, las formas narrativas de la memoria se han diversificado con la aparición de relatos que se plasman desde la subjetividad y la ficcionalidad como un desafío al formato de narrar las memorias de la dictadura establecido por una serie de textos emblemáticos en la escena política y cultural posdictatorial argentina. En este panorama no se puede subestimar la influencia masiva en la configuración de las formas narrativas de la memoria y los sentidos del pasado de publicaciones tempranas como por ejemplo el *Nunca más* o *Recuerdo de la muerte* de Miguel Bonasso, ambas publicadas en 1984. Es a contrapelo de esa serie de textos reivindicativos desde la colectividad, formulados a partir de una concepción de la memoria personal e íntima como irrelevante desde un punto de vista político, inmencionable desde un punto de vista jurídico e inenarrable tanto desde el punto de vista ético como del estético, que se articulan los relatos testimoniales de índole autoficcional.

El objetivo de este trabajo es pensar las formas narrativas de la memoria que en forma de un acercamiento personal, creativo e imaginativo instalan una ruptura con el formato testimonial canónico, sin por eso renunciar del todo la significación reivindicatoria y colectiva, medular de las narraciones de las memorias de la represión. Propondré una lectura de *La casa de los conejos* (2007) desarrollada a partir de la hipótesis de que en esta novela, Laura Alcoba intenta reinterpretar y reelaborar los sentidos del pasado y configurar narrativamente las memorias insatisfechas de la infancia en un espacio donde se intersectan la referencia y la imaginación, la verificabilidad y la creatividad.

El concepto de *memoria insatisfecha* se lo debo a Nelly Richard quien en *Residuos y metáforas* (2001:29-30) así denomina el proceso de resignificación que desestabiliza el acervo de las memorias oficiales y sedimentadas por medio de un proceso creativo afín a la “salida de visita” de la imaginación, adelantada hace unos años por Beatriz Sarlo como remedio contra la irreflexividad narrativa y la carencia de intensidad experiencial del testimonio canónico (2005:53-54).

Las modalidades y las temporalidades del yo narrado(r)

Sostiene Leonor Arfuch que para entender las escrituras articuladas en un *espacio biográfico* es esencial no perder de vista la relación entre el tiempo de la vivencia y el tiempo de la escritura, lo que en términos bajtinianos serían los dos momentos de la totalidad artística (2002:52). Me parece que es en la brecha entre estas dos temporalidades que es posible percibir la expresión de las memorias insatisfechas, articuladas en un proceso de reinterpretación de los sentidos del pasado que se despliega de manera ambigua respecto a los indicios referenciales constitutivos del relato de los hechos. Por un lado es posible advertir un distanciamiento de la convención de identidad entre la realidad y el referente así como entre el narrador homodiegético y el protagonista. Por otro lado, la narración simultáneamente se dispone como un movimiento inverso de acercamiento a las huellas materiales del pasado con el fin de enmendar la identidad rota del narrador-personaje. Este retorno al pasado en búsqueda de la propia identidad se realiza por medio de una indagación heurística del pasado desde el presente, una labor de la memoria emprendida a partir las evidencias del archivo histórico y completada por medio de la imaginación. Estas tensiones entre el pasado y el presente y entre lo real y lo imaginario se producen por medio de un proceso de ficcionalización tanto del sujeto que narra su propia historia como de los materiales reciclados de recuerdos resucitados en la frontera entre la realidad y la ficción. Lo que se propone representar ya no es (únicamente) lo dado, lo conocido, lo fijo —los recuerdos nítidos o los acontecimientos documentados— sino que se emprende un viaje intelectual de búsqueda por medio del poder creativo de la palabra que, no obstante, arranca del material documental. Con respecto a eso Laurent Jenny (2003) sostiene que ciertas expresiones dentro de la serie literaria denominada autoficción responden a una intención heurística, que a fin de cuentas conlleva una atenuación de los vínculos referenciales del discurso.

66 67

Si bien Manuel Alberca menciona la identidad nominal de autor, narrador y personaje como la primera característica de la autoficción, llega a enfatizar que esta correspondencia referencial no es de índole esencial sino que se produce a nivel discursivo como un resultado de la transfiguración literaria del enunciado del autor en enunciación del protagonista (2007:31). Al respecto, Alberca sostiene que la ambigüedad autoficcional se despliega como una propuesta narrativa según la cual “ese personaje es y no es el autor” (2007:32); una peculiaridad que se puede asociar con los momentos de la totalidad artística propuestos por Bajtín y retomados por Arfuch como característicos del espacio biográfico. En esta brecha discursiva entre el pasado y el presente, la imaginación llega a jugar un papel importante, tal como afirma Alberca en línea con lo sugerido por Richard y Sarlo con respecto a la importancia de ésta en la articulación de la memoria insatisfecha. Dice Alberca:

Hay, pues, aquí un campo para los relatos que, bien por su constitución mixta, es decir, autobiográfica y novelesca, bien por sus dispositivos narrativos, hacen de las posibles dudas e indecisiones interpretativas un argumento central. Las lagunas o agujeros negros de la vida, la penumbra de los secretos familiares o íntimos, los claroscuros de la experiencia, en donde lo vivido se mezcla y confunde con lo imaginado, con lo soñado, con los mitos personales o con los mitos literarios, el universo caprichoso y frágil de la memoria, también lo olvidado, lo que no llegó a ocurrir pero pudo haber ocurrido, son algunos de los contenidos que, por estar en los intersticios de lo biográfico y de lo ficticio, se perfilan como los más específicos de la autoficción. (Alberca, 2007:49)

En *La casa de los conejos*, se cumplen los parámetros básicos de la autoficción: la identidad nominal de la autora y la narradora-personaje de la novela, se especifica (68); asimismo se presentan algunos detalles referenciales comprobables como por ejemplo la referencia al testimonio *Los del '73. Memoria montonera*, que incluye una nota de *La Gaceta* sobre el enfrentamiento armado en La Plata, en el lugar donde residió Alcoba en clandestinidad con su madre en 1976 o la referencia a la actual función de la misma casa, en la que desde 1998 reside la Asociación Anahí, fundada por Chicha Mariani.¹

Cabe mencionar también que los *paratextos* de la novela inicialmente parecen condicionar una lectura referencial de la obra, que seguidamente se subvierte por medio de un trastorno de los usos convencionales de las marcas referenciales. Así, los *peritextos* que acompañan el texto en forma de dedicatoria, prólogo y categorización genérica instalan un espacio de transición y transacción entre el texto y el extra-texto (Genette, 2001:7), cuyos efectos de guías de lector se desestabilizan en *La casa de los conejos* debido al estatuto genérico contradictorio que llegan a señalar. Mientras que la edición francesa de Gallimard tiene el subtítulo de “*une petite histoire*”, la tapa de la edición argentina solamente señala que se trata de una novela. En el contexto francófono, el subtítulo de “una pequeña historia” claramente hace referencia a la distinción establecida por los escritores y teóricos poscoloniales francófonos entre historia con minúscula e Historia con mayúscula, de las que la “pequeña historia” corresponde a una versión no oficial en contraposición a la Historia Oficial. Tal vez los lectores argentinos, en su mayoría familiarizados con la historia reciente, no necesitan tales aclaraciones ya que la variedad de *epitextos*² disponibles *a priori* condicionan sus lecturas en una dirección historiográfica-documental, en clara contradicción con la categorización genérica propuesta por la editorial/la autora, es decir, novela. La historia del secuestro de Clara Anahí Mariani de tres meses de edad, contigua a la contada por Laura Alcoba en *La casa de los conejos*, y la búsqueda de la abuela paterna “Chicha” Chorobik de Mariani,³ es ampliamente difundida y conocida en Argentina.⁴

Asimismo en el prólogo se establece un contrato de lectura ambiguo cuando la voz narrativa de *La casa de los conejos* señala la brecha temporal entre el tiempo de la vivencia y el tiempo de la escritura al indicar que se acercará a los acontecimientos narrados “desde la altura de la niña que fui” (Alcoba, 2008:12), en contraste con los recuerdos resucitados en el presente a la hora de volver al lugar de los hechos treinta años más tarde. Alcoba dedica el libro a Diana E. Teruggi, la madre de Clara Anahí, y también se dirige a ella en el prólogo al aclarar las razones de haber tardado tanto tiempo en narrar la historia. De hecho, el prólogo señala el contenido biográfico del texto al mismo tiempo que siembra el terreno para que sea posible contar la

historia propia desde la perspectiva de los dos momentos de la totalidad artística. Es al volver sobre los pasos del tiempo, acompañada del futuro, personificado por la propia hija de la autora, que las memorias pasadas se vuelven presentes con más nitidez: “(e)mpecé a recordar con mucha más precisión que antes, cuando sólo contaba con la ayuda del pasado. Y el tiempo terminó por hacer su obra más rápidamente de lo que yo había imaginado jamás” (2008:12).

Es la voz infantil del tiempo de la vivencia, al contrastar con la voz del tiempo de la escritura, que deja una impronta ficcional en el relato de Alcoba. Esta huella a su vez instala un cuestionamiento de la comprensión convencional de los materiales referenciales al confiar en la voz del pasado que además, por pertenecer a una niña de siete años, desafía la voz autorial —en doble sentido— de los testimonios canónicos. Es decir, esta marca de ficcionalidad se genera a causa de la situación comunicativa que, al crear esta brecha temporal, subvierte el pacto narrativo referencial. Comenta Margarita Merbilhaá al respecto: “(a)l inventar un mundo desde una perspectiva extrañada que se sustrae precisamente a las explicaciones, el vacío de sentidos que se instaura es proyectado entonces hacia un espacio situado fuera de la novela y se traslada, así, al lector” (2008). Además, el relato no circula en torno a los actos heroicos, sino habla de la cotidianeidad trastornada de una niña que acompaña a su madre que milita en Montoneros. Alcoba escribe su historia de la represión desde los márgenes; por un lado evoca las memorias de la infancia en la voz del pasado, por otra parte reconstruye los recuerdos en francés desde el exilio en París, treinta años más tarde y después de haber revisitado el lugar de los hechos.

68 69

El código lingüístico del habla militante argentina de las décadas del sesenta y setenta es uno de los puntos de partida de la narradora de *La casa de los conejos* a la hora de empezar a intentar evocar y ordenar los recuerdos fragmentarios de la infancia en una casa clandestina de La Plata. De la misma manera que, por ejemplo, María Inés Roqué en *Papá Iván* incluye rótulos que explican el significado de palabras clave en el discurso sobre la militancia y la represión como “levantar”, “quebrar” o “marcar” (Quílez Esteve, 2007:78), Laura Alcoba se esfuerza en dar sentido a la palabra “embute”, central de su historia personal de los años de represión y catapulta de su regreso al pasado:

Desde el mismo instante en que empecé a hurgar en el pasado —sólo en mi mente al principio, tratando de encontrar una cronología todavía confusa, poniendo en palabras las imágenes, los momentos y los retazos de conversación que habían quedado en mí— fue esa palabra el primer elemento sobre el que me sentí compelida a investigar. Ese término tantas veces dicho y escuchado, tan indisolublemente ligado a esos fragmentos de infancia argentina que me esforzaba por reencontrar y restituir, y que nunca había encontrado en ningún otro contexto. (Alcoba, 2008:47)

Como resalta Quílez Esteve con respecto a los procedimientos empleados por Roqué en *Papá Iván* al reconstruir la historia de su padre, se trata de un “aprendizaje forzado” (2007:78) explicitado narrativamente con el fin de resaltar la diferencia generacional. En fin, se trata de armar un rompecabezas de los fragmentos de la infancia, y en el caso de Alcoba es el embute donde funcionaba la imprenta de *Evita Montonera*, manejada por su madre, que constituye la pieza fundamental cuando inicia el trayecto de verbalizar las imágenes de la memoria de la infancia en la casa de los conejos.

A la manera de un *puzzle* también funciona el crucigrama confeccionado por la niña Laura, en la que se funden la vida de afuera y la vida de adentro, combinando palabras relacionadas con la situación política en el cuaderno comprado anteriormente para usar en el colegio de monjas a la que asistió por un tiempo Laura. En el crucigrama aparecen los nombres de Videla e Isabel cruzados con la palabra muerte sacada de la consigna montonera. Vocablo central en el relato, fruto de coincidencias lingüísticas y en un principio mal escrito, es *azar*. Mientras que la explicación de Laura es que “(a)zar: la segunda palabra vertical era, al mismo tiempo, la más adecuada ya que se había formado sola, por azar.” (2008:116), implícitamente se entiende que asimismo es la más apropiada por denominar la instancia que rige la vida de los que rodean a Laura, y la de ella misma, hasta en los detalles mínimos y diarios como un juego de palabras en la mesa de cocina de la casa de los conejos.

Las calesitas del relato

El título original de la edición francesa de *La casa de los conejos* es *Manèges*. El significado literal de esta palabra es calesita, mientras que el sentido figurado es estratagema, maniobra o manipulación.⁵ En la novela, la calesita mencionada en el título original aparece en diferentes planos del texto, por un lado a nivel del relato en relación con los juegos visuales de Laura en la plaza mirando la calesita, que implícitamente hacen referencia a las limitaciones perceptuales que condicionan nuestras vidas más allá de las evidencias tangibles de la realidad. Por otra parte, la calesita remite a las ideas emitidas por el personaje del Ingeniero sobre la desatención ocular, fundamentales al proyectar el embute. El título francés, por lo tanto, asocia desde varias perspectivas con la visualidad mientras que el de la traducción al español alude directamente a la materialidad del espacio de la acción de la novela, un embute camuflado por un mecanismo sutil y con un criadero de conejos. Además, el título francés evoca indirectamente la faceta intertextual de la obra; sobre la base de una referencia a “La carta robada” de Poe se sugieren unas líneas de interpretación que se instalan al nivel del relato en tanto sugieren una respuesta al enigma siempre presente en las narraciones sobre la represión y desaparición: ¿quién traicionó? A nivel de la configuración narrativa estas huellas intertextuales además implican un cuestionamiento de los fundamentos de la poética testimonial canónica, como corolario de las ideas presentadas en el cuento de Poe en torno a la evidencia excesiva, retomadas por el Ingeniero.

Aparte de las casas donde Laura vive en clandestinidad con su madre, uno de los espacios más significativos del relato es el de la plaza. Es el lugar de encuentro de los contactos de los militantes clandestinos. Es en el espacio público de la plaza donde es más fácil pasar desapercibido, y es asimismo en el lugar de la plaza, observando las calesitas, que Laura experimenta con las posibilidades y limitaciones de la percepción visual: “(l)o que me gusta de fruncir los párpados en estos baños de

luz, es que empiezo a percibir las cosas de manera muy diferente. Me gusta sobre todo el momento en que el contorno de las cosas se desdibuja y parecen perder volumen” (2008:30). Esta evocación voluntaria de la percepción borrosa parece ser un juego que metaforiza la desintegración de los contornos de la realidad que vive Laura día a día. Por medio del juego con la luz y las imágenes Laura crea un mundo propio, en el que ella constituye el punto central, a diferencia de lo que es el caso en su vida real: “yo me encuentro en medio de imágenes planas, como pegadas a una lámina de luz” (2008:30). Al respecto, Margarita Merbilhaá señala que es por medio de la mirada infantil “extrañada y a la vez implicada” (2008) que lo imaginario del mundo de la infancia llega a predominar sobre el relato referencial en *La casa de los conejos*. La ilusión evocada por el juego con la luz y las imágenes, sin embargo, es efímera. Al fin y al cabo incluso este juego opone resistencia y el mundo imaginario visual se materializa y toma cuerpo. Desde este momento, tampoco la luz está del lado de la protagonista: “(p)ero también parece que la calesita, los árboles, mi abuelo y hasta las campanitas hubieran ganado en resistencia. A pesar de la violencia con que los he visto estrellarse, ahora vuelven a inflarse más rápidamente y con más vigor que antes. Yo abandono por el momento la partida” (Alcoba, 2008:30).

70 71

Si bien la percepción no puede abarcar la totalidad de las evidencias, y la desatención ocular en combinación con los juegos de luz tienen el efecto de mermar el relato de los hechos a favor de lo imaginario, esta atenuación momentánea de la referencialidad no conlleva una renuncia a la veracidad de lo narrado. Ésta solamente se instala en otra dimensión de la narratividad que es el caso del relato de los hechos. En este relato, la verdad está más cercana a un imaginario personal e íntimo que a la referencia verificable y exterior.

Igualmente se cuestionan los fundamentos del relato de los hechos por medio de la figura del Ingeniero y la referencia intertextual al cuento de Poe que este personaje central suministra al explicarle a la niña Laura su teoría sobre la desatención ocular y la evidencia excesiva, prestada de C. Auguste Dupin, protagonista de “La carta robada”. Comenta la narradora, en la brecha entre las dos temporalidades, sobre la estrategia de camuflar el mecanismo de apertura del embute, inventada por el Ingeniero: “(e)sto último, de una astucia inimaginable, sin duda es lo que a él más le enorgullece. Un dispositivo técnico complejo protegido por supuestas muestras de negligencia y de torpeza, todo perfectamente previsto.” (2008:56). Esta “astucia inimaginable” es la segunda acepción que llega a tener el título original, es decir, maniobra o artimaña. Este uso manipulador de la evidencia excesiva, sin embargo, resultará también en otras implicaciones nefastas, descubiertas por la protagonista-narradora a la hora de ordenar los fragmentos de memoria de la infancia argentina a través de las lecturas adultas de Poe. Por medio del trabajo heurístico llevado a cabo a cubierto de la ficción con el objetivo de compensar su memoria insatisfecha, se da cuenta de que el desenlace de la historia también se puede explicar a partir de la idea de la evidencia excesiva. Es Chicha Mariani que le da la pista de quién puede haber sido el traidor de la casa de los conejos al contarle a Laura que los militares habían sobrevolado La Plata en helicóptero con el fin de que el Ingeniero reconociera el lugar puesto que tenía el mapa de la ciudad en la cabeza. Al volver a París, la autora relee “La carta robada” y cierra su relato con la duda acerca de que si realmente las estrategias de Dupin narradas en el cuento de Poe pueden haberle servido al Ingeniero como arma de guerra. Prefiere

pensar que no fue así, y que todo dependió del azar, palabra clave de las palabras cruzadas inventadas en la mesa de cocina junto con Diana Teruggi, víctima del ataque a la casa de los conejos.

Me parece que esta apuesta por el azar es trasladable al nivel de la narración en tanto que plantea un cuestionamiento de los fundamentos del relato testimonial canónico que presupone una coincidencia entre la realidad y la narración y una identidad inquebrantada entre el autor y el narrador, desconsiderando los efectos posibles de la brecha temporal y las dificultades de la configuración narrativa de la memoria traumática. De la misma manera que la evidencia excesiva despista a los observadores atentos, y en cierto sentido esconde más de lo que revela, en el relato de los hechos la inflación de certezas y detalles referenciales puede encubrir u ocultar facetas esenciales de la historia. Esta puesta en duda en clave autoficcional de las bases narrativas del testimonio se presenta en *La casa de los conejos* desde el nivel paratextual al metaficcional, reemplazando o complementando lo que está ausente por medio de una inversión imaginativa y creativa pero nunca asertiva.

Palabras finales

A primera vista, *La casa de los conejos* parece ser un relato sencillo, hecho que tiene el mérito de haber atraído a muchos lectores. No obstante, en esta obra Laura Alcoba logra reordenar y reinventar los sentidos del pasado y configurar las memorias insatisfechas de su infancia en la intersección entre lo documental y lo ficcional, más allá de las versiones y los formatos asentados de los relatos de los hechos. La novela despliega un proceso creativo de búsqueda que toma lugar entre el tiempo de la vivencia y el tiempo de la escritura, a partir de lo depositado del archivo para llegar a encontrar y configurar una historia propia. Desde los márgenes de los significados residuales Laura Alcoba se acerca a los recuerdos de la infancia, encuentra el significado de palabras clave y verbaliza las imágenes de la niñez, dejando abierto el relato al apostar por la importancia del azar.

Notas

¹ Ver en <http://asociacionanahi.org.ar/>

² Los mensajes situados al exterior del texto, muchas veces de índole mediática (GENETTE, 2001:10).

³ Fundadora y segunda presidenta de la Asociación Abuelas de Plaza de Mayo. En 1989 fundó la Asociación Anahí.

⁴ Otro epitexto interesante es el resumen de una charla que Laura Alcoba dio en un simposio sobre autoficción en Bremen, Alemania en febrero de 2009, en el que plantea una serie de pistas de lectura de su novela. En esencia señala que es im-

posible colocarla en una casilla genérica fija y que, por tanto, “la ambigüedad genérica es el corazón mismo” de la obra. No solamente la indefinición taxonómica caracterizaría este texto, sino que también la expresión inicial en lengua francesa de unas memorias guardadas en el idioma de la infancia, el castellano, incluiría una porción de “extrañeza”. Asimismo Alcobá menciona el subtítulo francés como esencial en el sentido de que juega con los límites entre realidad y ficción o, si se quiere, historia e Historia (ALCOBA, 2009).

⁵ Lo comenta la autora misma en una entrevista. Disponible en http://www.dailymotion.com/video/x1dk29_laura-alcoba

Bibliografía

ALBERCA, M.: (2007) *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Biblioteca Nueva, Madrid.

ALCOBA, L.: (2007) Entrevista. Disponible en http://www.dailymotion.com/video/x1dk29_laura-alcoba

(2008) *La casa de los conejos*. Edhasa, Buenos Aires. [Trad. por BRIZUELA, L.]

(2009) “Manèges (La casa de los conejos), o la elección de una postura híbrida”. Disponible en <http://www.fb10.uni-bremen.de/autofiktion/abstracts.aspx>

ARFUCH, L.: (2002) *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. FCE, Buenos Aires.

GENETTE, G.: (2001) *Umbrales*. Siglo XXI, México.

JENNY, L.: (2003) *L'autofiction. Méthodes et problèmes*. Dpto. de francés moderno, Ginebra. Disponible en <http://www.unige.ch/lettres/framod/enseignements/methodes/autofiction/>

MAIZTEGUI, M.: (2009) *Una lectura sobre “La casa de los conejos”*. Indymedia Argentina, Centro de Medios Independientes. Disponible en <http://argentina.indymedia.org/news/2009/03/660694.php>

MERBILHAÁ, M.: 2008 *Alcobá, Laura, La casa de los conejos*. Boletín del Núcleo Memoria, N° 14. Disponible en http://www.comunikas.com.ar/nucleo/news_detalle.htm#com4

POE, E.A.: (1975-1977) “La carta robada” en *Cuentos/I*. Alianza, Madrid, 2000. [Trad. por CORTÁZAR, J.]

QUÍLEZ ESTEVE, L.: (2007) “Autobiografía y ficción en el documental contemporáneo argentino. *Los rubios* de Albertina Carri: un caso paradigmático” en *El cine argentino de hoy, entre el arte y la política*. VIVIANA RANGIL (ed.). Biblos, Buenos Aires, 71-85.

RICHARD, N.: (2001) *Residuos y metáforas: ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición*. Cuarto Propio, Santiago.

SARLO, B.: (2005) *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Siglo XXI, Buenos Aires.

Forné, Anna

"La memoria insatisfecha en *La casa de los conejos* de Laura Alcoba", en: *El hilo de la fábula*, Revista anual del Centro de Estudios Comparados, N° Diez. Santa Fe, Argentina, edicionesUNL, 2010, pp. 65-74.

Memoria de elefante para la violencia política

Laura Rafaela García *

CONICET - Universidad Nacional de Tucumán

Resumen

El objetivo de este trabajo es aportar al proceso de construcción de las memorias desde la literatura para niños. La pregunta que motiva el artículo es cómo transmitir lo ocurrido durante la última dictadura argentina a los más chicos. El punto de partida es considerar la literatura infantil como un universo ideológico, estético y social que cuenta con dos herramientas: el uso del lenguaje creativo y la construcción de las representaciones simbólicas.

La historia nos permite reconstruir el pasado, pero trabajar la circulación de relatos y la elaboración de ese pasado es tarea de la memoria; ésta nos permitirá recorrer la dimensión del tiempo y traer al presente la articulación entre lo que recibimos, lo que transformamos y lo que creamos para transitar nuestro tiempo hacia el futuro.

Propongo realizar un recorrido por una serie de textos de literatura para chicos de autores argentinos, que tienen al elefante como figura central. Se trata de dilucidar las metáforas de la violencia política de los setenta y las referencias al pasado en los ochenta y los noventa. De manera que se entiendan los textos de este recorrido como una manera de intervenir en el presente y se considere al lector como sujeto activo en el proceso de construcción de las narrativas de la memoria.

Palabras clave:

· memoria · dictadura · literatura para chicos · violencia política
· ficción · elefante

74 75

* Profesora y Licenciada en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras (UNT). Es alumna del Doctorado Estructurado en Letras de dicha facultad y becaria del CONICET con el tema Narrativas de la violencia política en la Literatura infantil argentina. Los trabajos de la memoria para contar la dictadura (1970-1990). Ejerció la docencia en el nivel medio en instituciones de gestión pública y privada. Participó del Proyecto CIUNT 26/H426 "Memorias de la represión. Escrituras, escenarios e imágenes de la militancia y la violencia estatal" dirigido por la Dra. Rossana Nofal. Es tallerista del Grupo Creativo Mandrágora.

Abstract

The aim of this article is to contribute to an understanding of how literature for children may contribute to the construction of memory. It deals with the ways in which what happened during the 1976-1983 dictatorship in Argentina may be retold to young children, starting from the premise that literature for children is an ideological, aesthetic and social universe that makes use of two tools: creative language and the construction of symbolic representations. History allows us to reconstruct the past, but working with the circulation of stories and with the elaboration of this past is a task of memory, which allows us to go back in time and bring to the present the articulation between what we receive, what we transform and what we create, in order to advance towards the future. This article proposes to examine a series of Argentinean texts of literature for children where the central figure is an elephant, with the intention of explaining the occurrence of metaphors of political violence in the seventies and of references to the past made in the eighties and the nineties. Our aim is to show that these texts may be understood as ways of intervening in the present, considering the reader as an active subject in the process of constructing the narratives of memory.

Key words:

· memory · dictatorship · literature · literature for children · political violence · fiction · elephant

La literatura pone al lector en un lugar incómodo porque desnaturaliza lo que la sociedad ha naturalizado y es precisamente eso lo que el pensamiento globalizado pretende borrar para imponer normas y formas comunes.

(María Teresa Andruetto)

Para empezar a contar un cuento hay que estar seguro de la historia que se va a contar y del lugar a asumir, en este caso, la pregunta que motiva esta investigación es cómo contar el *Nunca Más* a los chicos. Si pensamos que la violencia de la última dictadura argentina se aplicó sistemáticamente, que tiene sus antecedentes históricos y que también, fue avalada por una parte de la sociedad durante años, surgen diferentes actitudes: desconcierto, dolor, indiferencia, miedo a escuchar, tratar de saber para no repetir el pasado que de manera cíclica parece reiterarse en la historia argentina. Resulta difícil tomar la palabra para narrar el pasado reciente, para definir ese lugar voy a tomar dos coordenadas en las que me gustaría inscribir este trabajo, la propuesta es de Laura Devetach (2008), quien se

ubica en el cruce que supone el avance creativo de la niñez con la adultez, allí confluyen dos mundos que siempre parecen estar enfrentados. La realidad y la fantasía, lo mayor y lo menor, lo permitido y lo prohibido... Son muchas las oposiciones entre un mundo y otro, y más, cuando se trata de literatura infantil.

Propongo entonces, liberar a la literatura para chicos del peso que implica pensarla en términos de interacción comunicativa despareja (Montes, 1990). Es necesario considerar la literatura infantil desde la literatura y no desde arriba, como un gigante que busca algo que perdió allá abajo; me interesa borrar las oposiciones, contar la historia y asumir las reglas de la literatura infantil como universo ideológico, estético y social (Díaz Ronner, 2000). En esos términos, la literatura tiene algunas claves para contar el pasado violento de la Argentina que cuenta con dos herramientas fundamentales: el uso del lenguaje creativo y la construcción de las representaciones simbólicas.

76 77

Por otra parte, es importante revisar las marcas de la violencia política y la represión dictatorial de los sesenta y los setenta para considerar el contexto de producción de los textos seleccionados en este itinerario. La historia nos permite reconstruir el pasado, pero trabajar la circulación de relatos y la elaboración de ese pasado es tarea de la memoria; ésta nos permitirá recorrer la dimensión del tiempo y traer al presente la articulación entre lo que recibimos, lo que transformamos y lo que creamos para transitar nuestro propio tiempo hacia el futuro (Jelin y Kaufman, 2006). Entonces, ¿cómo transmitir el pasado reciente a los más chicos?

Para los especialistas en el campo de las memorias los circuitos de transmisión y construcción de los sentidos del pasado son preocupaciones actuales. Propongo leer algunos textos de la literatura infantil atravesados por la violencia política no sólo por ser prohibidos en su momento y “desaparecidos” del universo lector, sino también por mediar a través de recursos propios para dar cuenta de lo ocurrido antes y durante la dictadura argentina.

La propuesta consiste en armar un recorrido por textos de literatura infantil que dan cuenta de la violencia política en los setenta, para intervenir con estos textos en los lectores, considerándolos como sujetos activos en el proceso de construcción de las narrativas de la memoria. Como afirma Graciela Montes: “el ingreso de la realidad histórica al mundo infantil resulta siempre escandalosa” (1990:23), por eso con este itinerario propongo introducirnos en el mundo simbólico y desde allí contar lo ocurrido y escucharlo, esta vez, en las historias de elefantes. Hay en este mundo un orden subvertido, que considero constitutivo de la literatura infantil argentina desde María Elena Walsh en adelante, y propio del mundo simbólico, donde importa más lo que significa para tomar en contrasentido los signos de su articulación, donde se impugnan las relaciones establecidas para crear otras.

Propongo dilucidar las metáforas que hay en los textos seleccionados en este trabajo de autores como María Elena Walsh, Laura Devetach, Elsa Bornemann, o Gustavo Roldán; la distancia temporal me permite revelar en las historias y sus personajes las representaciones de la violencia política en los años sesenta y setenta. Pero, al pensar en esta posibilidad de leer las formas de contar el pasado surgen algunas preguntas sobre los límites de mis posibles lecturas y la intencionalidad de los autores en su momento de producción. En este sentido, dos autores aportaron respuestas a mis preguntas, por un lado, Michel de Certeau (1995) me permite extender al campo literario la propuesta de tomar la palabra que es una acción simbólica, reveladora de una labor ausente aún hoy en el campo de las memorias y la literatura infantil argentina.

Por otro lado, las siguientes palabras de María Teresa Andruetto, me permitieron pensar el lugar del crítico hoy y reconocer el lugar desde el que hablan los autores mencionados, definiendo también mi lugar para recorrer en clave de memoria la literatura infantil:

¿Debe un escritor ocuparse en su escritura de lo social, de lo político, de los valores? ¿Debe escribir sobre la miseria, sobre la violencia social, sobre la violación de los derechos, sobre la preservación del planeta? En países como los nuestros, es de esperar que un escritor, como también un docente, un editor, un mediador, personas todas privilegiadas cultural y socialmente, no sea indiferente con su tiempo y con su gente. Sobre todo que haga aquello que hace con compromiso y con dignidad, sin corromperse ni corromperlo. (Andruetto, 2009:89)

La invitación consiste en participar de un encuentro con elefantes y escucharlos contar el pasado. Michele Petit habla de la lectura como un espacio de construcción de la identidad personal y define al encuentro como una experiencia que puede ser la oportunidad para modificar nuestro destino... puede hacernos vacilar, hacer que se tambaleen nuestras certidumbres, nuestras pertenencias, y revelarnos el deseo de llegar a un puerto en el que nadie nos espera (2001:130-131). La literatura y, especialmente la ficción generan este tipo de encuentros y nos modifican inevitablemente. Por eso, espero que este encuentro también sea intenso o deje la inquietud para transitar nuevos itinerarios.

El andar del elefante

Hablo aquí inicialmente de una serie por la forma en la que presento los relatos, pero me interesa aclarar que tienen el dinamismo que el ritmo del lector les imprime a las historias. No se trata de relatos en serie, en el sentido de un producto masivo; tampoco lo considero así porque tengan un orden determinado, si bien hay un orden cronológico que los organiza. Los textos de esta serie son un encuentro con el pasado desde el presente, esto me hace pensar en la posibilidad de organizarlos como archivo, en el sentido derrideano del término, ya que me permitiría profundizar en sus relaciones y descubrir la movilidad de las lecturas.

Hay dos líneas que recorren esta serie: los hechos ficticios y sus personajes. Desde el momento en que las palabras y sus significados entran en juego, algo que nadie dice puede ser dicho en la ficción (Gerbaudo, 2006) y construido simbólicamente como una representación. En este sentido, esta serie tiene como eje central la figura del elefante, un personaje clave en la literatura infantil; en los textos seleccionados éste evoluciona y adquiere diversas particularidades. Se trata de un personaje con identidad propia en el universo de la literatura para chicos y a lo largo de las historias seleccionadas logra liberarse de lo real y encontrar un lugar propio en la ficción.

El elefante es un universal (Williams, 1980) dentro de la literatura infantil por su permanencia a lo largo del tiempo, su vigencia en los relatos para niños desde *Babar*, el elefante francés de Jean de Brunhoff de 1934, pasando por el popular *Dumbo* de Walt Disney de 1941; ambas producciones dan cuenta de un personaje familiar dentro del imaginario infantil. Como universal, el elefante comparte

características comunes: es un animal imponente por su tamaño, de larga vida, inofensivo ya que no representa una amenaza para el hombre y puede ser domesticado; además, es un personaje de circo en su faceta más conocida.

También, está presente en la narrativa oral a través de canciones infantiles como “El elefante Trompita”¹ o “Un elefante se columpiaba sobre la tela de una araña”,² en todos los casos nos remite a la inocencia de un imponente animal capaz de arriesgarse en diferentes situaciones. Sin embargo, en cada geografía el elefante tiene representaciones y sentidos particulares, propongo recorrer textos de elefantes de la literatura infantil argentina e introducirnos en el mundo simbólico para destejer las formas de contar el pasado violento en estas narrativas.

El primer elefante que inaugura esta serie es *Dailan Kifki*, de María Elena Walsh publicado en 1966, una mascota fuera de lo común desencadena una serie de acciones acordes con su tamaño: llanto de grandes extensiones, toneladas de sopita de avena para saciar el hambre, la enormidad de un dolor de panza o de una tristeza de su tamaño y una aventura que involucra a mucha gente.

78 79

Ante la amenaza que representa un elefante volador para el resto de la sociedad y entre lo incierto de la aventura el lector puede reconocer a quienes intervienen: bomberos, policías, intendentes, embajadores que tratan de poner orden y hasta prohíben tener como mascota a un elefante. Pero, al mismo tiempo el lector se siente particularmente atraído por la historia fantástica del personaje y su dueña, que desde el momento que lo recibe lo incorpora a su vida naturalmente.

Dailan Kifki se construye en la oposición de dos mundos: un mundo real, de adultos burocráticos y un mundo fantástico que a cualquier lector le gustaría compartir por lo impensado de las acciones: un poroto que crece vertiginosamente en pocas horas y sostiene en su copa a un elefante dormido, una multitud remontando barriletes para bajar al elefante del cielo, el aterrizaje de la mascota, la visita al bosque de Gulubú, el viaje en tren de toda la comitiva para regresar al barrio de Palermo...

Dailan Kifki descubre para el mundo ficcional una aventura que atrae y desencadena las ocurrencias más extrañas y los personajes más singulares dejando ver sus características irónicamente: como el abuelo, una combinación particular de *boy scout* y maestro-sabelotodo, o el enanito Carozo Minujín que los invita a tomar chocolate en el palacio del bosque de Gulubú donde todo es diminuto.

A través de esta historia se instala la figura del elefante como un personaje que sin quererlo desafía el orden de las instituciones e involucra a un grupo de gente en una serie de situaciones que salen de lo común y provoca arriesgadas aventuras.

El segundo elefante de esta serie es Guy, el personaje del cuento homónimo de Laura Devetach, publicado en 1975 dentro de *Monigote en la arena*, toma como eje central el miedo a desaparecer que tiene el elefante; además, es él quien moviliza todo el mundo del circo. La misma emoción que le provoca distinguir su reflejo en el agua, es la que experimenta cuando, al pisar una piedra, cae y desaparece. La desaparición asociada al miedo paraliza a Guy y modifica su comportamiento, a partir de esa experiencia él empieza a repetir una frase en la que confluyen inevitablemente la ficción y la realidad:

—¡Si me caigo, desaparezco! —dijo Guy angustiado—. Mejor trato de no caerme más. ¡No tengo ganas de ser un elefante desaparecido!

Y se alejó del río con pasos cortitos como si lo hubieran almidonado. Tenía mucho miedo de volver a caerse.

—Un elefante ocupa mucho espacio, si cae de espaldas desaparecerá —iba murmurando Guy camino al circo. Y se cuidaba muy bien de no pisar piedras redondas. (Devetach, 1975:33).

Desde ese momento, se resalta la palabra *desaparecerá* en negrita, lo cual la carga de sentido por su relación con el contexto social argentino. Después de un tiempo, Guy se siente atraído por la música, se olvida por un instante del miedo, se pone a bailar y se cae jugando; entonces comprueba que no desaparece. Guy representa el miedo a moverse, a decir algo, a perder su cuerpo, a arriesgarse; miedos personales que reflejan sensaciones colectivas ante la pérdida de la libertad para expresarse.

En este sentido, me parece importante considerar que las desapariciones físicas son una huella de la dictadura para nuestra historia, como queda comprobado después de la publicación del *Nunca Más* (1984), pero como modalidad de la violencia política argentina tenía vigencia mucho antes y esto se puede ver en la lectura de los hechos que hace Pilar Calveiro en *Política y/o violencia*:

La proscripción del peronismo fue algo más que su exclusión electoral y comprendió un verdadero proceso de desaparición: el secuestro del cadáver de Evita, la prohibición de toda mención al nombre de Perón, la exclusión de la simple palabra “peronista”, que se estableció en octubre del mismo año del golpe, todo tendía a sugerir que el poder podría desaparecer por decreto aquello que no podía controlar. (Calveiro, 2005:28)

Además, en este ejemplo se alude, por un lado, a los antecedentes de la violencia política en la Argentina. Por otro, se muestra que los encargados de la represión cultural censuraron este libro porque advirtieron el estado público que tomaba este *modus operandi*.

Laura Devetach crea en sus textos un mundo ficcional con características propias, pero también revela la crítica social a un sistema que funciona cada vez más arbitrariamente y eso le cuesta años de persecución como así también la censura de su obra.

Otro personaje de esta serie es Víctor, un elefante que piensa en grande. Elsa Bornemann toma del cuento de Devetach la frase: “Un elefante ocupa mucho espacio, si cae de espaldas desaparecerá” y publica en diciembre de 1975 *Un elefante ocupa mucho espacio*, que incluye quince cuentos breves. El cuento de Víctor lleva el mismo nombre que el libro, el elefante de circo se revela un día y logra convencer a sus compañeros de que deben modificar su forma de vida. Leones, monos, osos, loros se revelen a las órdenes de los domadores e invierten la vida del circo transformándose en domadores de hombres.

Las ideas de Víctor tienen que ver con la vida en libertad de la selva que la mayoría de los animales del circo no conoce. En clave de ficción, hay también una propuesta social de la autora para revertir la situación de opresión que el país estaba atravesando en ese momento. Los recursos de los que se vale esta historia son la inversión de roles entre animales y hombres y la metáfora presente entre el pensamiento del elefante, su propuesta y su tamaño.

Se puede ver hasta aquí que esta serie está integrada por un elefante como Dailan Kifki, que se convierte en la primera mascota prohibida por los riesgos que representa su presencia, después está Guy que representa el miedo a las amenazas de una sociedad violenta y, por último, nos encontramos con el primer elefante que se revela a una vida que no es la que quiere vivir. En todos los casos, los elefantes protagonizan una historia que involucra y altera la vida de un grupo de personas

o animales. Esta primera parte de la serie, especialmente los dos últimos cuentos, se escriben en un momento donde los derechos de las personas son amenazados por los mecanismos de una represión inminente.

Elefantes de democracia

Más adelante, en 1984 durante la democracia, Gustavo Roldán incluye el cuento “¿Quién conoce un elefante?” en *El monte era una fiesta*. El relato sobre el elefante en este caso introduce una idea que será recurrente en la obra del autor, acerca de la apariencia del elefante. La pregunta inicial del título nos hace pensar en la voluntad de recordar a los elefantes o a los textos que hablaban de elefantes antes de la dictadura; es una vuelta a un punto central planteado al principio de esta serie: la apariencia del elefante, pero no es él el protagonista de la historia sino sobre quien se discute.

80 81

El cuento empieza con la inquietud que genera la palabra elefante y un diálogo entre la vizcacha y el sapo. Este personaje no le tiene miedo al elefante y además, lo conoce y lo que no sabe lo inventa; acierta en todo, menos en el tamaño al respecto:

—¿Y el tamaño, don sapo? ¿Cómo será el tamaño?

—Por la facha, como un ratón. Seguro que sí, como un ratón. ¿No le digo que yo le hago una zancadilla y le salto a la cabeza y se rinde y no quiere pelear más? (Roldán, 1984:59)

Pero, lo que le interesa al sapo no es la apariencia del elefante, sino la admiración de la vizcacha que cree que el sapo lo sabe todo. Este cuento al preguntarse está devolviendo el lugar o restituyendo la presencia que habían perdido los elefantes en los textos censurados. El cuento se construye a través de la enumeración de características y el diálogo entre dos personajes, característico del estilo narrativo de Roldán. En este sentido, surge la inquietud de armar una serie de sapos, ya que éste se construye desde el saber o la invención para explicar la realidad.

Otro texto de Roldán, titulado *Prohibido el elefante* publicado en noviembre de 1988, integra esta serie. Un cuento que relata metafóricamente cómo se resuelven las diferencias de dos grupos que tienen diferentes puntos de vista sobre el tamaño del elefante: por un lado, el jaguar y su grupo que sigue las ideas del sapo para quien el elefante tiene el tamaño de un ratón y, por otro lado, el puma y los suyos que siguen el pensamiento de la lechuza, quien dice que el elefante tiene el tamaño de un caballo. Esta oposición no da lugar a otros pensamientos, sólo a obedecer como dice la vizcacha. Entonces, interviene la pulga que conoce realmente al elefante porque vivió en un circo, sin embargo se le prohíbe arbitrariamente dar su versión de los hechos.

Después del empate de los partidos en las elecciones, ambos candidatos deciden que los elefantes no existen y eso termina por enojar a la pulga que se encarga de hacer circular una frase de Adolfo Bioy Casares que dice: “El mundo atribuye sus infortunios a las conspiraciones y maquinaciones de grandes malvados. Entiendo que subestima la estupidez” (Roldán, 1988:52).

Este cuento publicado en democracia, cuando se están buscando explicaciones de lo ocurrido durante la dictadura, podría leerse como una interpretación de “la teoría de

los dos demonios”, un primer intento de reconocer la violencia, pero siguió evitando las responsabilidades del Estado durante la dictadura. La frase que se encarga de difundir la pulga es muy interesante porque encierra también una opinión indirecta sobre los hechos. Por un lado, se trata de una pulga que no se conforma y, a pesar de su tamaño y del contexto, logra expandir sus ideas entre los insectos del monte. En este sentido, no puede desconocerse en esta actitud una mirada optimista del autor para la memoria de las futuras generaciones. Por otro lado, esta cita de Bioy Casares deja implícito el planteo de las responsabilidades eludidas por varios sectores.

El último cuento de esta serie es “El genio del Basural” de Ricardo Mariño, incluido en *El héroe y otros cuentos*. Este texto es de 1995, un año clave para el campo de las memorias no sólo porque se escuchan las primeras voces de los victimarios sino también por el surgimiento de una cantidad de producciones culturales (textos, películas, etc.) relacionadas con el tema, que dan cuenta de diferentes formas de elaborar el pasado. El cuento relata la historia de Sebastián o “Terremoto”, un chico del barrio que rodea un basural, quien encuentra “una especie de tetera oxidada y abollada” y al frotarla sale un genio malhumorado; Terremoto busca a su amigo Rengueira y juntos le piden al genio como primer deseo un elefante. La presencia de la lámpara y el genio desencadenará una serie de sucesos en el barrio, entre vecinos que tiene muchas necesidades.

Este texto es clave para este momento de la serie, ya que representa esa incorporación del elefante o el deseo de tener un elefante; ese “otro”, ligado al mundo oriental implícito en la intertextualidad de dos clásicos de la literatura como son *Aladino y la lámpara maravillosa* y *Alí Babá y los cuarenta ladrones*. Se trata de la incorporación de una mascota exótica al mundo del basural y, especialmente al de Terremoto, que la conservará como medio de transporte. Es una posibilidad de interpretar en el marco de esta serie la memoria como una elección, como en el cuento también se puede adoptar al elefante e incorporarlo al mundo de cada lector.

La memoria del elefante

Para concluir, la ficción es la que da cuenta de la violencia política y mediada por el lenguaje ficcional, la historia del pasado reciente se puede contar (Nofal, 2006). Esa metáfora que en la ficción infantil asume diferentes modulaciones plantea una concepción diferente del mundo que, muchas veces entra en contradicción con la realidad y es eso lo que el lector asume como natural, desde entonces todo puede decirse, todo puede pasar. No se trata de modelar un tipo de lector, sino que él mismo construya sus propias representaciones para pensar desde su lugar con las herramientas que la literatura le proporciona. Es decir, un lector que pueda preguntarse y apropiarse de los textos para construir sus propias respuestas o formularse nuevas preguntas. En este sentido, el concepto de apropiación propuesto por Analía Gerbaudo funciona como una herramienta para entender el interés de este itinerario. Este concepto surge de las lecturas de Jacques Derrida y sus categorías de *herencia* y *fideli-dad infiel*, Gerbaudo afirma: “Puede considerarse un heredero a

aquel que en parte es infiel, es decir, quien se *apropia* de lo que recibe y hace con eso otra cosa, promueve algo nuevo con aquello que toma, cita, recupera, trae” (Gerbaudo, 2008). Apropiarse entonces es preguntarse de nuevo con libertad y el aporte de las ideas de los otros, para darle nueva forma a los textos.

Es a través de la figura del elefante que la literatura infantil nos propone conocer la experiencia del miedo a desaparecer, el autoritarismo de las disputas donde nadie tiene la razón, las voces silenciadas arbitrariamente, etc. María Teresa Andruetto sostiene que participar de la ficción refleja una necesidad humana de participar de otras vidas y mundos posibles, además afirma: “Así, las ficciones que leemos son construcción de mundos, instalación de ‘otro tiempo’ y de ‘otro espacio’ en ‘este tiempo y en este espacio’ en que vivimos. Un relato de ficción es por lo tanto un artificio, algo por su misma esencia liberado de su condición utilitaria, un texto en el que las palabras hacen otra cosa” (Andruetto, 2009:32).

82 83

Me interesa pensar la ficción en estos términos como una instalación de otro tiempo y de otro espacio atravesado por las características del presente. Este rasgo coyuntural de la literatura, como manifestación artística, de estar condicionada por múltiples circunstancias sociales, culturales y políticas es un lugar posible para pensar la construcción de las memorias.

La resignificación de los acontecimientos cronológicos se articula con la subjetividad de cada sujeto a través de sus experiencias vividas y sus representaciones. Es importante considerar la forma en que la literatura infantil y las memorias confluyen en los relatos ficcionales; se trata de una forma de encontrar nuevas vías de circulación para el pasado reciente desde las marcas personales.

Las historias de elefantes de esta serie hablan de la violencia sin que la verdad asuste, y los autores toman en sus textos situaciones relacionadas con el momento de producción, de las cuales no son necesariamente concientes. No se trata de contar la violencia de forma directa sino de encontrar relatos, narrativas ficcionales que dan cuenta de los hechos, una posibilidad de mediar entre los chicos y el pasado violento.

La lectura de estos relatos y sus marcos interpretativos, como así también los planteos que sugiere la ficción, me hacen pensar en los lectores como sujetos capaces de cuestionar y reconstruir su propia historia, de eso se trata el trabajo de construcción de las memorias. Para que la transmisión de los sentidos del pasado entre las generaciones que vivieron los hechos y las que no habían nacido sea posible es necesario mediar el pasado a través de las diferentes manifestaciones artísticas; la literatura y, especialmente, la ficción en la literatura infantil se convierten en una experiencia a través de la cual los sentidos del pasado son transferibles.

Notas

¹ El texto es el siguiente: “Yo tengo un elefante/que se llama Trompita/ y mueve su cabeza/ llamando a su mamita/ y su mamá le dice:/ portate bien Trompita/ sino te voy a dar/ chas chas por la colita”.

² La letra de la canción dice: “Un elefante se columpiaba sobre la tela de una araña/ como veía que resistía/ fue a llamar a otro elefante./ Dos elefantes se columpiaban sobre la tela de una araña/ como veían que resistían fueron a llamar a otro elefante./ Tres elefantes...”

Bibliografía

- ANDRUETTO, M.T.: (2009) *Hacia una literatura sin adjetivos*. Comunicarte, Córdoba.
- BORNEMANN, E.: (1975) *Un elefante ocupa mucho espacio*. Alfaguara infantil, Buenos Aires, 2008.
- CALVEIRO, P.: (2005) *Política y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años 70*. Norma, Buenos Aires.
- CERTEAU, M. de: (1995) *La toma de la palabra y otros escritos políticos*. Universidad Iberoamericana, México. [Trad. por PESCADOR, A.]
- DEVETACH, L.: (1975) *Monigote en la arena*. Colihue, Buenos Aires, 2008.
- (2008) *La construcción del camino lector*. Comunicarte, Córdoba.
- DÍAZ RONNER, M.A.: (2000) “Literatura infantil de ‘menor’ a ‘mayor’” en *Historia Crítica de la literatura argentina*. NOÉ JITRIK (dir.), Vol. 11. Emecé, Buenos Aires.
- GERBAUDO, A.: (2007) *Derrida y la construcción de un nuevo canon crítico para las obras literarias*. Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Córdoba.
- (2006) “Entradas y salidas de la crítica universitaria” en *Papeles del PROPAL-LE*. Disponible en www.ffyh.unc.edu.ar/programas/propale.papeles.htm
- (2008) “Derrida en las pampas”. Congreso Orbis Tertius. Disponible en <http://viicitclot.fahce.unlp.edu.ar/actas-del-vii-congreso-internacional-orbis-tertius-1>
- JELIN, E.: (2002) *Los trabajos de la memoria, memorias de la represión*. Siglo XXI, Buenos Aires.
- JELIN E. y KAUFMAN, S. (comps.): (2006) *Subjetividad y Figuras de la Memoria*. Siglo XXI, Buenos Aires.
- MARIÑO, R.: (1995) “El genio del basural” en *El héroe y otros cuentos*. Alfaguara Infantil, Buenos Aires, 1999.
- MONTES, G.: (1990) *El corral de la infancia. Nueva edición, revisada y aumentada*. FCE, Buenos Aires, 2001.
- NEWMAN, K.: (1991) *La violencia del discurso. El Estado autoritario y la novela política argentina*. Catálogos, Buenos Aires. [Trad. al español por EGUÍA, B.]
- NOFAL, R.: (2006) “Literatura para chicos y memorias: colección de lecturas” en *Subjetividad y figuras de la memoria*. Siglo XXI, Buenos Aires.
- PETIT, M.: (2001) *Lecturas: del espacio íntimo al espacio público*. FCE, México, 2006. [Trad. al español por PALEO, M. y M. y SÁNCHEZ, D.L.]
- ROLDÁN, G.: (1984) *El monte era una fiesta*. Colihue, Buenos Aires, 2008.
- (1988) *Prohibido el elefante*. Sudamericana, Buenos Aires, 1999.
- WALSH, M.E.: (1966) *Dailan Kiffki*. Alfaguara infantil-juvenil, Buenos Aires, 2007.
- WILLIAMS, R.: (1980) *Marxismo y literatura*. Península, Barcelona. [Trad. al español por DI MASSO, P.]

García, Laura Rafaela

“Memoria de elefante para la violencia política”, en: *El hilo de la fábula*, Revista anual del Centro de Estudios Comparados, N° Diez. Santa Fe, Argentina, edicionesUNL, 2010, pp. 75-84.

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

H.G. Oesterheld, narrador de la última experiencia

Lucas Berone *

Universidad Nacional de Córdoba

Resumen

Puede decirse, retomando algunas categorías de Walter Benjamin, que H.G. Oesterheld constituye, dentro del campo de la literatura popular, uno de los últimos narradores de la experiencia, o bien, uno de los “narradores de la última experiencia”: la de la modernidad. En su extensa obra, especialmente en sus relatos e historietas de ciencia-ficción, la muerte aparece como un acontecimiento crucial, conclusivo y dador de sentido. Sin embargo, y acerca del mismo corpus, es posible señalar la recurrencia de una experiencia-límite, una última experiencia de la muerte, que marca la crisis de todo lenguaje de la narración: la catástrofe nuclear.

86 87

Palabras clave:

· literatura popular · ciencia ficción · muerte

Abstract

Based on some of Walter Benjamin's categories, it can be said that within the field of popular literature H.G. Oesterheld is one of the last narrators of experience, or perhaps one the “narrators of the ultimate experience” —the modern experience—. In his extensive work, especially in his stories and science fiction comics, death is presented as a crucial, finalizing event, as a provider of meaning. However, within the same corpus it is possible to notice the recurrence of an extreme situation, of an ultimate experience of death which marks the crisis of the entire language of the narrative: the nuclear holocaust.

Key words:

· popular literature · science fiction · death

* Licenciado en Letras y Magíster en Socio-Semiótica (Univ. Nac. de Córdoba). Ha investigado sobre el surgimiento del discurso teórico-crítico acerca de la historieta, en nuestro país, de 1968 a 1983, y participó en el Nuevo Diccionario de la teoría de M. Bajtín (2006). Sus intereses teóricos abarcan el análisis del discurso, el relato policial, la ciencia ficción, la narrativa de H. G. Oesterheld y la obra crítica de Oscar Masotta.

Presentación: acerca de unos textos de Walter Benjamin

1. ¿Cómo se cruzan los discursos en una sociedad o, más específicamente, en un campo del saber? ¿Qué ley o qué leyes regulan los intertextos de una lectura? Si es cierto que el hombre es, entre otras cosas, y como dijera Barthes, una parada de lenguajes y de discursos; y si es cierto que no existe nunca del todo algo así como el “discurso único”; entonces, ¿cómo se convocan los discursos, cómo vienen los textos al individuo, desde qué lugares y al son de qué sortilegio?

Una teoría de la interdiscursividad o de la intertextualidad, claro, es la que parece estar invocando semejante presentación; pero de lo que se trata, en realidad, aquí, es del ejercicio de ese cruce misterioso todavía. Hace unos meses (dada la situación de escritura en la que me encuentro, el uso del indeterminado es necesario y perturbador a la vez) sentí como lector que un interesante texto de Benjamin, titulado “El narrador” y dedicado a la obra del escritor ruso Nicolai Leskov (1831-1895), tejía en la oscuridad su cruce misterioso con una poética del relato que me viene ocupando desde hace un tiempo. Sentí que lo que decía Benjamin sobre Leskov lo decía asimismo sobre los relatos de Oosterheld; que Oosterheld, desde la particular poética del relato que construyó a lo largo de su trabajo como guionista de historietas, pertenece a una singular raza de narradores que no parece existir ya. La lectura posterior de un nuevo artículo de Benjamin (“Experiencia y pobreza”, del año 1933) me confirmó en mis intuiciones: hay algo en Oosterheld a lo que Benjamin está aludiendo insistentemente, como algo que, básicamente, se termina en las primeras décadas del siglo XX.

En la línea de lo que plantea Benjamin, me parece que Oosterheld pertenece indudablemente a una cierta clase de narradores, a los que podríamos llamar los *últimos narradores de la experiencia*; o bien, los *narradores de la última experiencia*, es decir, los narradores de la experiencia moderna, de la *modernidad*. Y esto, me parece, especialmente con relación a ciertos acontecimientos que las narraciones de aventuras, las de Oosterheld y las de varios otros, acogen y despliegan incesantemente: los acontecimientos de la *muerte*.

2. Benjamin escribió, en su artículo sobre Leskov: “La muerte es el sello de todo lo que el narrador puede relatar. Su autoridad ha sido tomada en préstamo a la muerte. En otras palabras: ella es la historia natural a la que remiten sus relatos” (Benjamin, 1986:199).

De un modo muy agudo e interesante, el filósofo alemán relaciona la pérdida de la experiencia común o colectiva en la Edad Moderna con el ocultamiento progresivo de la muerte, y su alejamiento respecto de los espacios vitales cotidianos:

El morir, anteriormente un acontecimiento público en la vida de los individuos, sumamente ejemplar (...) —el morir, durante la Edad Moderna, es sacado cada vez más del mundo perceptible de los vivos. Antes no había casa, apenas si alguna habitación, en que no hubiese muerto alguien (...) Hoy los burgueses viven en habitaciones que están puras de muerte alguna, secos habitantes de la eternidad que, cuando el fin se aproxima, son remitidos por los herederos a

sanatorios o a hospitales. Sólo que las formas transmisibles, no del saber o de la sabiduría de un hombre, sino sobre todo de su vida vivida —y ésta es la materia con que se hacen historias— sólo son adquiridas al morir. (Benjamin, 1986:198)

La muerte, según Benjamin, es un acontecimiento de pura comunicación, que se abstrae de la lógica capitalista del intercambio: lo que muere siempre nos deja un *don*, el legado de una experiencia, el relato y la sabiduría de su “vida vivida”.

Y Oesterheld participa de estas intuiciones, de este tipo de certezas estéticas. Tomemos, por ejemplo, una de sus series más conocidas y hermosas: *Ticonderoga Flint* (con dibujos de Hugo Pratt). En ella, el narrador, Caleb Lee, es un viejo de 75 años que, viendo ya cercano el momento de su fin, decide entonces que ya es “tiempo de vivir hacia atrás”, rememorando su vida aventurera desde que se enroló en el ejército cuando apenas tenía 15 años (Oesterheld y Pratt, 1957:20).

La muerte (las muertes) es un hecho común y a la vez profundamente significativo en el género de las historietas de aventuras, incluso en aquellas series donde, por regla, nadie puede morir (cf., por ejemplo, *El llanero solitario*, y el resto de las historietas superheroicas norteamericanas hasta la década del sesenta). La muerte de los cuerpos, junto al sexo y la violencia entre los cuerpos, entre el sexo y la violencia de los cuerpos, es uno de los acontecimientos más frecuentados por la historieta “realista”.

Por supuesto, no todas las muertes son iguales. ¿Qué tipo de relaciones se traman, en la historieta, entre la muerte y la aventura? ¿Y cuál será el sentido de la muerte en las aventuras imaginadas por Oesterheld?

88 89

La muerte y los acontecimientos de la aventura

Creo que la producción narrativa de Oesterheld acepta y requiere una periodización, aunque en su totalidad parece mantenerse fiel a ciertos principios constructivos. En esa periodización, ocupa un lugar clave para mí lo que llamaría su *momento de transición*: después de la quiebra de Editorial Frontera, en 1961, y antes de desembocar en una práctica cultural claramente militante (aunque no meramente militante), a fines de los sesenta y principios de la década del setenta. En ese período medio, entre 1962 y 1968 aproximadamente, Oesterheld produjo algunas series verdaderamente memorables (como *Mort Cinder*, con Alberto Breccia; como *Watami*, con Jorge Moliterni) y otros textos notables por su curiosidad, por su carácter de rarezas: el *Richard Long*, la continuación novelada de *El Eternauta*, o la serie de ciencia ficción *Los Marcianeros* (acaso, también, las crónicas sobre Hiroshima y Pompeya).

Marcianeros, por ejemplo, es un objeto excepcional en la producción de Oesterheld, sobre todo por sus incongruencias y sus “puntos ciegos”: tiene *demasiados*. La serie, que se publicó en la revista *SuperMisterix* durante 1962 con dibujos de Francisco Solano López, presenta la estructura de una saga, un conjunto de episodios que se continúan unos a otros, y narra las aventuras de un grupo de hombres excepcionales, los Marcianeros: integrantes de una agencia no gubernamental que ha

instalado su base en la Antártida (“Azula”) y que ha llegado con sus naves, antes que ninguna potencia mundial, a pisar el suelo de Marte. Sin embargo, pareciera como si Oesterheld no hubiera estado dispuesto, en este caso, a cerrar la trama.

Acerca de Leskov, Benjamin distingue entre dos modos de comunicación opuestos: la información y la narración. “La información”, dice, “pretende ser verificada de inmediato”. “A menudo”, aclara, “es menos exacta que las noticias de que se disponía en otros siglos. Pero mientras éstas no titubeaban en participar de lo maravilloso, para la información es inevitable el aparecer como plausible. De ahí que sea incompatible con el espíritu de la narración”.

Cada mañana se nos informa sobre las novedades de toda la tierra. Y sin embargo somos notablemente pobres en historias extraordinarias. Ello proviene de que ya no se nos distribuye ninguna novedad sin acompañarla con explicaciones. Con otras palabras, ya casi nada de lo que acaece conviene a la narración, sino que todo es propio de una información. Puesto que es casi la mitad del arte de narrar una historia el mantenerla ajena a toda explicación mientras se la reproduce (Benjamin, 1986:194).

Marcianeros expone esta condición de la narración casi de manera brutal, acaso por el apuro o la prisa con que Oesterheld la escribió: la comprensión precisa de lo que sucede en cada episodio requiere necesariamente de explicaciones y de informaciones, que el texto finalmente no suministra.

Cuando los personajes estén varados en Marte, abundarán los signos y las señales que se ofrezcan como material a interpretar, pero nunca serán descifrados. No sabremos lo que pasó ni lo que estaba pasando en Marte, sólo sabemos que algo les *sucedía* o les *sucedió* a los personajes cuando estaban allí.

Barthes señalaba que lo que sucede, el *suceso*, es la conjunción de tres modos de discurso: la palabra, el símbolo y la violencia (esto lo decía Barthes acerca del *Mayo francés* de 1968). Y en verdad los tres modos se hacen presentes en el acontecimiento que aprisiona a los personajes de Oesterheld y Solano López en Marte, indudablemente; pero carecen de código y de formas adecuadas de traducción de uno al otro modo. Los símbolos, las palabras y la violencia que acontecen en la aventura “marciana” o “marcianera” no tienen ninguna explicación definida; aunque la palabra, el símbolo y la violencia aludidos allí sean los de la muerte.

Veamos, entonces, qué ocurre con los acontecimientos de la muerte en los sucesivos episodios de *Marcianeros*, y qué insistencias podemos señalar en (o acerca de) ellos:

1. A partir de la localización espacial de las aventuras, es posible establecer tres grandes secuencias narrativas en la Primera Parte de la saga de *Marcianeros*: “Tierra / Marte / Tierra”. O bien: “salida de la Tierra” / “llegada a Marte” / “retorno a la Tierra”. Y al mismo tiempo, cada secuencia acoge y despliega distintas formas de un acontecimiento, distintos *tipos de muerte*.

Habría en la serie de Oesterheld un primer caso (el más difundido, el más común), un primer tipo de muerte: la *muerte como pacto*. Se trata, en este momento, de la muerte como un acontecimiento que siempre, de una u otra manera, compromete a los que quedan vivos.

En el comienzo del primer episodio de la saga, un conjunto de individuos comunes, aunque con cualidades excepcionales (inteligencia teórica y práctica, un corazón generoso), asisten juntos a la muerte violenta de un hombre extraño (“Percy Brooks”), que les transmite un nombre (“serán tres buenos *marcianeros*”), les destina un objeto desconocido (un pequeño y pesado disco) y los compromete definitivamente con la aventura. Un poco más adelante en el episodio, hacia el final, ocurre una segunda muerte. El “Chato”, empujado por su lealtad, salva con su muerte la vida de su compañero, y esta nueva muerte no hace más que rubricar el pacto: el “sacrificio” del Chato sólo tendrá algún sentido si los protagonistas de la serie aceptan el compromiso y siguen el camino que les propone la aventura (un camino que los sacará, para siempre y en todo sentido, de su vida cotidiana).

Por otra parte, es interesante encontrar, en este mismo segmento de la serie, la figura y los gestos del *traidor*: hay un personaje que traiciona los compromisos que la muerte ha anudado, y que muere, justamente, por romper el pacto.

90 91

Oesterheld diseña o esboza una situación dramática realmente curiosa, y es una lástima que no se haya tomado un tiempo como para desarrollarla. El hombre que con su muerte selló un pacto y un compromiso (“Percy Brooks”), es hermano del otro hombre (“Charles Brooks”) que, también con su muerte, pagará la traición y la culpa de haber roto pacto y compromiso. En el medio, entre una y otra muerte, queda un tercer hermano que, con la mirada perdida y ya sin palabras, permanece contemplando ambas muertes con aire ausente —Antígona frente a los cadáveres de Eteocles y Polinices.

Se puede adivinar y enunciar aquí la disyuntiva trágica, que Oesterheld no resuelve: ¿Cuál de las dos muertes pesa más? ¿Qué muerte mide la *honra* de los lazos filiales y qué muerte decide la *infamia* de esos mismos lazos? ¿A cuál de ambas muertes le pertenece la vida del hermano que las contempla? ¿Qué pacto bizarro podría tener lugar entre una y otra sangre derramada: la del héroe y la del traidor?

Como ya dijimos, la aventura sigue adelante, y salta vertiginosamente hacia Marte. En el espacio exterior y ajeno, en el espacio del “otro”, *todo va a cambiar*.

2. La representación del espacio del otro se halla, en *Marcianeros*, dominada por la *lógica del grotesco*: todo tiende hacia su contrario, todo busca confundirse con su contrario.¹ La muerte, entonces, adopta las formas de la vida; la vida adopta las formas de la muerte. El episodio en Marte estará invadido por aquellos motivos inaugurados en la literatura occidental desde *Frankenstein* y *Drácula*: el “vampirismo” y los “zombies” o muertos-vivos.

El clima grotesco, por otra parte, se difunde por la serie e impone una cierta lógica jocosa en los hechos. Uno de los protagonistas afirma su deseo de ser “todo ojos” para poder observar y captar las maravillas de Marte; y justamente una cosmonave la aplasta durante una tormenta, haciéndole saltar los ojos de sus órbitas. Los testigos comentan el hecho grotesco con estas palabras:

—Pobre... Pobre Bob.

—Lo aplastó la cosmonave al caer...

(Sí, allí estaba Bob Royce, irreconocible dentro del casco, los ojos salidos de las órbitas...)

—¡Se dio el gusto! ¿No quería ser todo ojos? (Oesterheld y Solano López, 1962).

Otra de las inversiones grotescas, característica de la ciencia-ficción en Oesterheld, pasa por las relaciones entre los motivos de lo *natural* y lo *artificial* (o lo *cultural*) (cf. Berone, 2002:231-237). Invariablemente, en *Marcianeros*, la tecnología del posible enemigo adopta las formas de la naturaleza: extraños “super-tornados” parecen defender la superficie marciana de cualquier intento de “colonización”. A la vez, los invasores de Marte (los “kurnos”) se desplazan en bio-máquinas (esto es: gigantescos monstruos artificiales) y sus naves de conquista, una vez destruidas, dejan a la vista verdaderas vísceras animales. Finalmente, un raro “cristal” les transmite a los aventureros la orden de marchar al Polo Sur del planeta rojo.

La sucesión de eventos es vertiginosa, e incomprensible: el suelo marciano parece ser el escenario de una suerte de gran confrontación interestelar, pero nunca queda claro cuáles son los bandos en pugna, ni qué se proponen hacer en/con Marte o en/con la Tierra.

3. El regreso a la Tierra de los expedicionarios clarifica la situación y dejará ver la aparición de un tercer *tipo de muerte*: hay una raza alienígena, los “kurnos”, que pretende conquistar nuestro planeta.

Lo interesante de este nuevo retorno al tema de la invasión está en los motivos que descubre y con los que experimenta Oesterheld. A lo largo de las sucesivas versiones que escribió sobre el tema de la *invasión extraterrestre*, el guionista fue variando repetidamente el campo de las *motivaciones* del hecho, las causas o las intenciones que movilizaban al agresor. Casi podría decirse que las ficciones de Oesterheld son, también, el ensayo de una casuística de la agresión: interesantes variaciones en torno al *universo del mal*, desde su ya muy conocida creación de los “Ellos” (los invasores alienígenas en *El eternauta*), representantes del “odio cósmico” y la maldad absoluta.²

En *Rolo, el marciano adoptivo*, de 1957 (una de las primeras versiones sobre el tema), la invasión de los “pargas” tiene una *racionalidad extractiva*, digamos, puramente colonialista: los pargas necesitan el oxígeno de la Tierra para fabricar ozono, elemento esencial para su civilización. Incluso, no desean una guerra abierta que ponga en peligro todo el planeta, sino que planean secuestrar contingentes de niños humanos para formar las futuras “castas dirigentes” del planeta colonizado.

En la continuación novelada de *El eternauta*, de 1962, la invasión de los Ellos cambia de cariz y aparece regida por una *razón estratégica*: en lucha contra el “Enemigo”, por el control del universo, los Ellos simplemente han adelantado su jugada y, por eso, han ocupado la Tierra (mera “pieza” de una ajedrez interplanetario).

Un poco más adelante en el tiempo, en *Platos voladores al ataque!* (serie de figuras coleccionables que dibujó Alberto Breccia, hacia 1971), el motivo vuelve a cambiar: los jerarcas del planeta Plutón han descubierto accidentalmente que la incorporación de un corazón humano a sus cuerpos les proporciona la inmortalidad. Las razones del invasor se hacen *ontológicas*: quieren, a toda costa, “perdurar en su ser” (Spinoza) y organizan la invasión como si se tratara de una “cosecha de corazones”.

En la tercera parte de *Marcianeros* (estamos en 1962), obligado Oesterheld a cerrar la saga finalmente, la invasión a la Tierra adquiere una casuística realmente inesperada: forma parte del curioso diseño de programación de una emisión televisiva intergaláctica, donde las alternativas del ataque y la resistencia están destinadas a captar la atención gozosa de los miembros de una civilización super-poderosa y enve-

jecida. La muerte, aquí, entra en la *lógica del intercambio comercial*: es el término de una relación de consumo, y la catástrofe se transforma en espectáculo televisivo.

Lo que ocurre en *Marcianeros* es una de las pocas alusiones del guionista a los mecanismos propios de los *mass-media*: sólo sensibles al horror, los kurnos consumen la muerte como una forma de emoción, como una suerte de *catarsis* colectiva. Por otro lado, este bizarro cruce entre muerte y espectáculo, en la tercera parte de la saga (acaso la más inspirada), se figurativiza en la anécdota de un periodista que muere estúpidamente, tratando de fotografiar por dentro, a modo de *primicia*, una de las gigantescas “estructuras vegetales” que están tomando el planeta. Las muertes finales, entonces, las de los “marcianeros” que se sacrifican para salvar la Tierra, son las únicas que escapan a la lógica del consumo: son muertes *gratuitas*; nadie las conoce, y los que mueren apartan el final de sus vidas de cualquier posibilidad de intercambio.

92 93

El “horror atómico” como última experiencia de la muerte

Hay una experiencia de muerte más, digamos, una *última experiencia*, espectacular y multiplicadora de muertes, que fascina o que se repite bastante en las narraciones de Oesterheld; a saber: la *catástrofe atómica*.

La amenaza nuclear recurre en las historias de ciencia-ficción de Oesterheld,³ y esta recurrencia, además de ser una “marca de época”, es un rasgo de una poética y el objeto de una interrogación. ¿Por qué la experiencia que Oesterheld tiene para narrar es la de la catástrofe nuclear? ¿Qué nos está diciendo, qué les dice a sus lectores, acerca de ese último *acontecimiento de la muerte*? Para encontrar una clave que responda a semejante pregunta, como siempre, parece necesario dar o establecer antes un pequeño rodeo.

1. Si uno lee con una cierta atención flotante las ficciones de Oesterheld, específicamente los lugares textuales donde tienen lugar las “escenas de muerte”, rápidamente puede descubrir que hay una cierta relación entre el morir de un individuo y su contexto particular. Cada muerte parece requerir, dentro de la aventura imaginada por Oesterheld, unas circunstancias especiales, un tiempo y un lugar adecuados a su singularidad: la definición del *contexto* de la muerte tiene aquí una vital significatividad.

En la Primera Parte de *El eternauta* (el clásico de Oesterheld, dibujado por Solano López), encontraremos repetidamente en obra o “en acción” este principio poético: hacia el final de la historia, por ejemplo, uno de los invasores alienígenas (un “mano”) empieza a agonizar dentro de un subterráneo; entonces los protagonistas deciden trasladarlo a la superficie, para que pueda morir “de cara a las estrellas” (Oesterheld y Solano López, 1957/1959:231-232).

Los relatos de ciencia-ficción de Oesterheld, por otra parte, son particularmente sensibles al mismo principio constructivo. Uno de los más bellos narra, muy cerca del clima de los cuentos de Bradbury, cómo una familia de colonos terrícolas en Marte decide asistir la muerte de la abuela (“María Santos”) a través del “árbol de la buena

muerte”: a la sombra de este mecanismo (otra vez, en el espacio ajeno, lo *artificial* asume las formas de lo *natural*), la anciana mujer muere creyendo que está en los lugares familiares de su infancia, en un pequeño pueblo de Catamarca, con “calles de tierra”, “hileras de casas bajas”, “veredas de ladrillos torcidos” y “panaderos” en el aire (Oesterheld, 1965:142-143). En el cuento “Una muerte”, también de 1965, el narrador (un extraterrestre) investiga la desaparición de su amigo, que ha venido a morir a la Tierra, y se tranquiliza cuando descubre que la agonía ha tenido lugar en la casa del “pajadero”: un extraño personaje, un “loco”, quien ha comprendido, rodeado de sus pájaros, que “todo lo vivo” se parece, “venga de donde venga” (Oesterheld, 1965:132).

Por último, podemos señalar cómo en “Exilio”, una de las breves *Sondas* que Oesterheld publicó hacia 1968, la perspectiva autoral juega con el desfase entre la muerte y su contexto, para crear el efecto de una *distancia irónica* que no podría ser reasumida por ninguna solución moral ulterior. Un hombre (un cosmonauta) muere, de hambre y sed, en un planeta ajeno, rodeado absurdamente de seres que no comprenden ese acontecimiento terrible bajo ningún otro régimen de sentido que no sea el de *lo cómico*:

Pero lo mejor de todo fue el final [*concluye el relato*]: se acostó en la colina, de cara a las estrellas, se quedó quieto, la respiración se le fue debilitando, cuando dejó de respirar tenía los ojos llenos de agua. ¡Sí, no querrás creerlo, pero los ojos se le llenaron de agua, d-e a-g-u-a, como lo oyes! Nunca, nunca se vio en Gelo nada tan cómico. (Oesterheld, 1968:126)

Ahora bien, si la definición de una “escena de muerte” parece crucial en la narrativa de Oesterheld, hay algo, con respecto a la *catástrofe atómica*, repetidamente representada, que se torna inesperadamente *dis-funcional*, o desviante.

2. En febrero de 1962, en la revista *Eternauta*, Juan Salvo vuelve a corporizarse frente a su guionista y le cuenta el episodio de Hiroshima. Veamos, entonces, cómo opera, cómo funciona y cómo se construye allí la narración del “horror atómico”.

En primer lugar, la muerte atómica aparece de manera tan inesperada para los que la sufren, que carece de toda capacidad conclusiva. En esta escena especial, la muerte no concluye las historias de vida; sino que las cercena, las interrumpe, las va cortando. Es una muerte sin tiempo, o fuera del tiempo: los que mueren no pueden ni alcanzan a comunicar nada a los que quedan.

El narrador colecciona una serie de anécdotas espantosas, las cuales de ninguna manera llegan a componer la narración de la catástrofe: sólo son eventos terribles, que no significan nada más allá de sí mismos. La procesión de los sobrevivientes está marcada, notablemente, por el silencio:

Silenciosa procesión de heridos, buscando el refugio del río. Ninguno se queja, a pesar de las quemaduras, de las heridas que siguen sangrando. Caras que no son caras. Manos que no son manos. Algunos caen, se dejan morir entre los escombros. Los demás siguen, el incendio los corre. El río. Los salva del fuego, pero la sal del agua es una tortura más. Cuando suba la marea el agua crecerá. Muchos de los refugiados se ahogarán. (Oesterheld, 1962)

En todo caso, las anécdotas son *ostensivas*, sirven para mostrar, y lo que muestran es, en general, la mutilación de los cuerpos, que es correlativa de la mutilación de las historias y de la palabra. Los cuerpos pierden las manos, o la piel (“una mujer desnuda, con el cuerpo todo rojo, ha tenido un vestido floreado y el intenso calor, concentrado en las partes oscuras, le ha estampado en el cuerpo las flores del dibujo”); la capacidad de hablar o de gritar por el dolor, o la capacidad de oír eso que los aniquila. Junto a la mudez, aparece la sordera: “Muy pocos de los sobrevivientes del área céntrica recuerdan haber oído la explosión. Sin embargo, los que estaban a más de 10 kilómetros dicen que fue ensordecedora. ‘La más fuerte que oyeron jamás’” (Oesterheld, 1962).

Por otro lado, y con el silencio, el motivo de los ojos, de la mirada (un tema importante dentro de la narrativa de Oesterheld), encuentra una inflexión muy particular cuando se trata del “horror atómico”. Si acerca de éste nada parece comunicable, es porque, básicamente, estamos ante una muerte que no puede ser mirada a los ojos. La muerte atómica paraliza la mirada, inunda los ojos, anula la capacidad de ver, se queda en la visión de las personas, la ocupa territorialmente y ya no permite ninguna distancia.

94 95

Miles de ojos miran hacia B-San. Soldados de las baterías antiaéreas, que retienen el fuego porque saben que a semejante altura los disparos serían inútiles. Chicos en alguna escuela, contentos de tener algo para mirar en lugar del siempre aburrido pizarrón. Gente en la calle, la que tiene poco apuro, la que puede perder el tiempo mirando el cielo. Miles de ojos miran a B-San... Miles de ojos, que están recibiendo las últimas gotas de luz. Un destello vivísimo, iluminando el cielo todo. Miles de ojos, ya ciegos. El destello sigue; un golpe de calor brutal, inconcebible. Y en seguida, un manotazo titánico que arrasa con todo. (Oesterheld, 1962)

Nada escapa definitivamente, no hay contexto que pueda significarla y nadie podrá alejarse lo suficiente como para dar *testimonio* de esa muerte: los que sobrevivan al fuego, morirán ahogados cuando la marea suba en la bahía. En este punto, Hiroshima, emblema o ícono de una *experiencia de muerte* que es ya ajena al lenguaje y a la mirada, se transforma, al mismo tiempo e inseparablemente, en “el primer nombre del horror atómico” y en “la ciudad de las muertes inenarrables”.

Y en este punto, finalmente, la narrativa de Oesterheld se reencuentra con la filosofía de Benjamin: en la postulación de una repentina pobreza de los nombres y de los lenguajes (de la aventura, de la poesía),⁴ una “nueva barbarie” que lleva al hombre “a comenzar desde el principio; a empezar de nuevo; a pasárselas con poco; a construir desde poquísimo y sin mirar ni a diestra ni a siniestra”.

Nos hemos hecho pobres [*reconoce el filósofo en el final*]. Hemos ido entregando una porción tras otra de la herencia de la humanidad (...) para que nos adelanten la pequeña moneda de lo “actual”. La crisis económica está a las puertas y tras ella, como una sombra, la guerra inminente. Aguantar es hoy cosa de los pocos poderosos que, Dios lo sabe, son menos humanos que muchos; en el mayor de los casos son más bárbaros, pero no de la manera buena. Los demás en cambio tienen que arreglárselas partiendo de cero y con muy poco (Benjamin, 1933).

Desde los márgenes del mercado, la producción de Oesterheld en los variados registros de la literatura popular sigue siendo, de manera paradójica y enriquecedora, la narración de una moderna *pobreza de la experiencia* y, del modo mejor, una experiencia decisiva contra la *pobreza cultural de la modernidad*.

Notas

¹ Para un esclarecimiento de la noción que aquí invocamos, ver el *Nuevo Diccionario de la teoría de Mijaíl Bajtín* (ARÁN, 2006), especialmente las entradas correspondientes a “grotesco” y “cultura carnavalizada”.

² En su largo ensayo de lectura de 1985, Juan Sasturain ya señaló los modos inéditos por los cuales las historietas de Oesterheld experimentaban con los sujetos del “campo del mal” propio de la aventura tradicional: el antagonista, el “enemigo” (cf. SASTURAIN, 1985:123-124).

³ Cf., especialmente, *El Eternauta* (Primera Parte), de 1957, su continuación novelada (e inconclusa) de 1962, y la Segunda Parte, de 1976; pero también *Marcianeros*, de 1962, *Platos voladores al ataque!!*, de 1971, *La guerra de los Antartes*, de 1974, y, con alguna variante, el relato “Un hombre común”, de 1962.

⁴ Inteligente y premonitorio, el diagnóstico de Benjamin tiene lugar acerca de las experiencias que traen los soldados de la primera Gran Guerra europea (o Primera Guerra Mundial): “La cosa está clara: la cotización de la experiencia ha bajado y precisamente en una generación que de 1914 a 1918 ha tenido una de las experiencias más atroces de la historia universal. Lo cual no es quizás tan raro como parece. Entonces se pudo constatar que las gentes volvían mudas del campo de batalla. No enriquecidas, sino más pobres en cuanto a experiencia comunicable. [...] Una generación que había ido a la escuela en tranvía tirado por caballos, se encontró indefensa en un paisaje en el que todo menos las nubes había cambiado, y en cuyo centro, en un campo de fuerzas de explosiones y corrientes destructoras estaba el mínimo, quebradizo cuerpo humano” (BENJAMIN, 1933).

Bibliografía

ARÁN, P. (dir.): (2006) *Nuevo Diccionario de la teoría de Mijaíl Bajtín*. Ferreyra, Córdoba.

BARTHES, R.: (1968) “La escritura del suceso” en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Paidós, Barcelona, 1987. [Trad. al español por FERNÁNDEZ MEDRANO, C.]

BENJAMIN, W.: (1933) “Experiencia y pobreza” en *Discursos interrumpidos I*. Taurus, Madrid, 1973. [Trad. al español por AGUIRRE, J.]. Disponible en <http://www.enspiral.net/etapa1/interiors/textos/benjamin-petjades.htm>

(1986) “El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nicolai Leskov” en *Sobre el programa de la filosofía futura*. Planeta-Agostini, Buenos Aires. [Trad. al español por VERNENGO, R.]

BERONE, L.: (2002) “Las pesadillas de H.G. Oesterheld: constitución de una mirada oblicua” en *Semiosis ilimitada*, N° 1. UNPA, Río Gallegos, 231-246.

OESTERHELD, H.G.: (1962) “Otra vez, el Eternauta: Hiroshima” en *El eternauta. El mundo arrepentido*. Solano López y P. Maiztegui. Solano, Buenos Aires, 2006.

(1996) *El eternauta y otros cuentos de ciencia ficción*, Colihue, Buenos Aires. [Incluye los relatos “Un hombre común”, “Una muerte”, “El árbol de la buena muerte”, “Sondas”, entre otros]

OESTERHELD, H.G. y PRATT, H.: (1957) *Ticonderoga*. Clarín, Buenos Aires, 2004.

OESTERHELD, H.G. y SOLANO LÓPEZ, F.: (1957/1959) *El eternauta*, Primera Parte. Récord, Buenos Aires, 1994.

(1957/1958) *Rolo, el marciano adoptivo*. La Página, Buenos Aires, 2009.

(1962) *Marcianeros en El eternauta. El Regreso: La búsqueda de Elena*, Solano López y P. Maiztegui. Solano, Buenos Aires, 2007.

(1976/1978) *El eternauta*, Segunda Parte. Récord, Buenos Aires, 1994.

OESTERHELD, H.G. y BRECCIA, A.: (1971) *Platos voladores al ataque!!* Ancares, Buenos Aires, 2002.

OESTERHELD, H.G. y TRIGO, G.: (1974) *La guerra de los Antartes*. Colihue, Buenos Aires, 1998.

SASTURAIN, J.: (1985) “Oesterheld y el héroe nuevo” en *El domicilio de la aventura*. Colihue, Buenos Aires, 1995, 103-126.

96 97



Figura 1. *Marcianeros* (1962).
El “vampirismo” como motivo.



Figura 2. *Marcianeros* (1962).
Lógica del grotesco: lo “artificial” se diseña como “natural”.

Berone, Lucas

“H.G. Oesterheld, narrador de la última experiencia”,
en: *El hilo de la fábula*, Revista anual del Centro de
Estudios Comparados, N° Diez. Santa Fe, Argentina,
edicionesUNL, 2010, pp. 87-98.

La pedagogía dialógica de Mijaíl Bajtín

María Susana Ibáñez *

Universidad Nacional del Litoral -
Instituto Superior de Profesorado N° 8
"Alte. G. Brown"

Resumen

Las teorías de Bajtín sobre alteridad, diálogo, novela, carnaval y polifonía se completan con un artículo todavía inédito en castellano que Bajtín escribiera en 1945, cuando dictaba clases en escuelas secundarias en Savelovo y en Kimry, "Voprosy stilistiki na urokakh russkogo iazyka v srednei shkole" ("Dialogic Origin and Dialogic Pedagogy of Grammar. Stylistics in Teaching Russian Language in Secondary School"). Este artículo nos permite enlazar los pensamientos de Bajtín y de Freire en sus planteos del *diálogo* y de la *alfabetización crítica* y de Bajtín y Vigotski en lo relativo a la *zona de desarrollo próximo*, y funda lo que podría llamarse una *pedagogía dialógica*. La teoría del diálogo continúa así ampliando su territorio, extendiéndose al trabajo áulico y proponiendo un ejercicio de la docencia democrático y responsable.

98 99

Palabras clave:

· Bajtín · pedagogía · diálogo · Vigotski · Freire

Abstract

Bakhtin's theories of alterity, dialogue, novel, carnival and polyphony are supplemented now with an article still unpublished in Spanish which Bakhtin wrote in 1945, when he was teaching at secondary schools in Savelovo and Kimry, "Voprosy stilistiki na urokakh russkogo iazyka v srednei shkole" ("Dialogic Origin and Dialogic Pedagogy of Grammar. Stylistics in Teaching Russian Language in Secondary School"). This article allows us to bring together Bakhtin's and Freire's thought as to *dialogue* and *critical literacy*, and Bakhtin's and Vygotsky's ideas on the *zone of proximal development*, founding that which could be called a *dialogic pedagogy*. The theory of dialogue continues to widen its scope, now extending itself to classroom work and proposing a democratic and responsible teaching practice.

Key words:

· Bakhtin · pedagogy · dialogue · Vygotsky · Freire

* Profesora de inglés, Licenciada en Inglés por la UNL y Magister en inglés por la UNC. Doctoranda en Literaturas y Culturas Comparadas (Facultad de Lenguas, UNC). Ejerce las cátedras de Literatura I y Literatura II en el Profesorado y en el Traductorado de inglés del ISP "Almirante Brown" de Santa Fe. Dicta Teoría Literaria para la clase de idioma extranjero en la Licenciatura en Inglés de la UNL.

Breve historia de una publicación sorprendente

Cuando creíamos que ya se habían publicado todos los escritos de Bajtín, la voz del pensador ruso vuelve a sonar, esta vez dialogizando la pedagogía, la investigación educativa y la enseñanza de gramática. Hoy nos habla a través de un artículo probablemente inconcluso escrito en 1945, “Voprosy stilistiki na urokakh russkogo iazyka v srednei shkole”,¹ artículo que actúa como un disparador de reflexiones que se inscriben en distintos campos, pero que permanecen relacionadas con las demás teorías bajtínianas por su origen común: la teoría del *diálogo*.

El artículo de Bajtín, cuya función inicial era la de informar sobre un trabajo experimental que desarrolló durante dos años en la escuela secundaria, toca en su desarrollo un sinnúmero de temas: hace consideraciones sobre la enseñanza de la lengua, evalúa el peso de los contextos históricos en la formación docente, critica los materiales que se ponen a disposición de los docentes para la enseñanza de gramática y formula una propuesta para el tratamiento de la producción escrita de los alumnos.

Bajtín sostiene que la pedagogía de la enseñanza del ruso en la escuela secundaria sólo lograba *escolarizar* a los alumnos, pero no convertirlos en hablantes capaces de comprender la manera en que la gramática contribuye a comunicar diferentes significados. Propone entonces enseñar la gramática del ruso haciendo hincapié en las implicaciones estilísticas de las distintas estructuras gramaticales, e informa sobre los resultados de un experimento que condujo durante dos años sobre la enseñanza de una forma de parataxis que en gramática castellana se categoriza como *oraciones yuxtapuestas* (“Triste estoy: no hay amigos junto a mí”)². Su estudio tenía como objetivo lograr que los alumnos interpretaran el sentido de oraciones coordinadas tomadas de textos de Pushkin y de Gogol, y que luego emplearan la yuxtaposición correctamente en sus trabajos escritos. Había notado que sus alumnos no solían incorporar este tipo de oración, por lo que les propuso una serie de actividades con el fin hacerlos conscientes del poder comunicativo de esta estructura. En la primera actividad presentó un extracto de Pushkin y propuso reescribir la oración propuesta empleando oraciones subordinadas (uniéndolas con conjunciones subordinantes como *porque, ya que, cuando*, etc.). Esto llevó a los alumnos a descubrir que como resultado de esta operación parte de la fuerza evocativa se perdía. Con un segundo texto de Pushkin Bajtín buscó probar que tampoco era posible comunicar el mismo sentido mediante la subordinación. Finalmente, a través de un tercer ejemplo tomado de Gogol, dirigió la atención de los alumnos al efecto metafórico que podía lograrse mediante el uso de oraciones yuxtapuestas. Bajtín relata que estas actividades se desarrollaron mediante la discusión entre los alumnos y su profesor, y que se completaron con la escritura de textos por parte de los alumnos en los que se comprobó la inclusión (algunas veces incorrecta) de esta estructura. En doscientos textos producidos se encontraron setenta ejemplos correctos de yuxtaposición y la aparición de la voz personal de los pequeños autores. Bajtín describe este experimento como un paso hacia el logro de una escritura no ya *escolar* por lo pretenciosa e impersonal, sino madura y crítica: una escritura *educada*.

La lectura de este artículo nos permite pensar a Bajtín como un *pedagogo dialógico*, ya que la suya es una propuesta de construcción del conocimiento a través del diálogo crítico y del descentramiento de la autoridad del docente. Sostenemos que

dicha propuesta puede asociarse con el constructivismo de Vigotski (1926; 1934) y con la pedagogía para la libertad de Freire (1969; 1996), a pesar de que los tres pensadores se relacionan con el pensamiento marxiano de diferentes maneras. Una vez desligada la obra de Bajtín de la de Voloshinov y Medvédev, Bajtín aparece más alejado de una postura asociada a la izquierda política y como enfrentando cualquier forma de autoritarismo, mientras que Freire y Vigotski se ubican distintos puntos del espectro de la política de izquierda: Vigotski como un marxista no stalinista (Newman y Holzman, 1993), y Freire como un revolucionario marxista de convicciones democráticas (Roberts, 2000). Freire y Bajtín hacen similar uso de las nociones de *diálogo* y heteroglosia social (cfr. Freire, 1996). En su práctica docente, en tanto, Bajtín coincide con Vigotski³ en la concepción del rol docente y en la existencia de una *zona de desarrollo próximo* (Vigotski, 1926; 1934).

En el siguiente apartado deslindamos la obra de Bajtín de las de Voloshinov y Medvédev, operación necesaria para establecer luego una relación con la pedagogía vigotskiana que sea independiente de las señaladas con anterioridad por autores que atribuyeron a Bajtín los trabajos firmados por sus colegas (Williams, 1977; Silvestri y Blanck, 1993; Ponzio, 1998; McDonald, 2000). Nos referimos luego a la propuesta que Bajtín desarrolla en su artículo y estableceremos un enlace con la pedagogía de Freire en cuanto al *diálogo* y a la educación, para concluir con una reflexión acerca de los aportes que Bajtín sigue haciendo en el siglo XXI a una construcción ética de las Ciencias Humanas y Sociales.

100 101

Deslindes y (dis)continuidades: Bajtín/Voloshinov/Vigotski

Tras décadas de especulación y polémicas que no han concluido,⁴ comienza a construirse un consenso entre los estudiosos de la obra del Círculo de Bajtín, que ya separan las obras de Voloshinov y de Medvédev (*Freudismo, un bosquejo crítico* —1927— y *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje* —1929—; *El Método Formal en los estudios literarios* —1928—, respectivamente) de la obra de Bajtín. Esta separación no niega las coincidencias parciales que puedan encontrarse en los tres estudiosos, pero permite explicar además sus discontinuidades, inclusive las que se dan en un mismo período.

Las propuestas de Voloshinov han sido relacionadas con la pedagogía vigotskiana por distintos pensadores, pero se ha pretendido que dicha relación constituyera un cruce entre Bajtín y Vigotski. En *Marxismo y Literatura* (1977) Williams afirma que *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje* (Voloshinov, 1929; 1930) fue escrito en realidad por Bajtín y establece una conexión entre la visión marxista del lenguaje propuesta en este trabajo, donde el lenguaje es actividad social y conciencia práctica, y la teoría del lenguaje que Lev Vigotski desarrolló en *Pensamiento y Lenguaje* (1934), según la cual el lenguaje y la conciencia se desarrollan en un medio social, histórico y material.

Lo mismo piensan Silvestri y Blanck, quienes toman como un hecho probado que Bajtín escribió los textos firmados por Voloshinov y Medvédev (Silvestri y Blanck, 1993:18) al punto de apenas nombrar a estos últimos. Dicen, por ejemplo, que

“(d)e la multitud de temas abarcados por Bajtín, muchos involucran la psicología y la psicolingüística” (Silvestri y Blanck, 1993:22), en clara alusión a *Freudismo, un bosquejo crítico*. Cuando estos autores establecen relaciones entre “Bajtín” y Vigotski toman como fuentes principales justamente las ideas desarrolladas en *Freudismo, un bosquejo crítico* y en *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*, donde la propuesta de Voloshinov en cuanto a la naturaleza social de la conciencia se acerca a la teoría vigotskiana de la conciencia; pero también establecen una relación entre Vigotski y Bajtín basada en la idea compartida de lenguaje como actividad social (Silvestri y Blanck, 1993; *cfr.* Bajtín, 1981; 1982), lo que creemos contribuye a (con)fundir aún más las obras de Voloshinov y de Bajtín.

McDonald, por su parte, percibe una continuidad entre algunos elementos fenomenológicos de la teoría psicológica de Vigotski y la teoría de la producción del habla interna que atribuye a Bajtín. No alude al hecho que dicha teoría en realidad está desarrollada en *Freudismo*, y en la bibliografía no lista ni a Bajtín ni a Voloshinov (McDonald, 2000). Mucho más explícito en su postura es Augusto Ponzio, quien en su capítulo “Bajtín y Vigotski” (1998:57-68) manifiesta que considerará “por un lado, los trabajos del ‘Círculo de Bajtín’ (*en especial los aparecidos bajo el nombre de Medvédev y Voloshinov*) publicados entre 1926 y 1930, y por otro lado los trabajos de Vigotski” (1998:59, *mi subrayado*).

El texto que nos convoca aquí permite hermanar a Bajtín y a Vigotski en puntos diferentes a los tratados por los investigadores que mencionamos arriba: en el trabajo que se desarrolla en una *zona de desarrollo próximo* y en la concepción del rol docente. Bajtín relata la forma en que guía a sus alumnos a través de una serie de actividades cuidadosamente graduadas que van tocando temas relacionados con el enlace que propone entre sintaxis y poesía, trabajando con el conocimiento previo de los alumnos sobre el lenguaje para alentarlos a interpretar oraciones que extrae de la obra de Gogol y Pushkin. Hace esto con el fin de discutir esas oraciones en término de propiedad y no de corrección. En su accionar el docente se convierte en un mediador que capitaliza el lenguaje que los alumnos ya producen y conocen para ayudarlos a comprender las decisiones que tomaron Gogol y Pushkin y para promover en los alumnos un uso más amplio y flexible de las estructuras gramaticales.

En esta forma de proceder Bajtín parece haber tomado en cuenta la existencia de lo que Vigotski denominó *zona de desarrollo próximo*, un dispositivo teórico y práctico que explica la forma en que la maduración del niño sigue a la instrucción, al contrario de lo propuesto por Piaget (1952). Para Vigotski el aprendizaje ocurre cuando, a través de la cooperación social con adultos o con pares más desarrollados y mediante la resolución de problemas, el niño logra trabajar a un nivel mayor que el de su desarrollo real o actual (Vigotski, 1934:142). Por eso, la instrucción sólo es buena cuando “marcha adelante del desarrollo y lo conduce: debe ser dirigida más a las funciones de maduración que a lo ya maduro” (Vigotski, 1934:143). Las palabras de Bajtín nos hacen pensar entonces que la pedagogía dialógica se basa en una actuación asistida que, al igual que lo planteado por Vigotski en cuanto al aprendizaje, se desarrolla en la *zona de desarrollo próximo*.

Vigotski sostiene que para lograr el aprendizaje el adulto debe establecer una comunicación con el niño a través de objetos reales o a través de imágenes y sonidos claros, para que a través de ellos el niño logre ejercer funciones superiores a las que ya ejerce. El adulto y los pares más desarrollados se constituyen en *mediadores sociales* que guían al niño en su exploración de esa nueva zona de desarrollo. Dado

que el alumno de alguna forma es agente de su propia educación, el nuevo rol del docente es el de “convertirse en organizador del ambiente social que es el único factor educativo” (Vigotski, 1996:475). Bajtín propone en su artículo preguntarles a los alumnos qué entienden ellos cuando leen la estructura en estudio, para así ayudarlos a comprender los efectos estilísticos de la estructura que buscaba que incorporaran a su escritura. En la enseñanza de la gramática esta actividad, tanto entonces como en la actualidad, resulta prácticamente inconcebible, ya que la postura más aceptada al momento de enseñar gramática parece ser la de alentar la imitación del modelo considerado correcto y no la de discutir qué comunican las distintas estructuras sintácticas. Es en este tipo de actividades logramos percibir que Bajtín comprendía que su rol era el de *mediar* entre el objeto de estudio y sus alumnos, alentándolos a capitalizar los saberes de su *zona de desarrollo real* para comenzar a explorar esa nueva *zona de desarrollo próximo*.

102 103

La pedagogía dialógica: Bajtín/Freire

Al intentar reconstruir la propuesta pedagógica de Bajtín a partir de la lectura de este artículo notamos que es posible vincularla con la de Freire en lo que atañe al rol del *diálogo* docente-alumno en el proceso de enseñanza-aprendizaje y al fin liberador de la educación como formadora de conciencias críticas.

La modalidad que Bajtín eligió para plantear no sólo su proyecto de investigación sino además su práctica docente está de acuerdo con su visión *dialógica* del mundo. Bajtín utiliza la palabra *diálogo* con varios sentidos según se refiera a la cultura, a una postura ética, a la relación entre enunciados o a la relación entre voces dentro de un género complejo como la novela (Bajtín, 1981; 1982). Podría decirse que como propuesta ético-filosófica, el *dialogismo* es una postura de *apertura al otro*, una actitud que, para Bajtín, se manifiesta esencialmente en los matices del lenguaje (Bajtín, 1982:282).

Arán explica el dialogismo a partir de su fundamento filosófico-antropológico, que privilegia “el papel de la alteridad en la construcción del sujeto humano y de la interacción subjetiva como conformadora del yo” (2006:83). En esto coincide con Ponzio (1998), quien identifica como el principal aporte de Bajtín al pensamiento occidental su redefinición de la forma en que hemos de vernos a nosotros mismos y al mundo a nuestro alrededor. En vez de continuar pensando que somos el centro de todo y que hemos de juzgar el mundo según nuestros valores, Bajtín propone percibir las cosas desde un *yo* que se abre al *otro* en un *diálogo* incesante. Como consecuencia de esta postura, dejamos de ser todos iguales para aceptarnos diferentes y para intentar encontrar en esa alteridad una forma de reorganización del mundo. Desde el *dialogismo* ese nuevo mundo dejará de ser *monológico*, o sea autoritario e indiferente al otro (Ponzio, 1998:15). Freire comparte esta visión al decir que “más que un ser en el mundo, el ser humano se transformó en una Presencia en el mundo, con el mundo y con los otros” (Freire, 2005:20).

El *yo* se construye siempre *con el otro* en distintas formas de interrelación: *yo-para-mí*, o sea la manera en que nos percibimos a nosotros mismos; *yo-para-otros*, o la forma en que los demás me perciben; y *otro-para-mí*, o la percepción que tengo del otro (Bajtín, 1997:61). El artículo que nos convoca narra la puesta en acto

de una actitud *dialógica*: así vemos la práctica de alentar a los alumnos a juzgar el contenido de las oraciones propuestas desde sus propias experiencias lingüísticas y vitales. Bajtín también demuestra una postura *dialógica* al referirse a sus alumnos como “autores” y a sí mismo como “editor”. Estas denominaciones ubican la labor de alumnos y docente en una práctica simulada de escritura auténtica, y además les da a los actores un poder diferente sobre los textos: el autor puede contradecir al editor frente a una corrección, y el editor hacer sugerencias mediando entre autores y supuestos lectores.

Al momento en que nuestra acción y nuestra palabra ven al *otro* como un *él* y no como un *tú*, nuestra actitud deja de ser dialógica para ser *monológica*, autoritaria. Una enseñanza que parte de la prescripción resulta, a juicio de Bajtín, *monológica*. Por su parte, Freire sostiene que el *diálogo* es el camino indispensable para el desarrollo de la conciencia crítica; lo opone al “antidiálogo”, al que define como “una relación vertical de A sobre B” (Freire, 1969:104-05). El error según Freire, “no es tener un cierto punto de vista, sino hacerlo absoluto y desconocer que aún desde el acierto de su punto de vista es posible que la razón ética no esté siempre con él” (Freire, 1996:16). Podría decirse entonces que Bajtín y Freire coinciden en la crítica que hacen de ciertas prácticas pedagógicas repetitivas y prescriptivas, y en promover la búsqueda compartida del sentido. Estas búsquedas han de fundarse sobre el *diálogo* entre actores, hacer explícita la crítica y producir textos en los que se plasme esa búsqueda de sentido compartida *con el otro*.

Las conversaciones que mantenía Bajtín con sus alumnos se convirtieron, según él mismo informa, en “disputas alegres e interesantes” que producían un lenguaje articulado, elaborado, desprejuiciado y creativo (Bajtín, 2004:22). Los alumnos obtuvieron un espacio pedagógico en el cual les fue posible desarrollar argumentos sobre el modo en que interpretaban el uso de la forma gramatical y de cómo dicha estructura podía ponerse al servicio de los intereses comunicativos de los hablantes. Aunque el docente continuaba en control de la clase, se daba a la vez un descentramiento de su autoridad que permitía que se oyeran las voces de los alumnos. Esta actitud de apertura del docente se hace aún más evidente en el lenguaje con el que Bajtín describe su experimento: Bajtín propone *preguntarles* a sus estudiantes en qué se diferencian las oraciones subordinadas de las yuxtapuestas, de *pedirles* que elaboren conceptos, de *dirigir* su atención a la metafóricidad de determinada expresión, de *alentar* cambios en su manera de escribir, de *dilucidar* junto a ellos las razones por las que una expresión pierde fuerza cuando se altera su estructura.

El objetivo de esta forma de comunicación es el de alentar el surgimiento de lo que Freire llama “conciencia crítica”, y que se opone a otras formas de conciencia, como la “ingenua” y la “mágica” (Freire, 1969:101-02). Bajtín habla de la necesidad de alentar un pensamiento “creativo, original y exploratorio [...] en contacto con la riqueza y la complejidad de la vida” (Bajtín, 2004:24); Freire sostiene que resulta “propio de la conciencia crítica su *integración* con la realidad, mientras que lo propio de la ingenua es su *superposición* a la realidad” (Freire, 1969:102, mi subrayado).

El descentramiento de autoridad que propugnan Bajtín y Freire y la necesidad de propiciar el surgimiento de una conciencia crítica conciben con la manera en que Bajtín corregía los textos de sus alumnos. Muchas veces los “autores” no coincidían con su forma de editar los textos, y así se lo manifestaban. El rol del docente está lejos de ser el de un instructor: se identifica más con las funciones de un *guía* y un *facilitador*. Vimos que en esto la propuesta de Bajtín coincidía con el ideal

propuesto por Vigotski (1926), pero notamos que también puede emparentarse con la concepción de la labor docente de Freire, para quien la formación de un niño trasciende el mero adiestramiento: enseñar dista de consistir en una transferencia de conocimiento, ya que debe basarse en la creación de las posibilidades que contribuyan a su construcción (Freire, 1996:24).

También en esto cercano a la propuesta de Freire, Bajtín hace una distinción explícita entre *educación* y *escolarización*. La *educación* en el uso del lenguaje tiene como objetivo el desarrollo de escritores y hablantes, mientras que la mera *escolarización* busca el aprendizaje de reglas que tal vez nunca lleguen a aplicarse en los usos cotidianos de la lengua, un tipo de aprendizaje cercano al que propicia el “educador bancario” de Freire: este educador “antidialógico” (“monológico” en Bajtín) que piensa en términos de qué programa *aplicar*, sobre qué contenidos *disertará* frente a sus alumnos; el “educador-educando” o “educador dialógico, problematizador”, en cambio, devuelve en forma organizada lo que el pueblo le dio primero en forma no sistemática —no *impone*, no *da*, sino que *comparte* (Freire, 1970:113)—. El experimento de Bajtín, como forma de investigación, prueba que se pueden desarrollar prácticas áulicas efectivas que llevan a lograr la *educación* de los alumnos en el uso del lenguaje. La evidencia que recolecta sugiere que dicha educación se da solamente cuando se fijan objetivos que trascienden la corrección gramatical. El objetivo de la enseñanza de gramática para Bajtín es el de lograr que los alumnos sean capaces de *evaluar con fundamento los usos del lenguaje para convertirse en hablantes y escritores competentes y reflexivos*.

104 105

La lección del maestro

Una visión *dialógica* del mundo hace de nosotros no sólo seres que poseen *responsividad* (que responden al mundo y que reciben respuesta por parte del mundo), sino seres *responsables* por sus palabras y por sus actos: “(y) o debo responder con mi vida por aquello que he vivido y comprendido en el arte, para que todo lo vivido y comprendido no permanezca sin acción en la vida” (Bajtín, 1982:11). Vivir es *vivir en relación*, de modo tal que así como no tenemos coartadas para el ser, tampoco tenemos excusas al momento de proponer nuestra relación con el otro (Bajtín, 1997). Esta relación se da en la acción responsable y en la palabra como acto. Nuestra manera de dirigirnos al otro y de responderle son formas de acción de las que debemos responsabilizarnos. Esta postura que toma Bajtín frente al otro, postura que también asumen Vigotski y Freire, puede verse en acción en el experimento formativo que nos convoca aquí. El experimento en sí puede ser cuestionado desde lo metodológico,⁵ pero no deja de ser un testimonio importante: podría decirse que es mucho más (aunque también mucho menos) que un informe sobre un trabajo de investigación. En el relato de Bajtín puede leerse, además de una visión de la estilística y de la gramática y una propuesta investigativa, una lección de curiosidad, dedicación y compromiso.

Bajtín diseñó este proyecto de investigación y escribió este artículo durante años de gran penuria, durante su exilio de las grandes urbes culturales y de la enseñanza a nivel superior. Obligado a desempeñarse en la docencia secundaria, logró edificar una *arquitectónica del yo-tú* con sus alumnos al punto que este artículo puede leerse tanto en su letra en un manuscrito borrador, como en *la letra de sus alumnos* en una versión más pulida. Se supone que dictó esta segunda versión luego de clases, y que sus alumnos se turnaban para tomar ese dictado (Matusov, 2004). Aún en el frío de Kimry y lejos de sus amigos, Bajtín seguía haciendo preguntas.

En el plano de la formación docente, Bajtín nos alienta a formar maestros y profesores que no le teman al lenguaje de sus alumnos, sino que sepan elaborar sobre las infinitas posibilidades que ofrecen los distintos usos del lenguaje y reflexionar sobre los contextos en los que se dan esos usos y sobre las motivaciones que llevan a los hablantes a apropiarse del lenguaje de una u otra manera, para así lograr que los futuros docentes y sus futuros alumnos interactúan con el mundo. De ese tipo de diálogo con el otro y con el mundo es que hablan Bajtín y Freire. De esos diálogos está hecha la esperanza.

Notas

¹ Este ensayo, que se halló doblado dentro de uno de sus cuadernos, fue publicado originalmente en ruso en 1994 en *Russkie Slovari*, editado por S.G. BOCHAVOV y V.V. KOZHINOV, y reeditado en 1997 en *Sobranie sochinenii. Raboty 1940-48-nachala 1960-68 godov*, (Vol. 5, Moscow: *Russkie slovani*, 141-56, 510-33). Lo tradujo al inglés LYDIA RAZRAN STONE, y anotó el texto L. A. GOGOTISHVILI para la revista *Journal of Russian and East European Psychology* (publicación editada por M. E. SHARPE, 2004, Vol. 42, N° 6), en un número especial editado por EUGENE MATUSOV, donde se lo renombró “Dialogic Origin and Dialogic Pedagogy of Grammar. Stylistics in Teaching Russian Language in Secondary School” (“Origen dialógico y pedagogía dialógica de la gramática: la estilística en la enseñanza de la lengua rusa en la escuela secundaria”). No hemos tenido acceso al texto en ruso, sino sólo a su publicación en inglés. Todas las traducciones del inglés son propias.

² Mi traducción de “Sad am I: no friend beside me” (cita extraída de un texto de PUSHKIN y tomada por como ejemplo, BAJTÍN, 2004:16).

³ Bajtín y Vigotski eran contemporáneos, pero no hay evidencias de que se hayan encontrado o de que hayan leído la obra del otro. Eran parte de un mismo clima intelectual, como lo demuestran no sólo las coincidencias señaladas en este trabajo, sino el hecho que, por ejemplo, ambos emplearan categorías tomadas de Ujtomski: de sus estudios de biología parecen haber tomado ambos la categoría de *dominante* (VIGOTSKI, 1996:99; BAJTÍN, 1979), y Bajtín además la de *cronotopo* (BAJTÍN, 1981; *cfr.* HOLQUIST, 1990:109).

⁴ Mucho se ha escrito acerca de la autoría de los libros *Vitalismo contemporáneo* (firmado por Kanaev), *Freudismo. Un bosquejo crítico* y *El signo ideológico y la teoría del lenguaje* (firmados por Voloshinov) y *El*

método formal (firmado por Medvédev), y mucho se ha elaborado (muy bellamente en algunos casos) sobre los apócrifos, las polifonías y las máscaras de Bajtín (cfr. ZAVALA, 1996). Holquist, quien le atribuyó a Bajtín las obras en cuestión en la biografía que escribiera en colaboración con Clark (1984), sigue manteniendo en *Dialoguism* (1990) que Bajtín escribió dichos textos, postura que comparten actualmente pensadores de gran importancia (cfr. MANCUSO, 2005). Sin embargo, Hirschkop señala que Bajtín nunca dijo haber escrito las obras en disputa, obras que le fueron atribuidas primero como una leyenda oral y luego en una nota al pie en un Seminario que se desarrolló en la Universidad de Moscú en 1970, y sólo por la sospecha que levantara sobre dicha autoría un crítico a quien le interesaba establecer a Bajtín como un precursor de la semiótica (HIRSCHKOP, 1999:126-127). Hirschkop no menciona el documento que presenta Bocharov sobre las manifestaciones de Kanev acerca de la autoría de Bajtín de *Vitalismo contemporáneo* (BOCHAROV en ZAVALA, 1996:83), pero cierto es que dicho documento podría indicar una escritura por encargo. Coinciden con Hirschkop Morson y Emerson, quienes proponen que los textos marxistas de Voloshinov y de Medvédev fueron atribuidos a Bajtín por un sector de la crítica marxista movido por un deseo similar al que señala Hirschkop, el de “reclamar a Bajtín” (MORSON y EMERSON, 1990:103-119). La traductora de Bajtín al castellano sostiene que el problema debe considerarse “como no sujeto a solución” (BUBNOVA en ZAVALA, 1996:31). Entre quienes prefieren separar de plano las obras de los tres autores se encuentra Todorov (1984), quien ha señalado las notables diferencias de estilo entre las obras firmadas por Bajtín y las firmadas por Voloshinov y Medvédev. Amicola (1997) apunta varias diferencias entre las posturas de éstos y la de Bajtín (1997:148 ff). En uno de los trabajos más recientes sobre la obra de Bajtín, Pechey (2007) niega que Bajtín haya escrito *Freudismo* y que lo haya publicado bajo el nombre de Voloshinov para eludir la censura, razón a la que se ha aludido para justificar la publicación bajo seudónimo, diciendo que el mismo año en que se publicó *Freudismo* también se publicó la primer versión del libro de Bajtín sobre Dostovieski, lo que prueba no sólo que Bajtín no estaba prohibido por aquel entonces, sino que Bajtín y Voloshinov tenían posturas políticas diferentes. También señala que en *El Método Formal* Medvédev hace una crítica de Víctor Shklovsky en un tono muy encendido, tono que dista del de Bajtín cuando se refiere al Formalismo. La posterior reescritura de *El Método Formal (Formalism and the Formalists, 1930)* revela, además, un deseo por parte de Medvédev de congraciarse con el *status quo*, deseo que también distaba de ser el de Bajtín (PECHEY, 2007:33 ff). Separar la obra de Bajtín de la de sus colegas nos permite establecerlo como un pensador dialógico capaz de vivir en un territorio de fronteras, un pensador profundamente religioso y opuesto a toda postura extrema.

⁵ Entre sus falencias puede señalarse que Bajtín no explicita qué tipo de textos escribieron sus alumnos, a pesar del gran énfasis que siempre puso en pensar el lenguaje a través de los géneros discursivos (BAJTÍN, 1982).

Bibliografía

- AMÍCOLA, J.: (1997) *De la forma a la información. Bajtín y Lotman en el debate sobre el formalismo ruso*. Beatriz Viterbo, Rosario.
- ARÁN, P. (comp.): (2006) *Nuevo Diccionario de la teoría de Mijail Bajtín*. Ferreyra, Córdoba.
- BAJTÍN, M.: "Dialogic Origin and Dialogic Pedagogy of Grammar Stylistics in Teaching Russian Language in Secondary School" en *Journal of Russian and East European Psychology*. Vol. 42, N° 6, noviembre-diciembre 2004, 12-49.
- (1979) *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI, México, 1982. [Trad. al español por BUBNOVA, T.]
- (1979) *Problemas de la poética de Dostoievski*. FCE, México, 1993. [Trad. al español por BUBNOVA, T.]
- (1981) *The Dialogic Imagination*. Tomo X, University of Texas Press, Austin. [Trad. al inglés por HOLQUIST M. y EMERSON, C.]
- (1997) *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*. Rubí, Anthropos, Barcelona.
- BOCHAROV, S.: (1996) "En torno a una conversación" en *Bajtín y sus apócrifos*. ZAVALA, I. (comp.). Anthropos, Barcelona.
- BUBNOVA, T.: (1996) "Bajtín en la encrucijada dialógica (datos y comentarios para contribuir a la confusión general)" en *Bajtín y sus apócrifos*. ZAVALA, I. (comp.). Anthropos, Barcelona.
- CLARK, K. y HOLQUIST, M.: (1984) *Mikhail Bakhtin*. Harvard University Press, Cambridge.
- FREIRE, P.: (1969) *La educación como práctica de la libertad*. Siglo XXI, España, 2000. [Trad. al español por RONZONI, L.]
- (1970) *Pedagogía del oprimido*. Siglo XXI, Buenos Aires, 2007. [Trad. al español por MELLADO, J.]
- (1996) *Pedagogía de la autonomía*. Siglo XXI, Buenos Aires, 2005. [Trad. al español por PALACIOS, G.]
- HIRSCHKOP, K.: (1999) *Mikhail Bakhtin: An Aesthetic for Democracy*. Oxford University Press, Oxford.
- HOLQUIST, M.: (1990) *Dialogism. Bakhtin and His World*. Routledge, Londres y Nueva York, 2002.
- McDONALD, P.: (2000) "Phenomenological factors in Vygotsky's mature psychology" en *History of the Human Sciences*. Vol. 13, N° 13. USA, 69-93.
- MANCUSO, H.: (2005) *La palabra viva. Teoría verbal y discursiva de Michail M. Bakhtin*. Paidós, Buenos Aires.
- MATUSOV, E.: (2004) "Bakhtin's debut in education research: Dialogic pedagogy" en *Journal of Russian and East European Psychology*. Vol. 42, N° 6, 1-8, (mimeo).
- MORSON, G. y EMERSON, C.: (1990) *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*. Stanford University Press, Stanford.
- NEWMAN, F. y HOLZMAN, L.: (1993) *Lev Vygotsky: Revolutionary Scientist*. Routledge, Nueva York.
- PECHEY, G.: (2007) *Mikhail Bakhtin: the Word in the World*. Routledge, Londres y Nueva York.

- PIAGET, J.: (1952) *The Origins of Intelligence in Children*. International Universities Press, Nueva York. [Traducido por COOK, M.]
- PONZIO, A.: (1998) *La Revolución Bajtiniana: el pensamiento de Bajtín y la ideología contemporánea*. Cátedra, Madrid. [Trad. al español por ARRIAGA, M.]
- ROBERTS, P.: (2000) *Education, Literacy, and Humanization: Exploring the Work of Paulo Freire*. Bergin & Garvey, Westport.
- SILVESTRI, A. y BLANCK, G.: (1993) *Bajtín y Vigotski: la organización semiótica de la conciencia*. Anthropos, Barcelona.
- TODOROV, T.: (1984) *Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle*. Manchester University Press, Manchester.
- VIGOTSKI, L.: (1934) *Pensamiento y Lenguaje*. Fausto, Buenos Aires, 1995. [Trad. por ROTGER, M.]
- (1926) *Psicología Pedagógica. Un curso breve*. Aique, Buenos Aires, 2001. [Trad. por Blanck, G.]
- VOLOSHINOV, V.: (1999) *Freudismo. Un bosquejo crítico*. Paidós, Buenos Aires. [Trad. por PIATIGORSKY, J.]
- WILLIAMS, R.: (1977) *Marxism and Literature*. Oxford University Press, Oxford.
- (1996) “Bajtín y sus apócrifos o En-el-nombre-del-Padre” en *Bajtín y sus apócrifos*. ZAVALA, I. (comp.). Anthropos, Barcelona.

Ibáñez, María Susana

“La pedagogía dialógica de Mijail Bajtín”, en: *El hilo de la fábula*, Revista anual del Centro de Estudios Comparados, N° Diez. Santa Fe, Argentina, edicionesUNL, 2010, pp. 99-109.

Un bosquejo de un posible relato histórico: transición democrática, Estado, intelectuales y enseñanza de la lengua y la literatura en Argentina

Carolina Cuesta *

Universidad Nacional de La Plata -

Universidad Nacional de San Martín

Resumen

Este trabajo plantea un posible estudio histórico de la construcción de un nuevo escenario político educativo en el periodo de transición democrática de la Argentina en contrapunto con la conformación de nuevos saberes para la enseñanza de la lengua y la literatura en el nivel medio. Así, se intentará mostrar una serie de continuidades con las décadas posteriores de nuevos sentidos sobre y para la enseñanza de la lengua y la literatura en la educación formal. En este marco, se intentarán elaborar algunas tesis tentativas basadas en que esos sentidos hallaron un espacio de visibilidad y actuación discursiva en los procesos de reconversión de las figuras de los intelectuales y sus vínculos con el Estado; la normalización de las universidades y la adopción e institucionalización de nuevas teorías/disciplinas que, también, hicieron a nuevos perfiles de expertos.

110 111

Palabras claves:

· enseñanza · lengua · literatura · intelectuales · política

* Profesora, Licenciada y doctoranda en Letras por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata. Profesora adjunta e investigadora de la cátedra de Didáctica de la Lengua y la Literatura I de la misma institución. Profesora asociada e investigadora de la Escuela de Humanidades y el CEDE de la Universidad Nacional de San Martín. Ha realizado distintas publicaciones sobre su especialidad.

Abstract

This article proposes a possible narrative of the construction of a new political and educational scene in the period of democratic transition in Argentina, in counterpoint with the construction of new knowledge regarding the teaching of Spanish at secondary school. It is possible to notice a series of coincidences between this scene and that of later decades. Within this framework, some hypotheses are advanced regarding the visibility of these new concepts in the process of change undergone by intellectuals in their relationship with the State, in the restoration of universities and in the introduction of new theories and disciplines which also contributed to the creation of new expert profiles.

Keys words:

· education · language · literature · intellectuals · politics

En este trabajo, desarrollaré el planteo de algunas líneas de estudio que hacen a la historización de las prácticas de enseñanza de la lengua y la literatura en el reconocimiento de que no es posible hallar estatutos explicativos válidos si no se incorporan, en el análisis de esas prácticas actuales, las continuidades y rupturas que las constituyen.¹ No se trata de hacer la *Historia* de las prácticas de enseñanza de la lengua y la literatura en algún corte del sistema educativo argentino, sino de hallar los “*momentos fuertes*, nudos de problemas que definen y marcan mojones en el complejo proceso de constitución del conocimiento” (Neiburg y Plotkin, 2004:21-22) y, agrego, de su enseñanza en la educación formal.

Existen trabajos situados que construyen una cronología que va desde finales del siglo XIX, con la fundación de la escuela media en Argentina y el currículo para el área de Lengua y Literatura, hasta los años ‘60 y ‘70 (Bombini, 2005; Sardi, 2006). No obstante, aparece la necesidad de construir otro tramo de ese relato que contemple el llamado periodo de la transición democrática en Argentina (1983-1989) y para el que se deben considerar procesos políticos, sociales, económicos, pero también, educativos y culturales amplios en contrapunto con resignificaciones de los sentidos que hacen a las prácticas de enseñanza de la lengua y la literatura, hoy por hoy, en el sistema educativo de nuestro país. En suma, se trata de plantear algunos vínculos tentativos entre los llamados procesos macro y micro en la investigación educativa que intenten avanzar sobre una mirada que se cña tan sólo a uno de ellos (Rockwell, 2009).

En el caso específico de las prácticas de enseñanza de la lengua y la literatura, se pueden recortar las transiciones teóricas, los tránsitos políticos y el diseño de “fórmulas que sintetizaron pedagógicamente experiencias y expectativas políticas”

(Lesgart, 2003:17) propios de los años ochenta. Al igual que Lesgart lo explica para las carreras de Ciencias sociales en su conjunto, las de Letras también asistieron a “transiciones teóricas” que remodelaron concepciones sobre la lengua y la literatura convirtiéndose en soportes argumentativos sobre la necesaria modernización de las disciplinas que venían relegadas por la ausencia de Reformas y la última dictadura militar. De este modo, se pueden individualizar “núcleos temáticos” que de manera recursiva establecieron argumentos para el cambio basados en la democracia como “la gran conquista histórica” (Lesgart, 2003:15). Ese clima de ideas va a mostrar para la transición democrática una transformación en las figuras de los intelectuales ligados al mundo de las Letras que hacia fines de los años ‘90, con la Reforma educativa ya implementada en la provincia de Buenos Aires, se va a patentar en la novel área curricular de Lengua inaugurando, así, rupturas y continuidades con los modos de concebir a la lengua y la literatura como objetos de enseñanza y sus consecuentes metodologías.

112 113

De intelectuales y expertos; de lengua, literatura y Estado

La discusión sobre los “roles políticos” de los agentes dedicados a la literatura, escritores y críticos, se resemantiza en los ‘80 en el marco de los balances que los intelectuales de este campo venían realizando sobre sus maneras de entender y debatir la política como forma de gobierno de los años ‘60 y ‘70. En este marco, los años de transición a la democracia son de transición, justamente, de estos debates para los intelectuales de las Letras quienes al asumir esta necesidad de replanteo de sus roles y vínculos con las políticas de Estado reconocen su carácter conflictivo (De Diego, 2007). Los años de la transición democrática colocan a estos intelectuales en nuevas disyuntivas pues, cuál sería su papel ahora en la conquistada democracia, qué discurso se debería articular al respecto. Esos balances quedarán registrados en revistas literarias y culturales, en encuentros académicos y comunicaciones, que ponen al ruedo diversos núcleos temáticos para la discusión (De Diego, 2001). Pero, lo que interesa aquí, es que esos debates éticos se sustentan también en nuevas concepciones sobre la literatura y su estudio. Es decir, sobre qué es o debería ser una disciplina encargada de estudiar “la literatura”, qué cuerpo de saberes expertos suponía y qué operaciones de legitimación y autonomización del campo debían efectuarse para consolidar esa expertez; si este nuevo piso de experticia debía sostener relaciones con nuevas políticas de Estado o no. Siguiendo a Camou se trata de debates que atraviesan a las figuras de los intelectuales en general y que tenían...

...razones más profundamente arraigadas en la matriz de constitución histórica que da origen a la crítica ilustrada de la política: si en buena medida la figura ideal-típica heredada del intelectual se configura como la de un “antagonista del poder” guiado por la inmaculada “ética de la

convicción”, la imagen especular que se construye desde la política es la del intelectual como alguien que “pretende hacer política contra la política”, un estilo de intervención pública que acostumbra ampararse en la crítica para eludir el compromiso con las siempre desagradables consecuencias de toda operación sobre el mundo real. (Camou, 1999:55)

Los intelectuales y artistas ligados a la literatura serán quienes llevarán adelante estos debates y estrategias de reconstrucción del campo literario argentino acallados por las experiencias políticas traumáticas del pasado, el problema del exilio impuesto o autoimpuesto y las opciones éticas que supusieron. No así los ligados a los estudios lingüísticos, y en este marco se podrán leer las distintas reconversiones de estos actores. Como señala De Diego, los “intelectuales revolucionarios” que entendían a la literatura y sus estudios como armas de lucha política, figuras más ligada al patrón de los “intelectuales fundacionales”,² instalarán en la transición democrática una nueva concepción de la literatura que avalará el núcleo temático “comenzar de nuevo, de cero” que justificará, a su vez, nuevos cánones literarios y teóricos desligados de la controversia de una literatura estética o una literatura para la revolución (De Diego, 2007). La primera opción se irá imponiendo y hará a la remodelación de estos intelectuales en “científicos puros” (de Marinis, 2006:7) que irán consolidando el presupuesto de una literatura que no debe concebirse en términos miméticos con la realidad política y social. Por ello, las preguntas sobre su función social ya no serán pertinentes porque atentarán contra la “especificidad literaria” (De Diego, 2001).

Estas nuevas posiciones sobre la literatura harán a su recolocación en diálogo con los procesos de normalización de las universidades iniciados en los ‘80 que no presentaron solamente cambios de planes de estudio, renovación de plantas docentes y la incorporación de la investigación como nuevo perfil, sino que también, supondrán un cambio epistemológico en cuanto a sus objetos de estudio. Este cambio se solapará a añejas tradiciones epistemológicas y abonará a la fragmentación del campo por especialidades hacia el interior de los estudios literarios, pero también, será el piso que justificará en el mundo académico la división de los objetos de estudio. Si aún para los años ‘60 y ‘70 los cuerpos de saberes de referencia no delimitaban a la lengua y a la literatura como objetos de estudio diferenciados —de hecho la lengua literaria era aquella que regulaba los parámetros de la normativa lingüística y su estudio basado en la gramática clásica o estructuralista— (Bombini, 2005; Sardi, 2006), para la transición democrática los nuevos estudios sobre la lengua y la literatura producidos particularmente en Francia y ya instalados en el mercado editorial coadyuvarán a la aparición de una nueva especialidad y figura que la representa: el lingüista.³

Transición democrática y reconfiguraciones disciplinarias en las carreras de Letras universitarias

Si bien aún no se puede sopesar en este trabajo cómo se dirimieron las argumentaciones en torno a los cambios que las disciplinas encargadas de estudiar la lengua y la literatura en la academia en los pares dicotómicos Autoritarismo/Democracia y Revolución/Democracia señalados por Lesgart (2003), sí se

entiende a la hora de analizar los procesos de reconfiguración de las carreras de Letras en las universidades, en los albores de 1983 y años posteriores, que se justificaban como posibles únicamente con el advenimiento de la democracia. Se trata de avanzar sobre la opacidad que produce la ausencia de balances e investigaciones sobre las políticas educativas alfonsinistas —que parecieron no existir frente a la espectacularidad de sus fracasos políticos económicos—, en procura de estudiar sus conexiones con la Reforma de los '90. Por el contrario, “un análisis de las disputas producidas en la esfera político-educativa referidas a los modos de conceptualizar una educación democrática en los últimos años ochenta y su vinculación con las transformaciones producidas a partir de 1990” aún se halla en construcción, sobre todo, en cuanto al recorte de un discurso que buscó “reposicionar elementos ya existentes” (Southwell, 2007:308).

114 115

La relación entre la búsqueda de una nueva educación democrática y las divisiones disciplinarias para los estudios sobre la lengua y la literatura no va a ser rápidamente llevada a las políticas educativas producidas “desde” el Estado, sino que habrá que esperar hasta el año 1995, con la implementación de la versión efectuada por los técnicos de la Dirección General de Cultura y Educación de la Provincia de Buenos Aires de los Contenidos Básicos Comunes, para que la transposición de algunos de sus “núcleos temáticos” avalados en nuevas líneas teóricas aparezcan como conocimientos a enseñar en el área curricular de Lengua. Retomaré este problema más adelante.

Así, desde 1983 como fecha ordenadora de una cronología compleja, se van constituyendo nuevas zonas disciplinarias que institucionalizarán, por lo menos, una ruptura que sí puede denominarse un cambio sustancial en las carreras de Letras: la incorporación de materias a los planes de estudio dedicadas a la formación en los estudios lingüísticos, por un lado, y literarios, por otro, configuradas en las delimitaciones de campos de conocimientos diferenciados.⁴ Este proceso también irá mostrando otro cambio, y en algunos casos, reconfiguraciones: la de los “intelectuales fundacionales” ya interpretados como piezas de museo de ese pasado que la democracia viene a mejorar, o bien reciclados o en formación incipiente de “científicos puros” o “analistas simbólicos”.⁵

Indudablemente, se trata de la apertura de nuevos espacios de legitimación de saberes disciplinarios y nuevos cánones literarios, y otros, que hasta el advenimiento de la democracia circulaban tan sólo en papel, en las publicaciones teóricas del Centro Editor de América Latina y revistas como *Punto de Vista*, en tanto ejemplo más significativo. Estas publicaciones y otras de mismo corte se institucionalizan como bibliografía en cátedras que irán asumiendo nombres que oscilarán entre Teoría literaria y Lingüística demarcando nuevas especializaciones sobre las literaturas argentina, española, europeas y la gramática y los estudios de lenguas clásicas. Como señalan Neiburg y Plotkin a la hora de pensar los vínculos entre el Estado y la definición de estos espacios de legitimación de nuevos saberes disciplinarios, fundados en la necesidad de también legitimar la especialización en el mundo académico, es decir la experticia, se debe tener en cuenta cómo se concibe al Estado y a ese mundo académico:

Cuando hablamos de “Estado”, en realidad nos referimos a un espacio de agentes sociales y de instituciones con intereses y tradiciones no siempre compatibles entre sí, que se ha transformado en repetidas ocasiones en la Argentina (de modo tal vez diferente en el contexto latinoamericano, a los casos de Brasil y México) como resultado de cambios institucionales bruscos, que redefinen organigramas, funciones y carreras. De la misma manera cuando mencionamos al mundo académico en realidad aludimos a un universo cambiante y también fragmentado, un mundo fuertemente ligado a la política y a los propios conflictos en el ámbito estatal, sujeto a los violentos cambios institucionales que atravesaron la historia nacional, debilitando insistentemente la posibilidad de generar mecanismos internos y propios de validación del conocimiento. (Neiburg y Plotkin, 2004:20)

Interesa aquí esta idea de “fragmentación del espacio estatal y académico” que se explica en un doble juego de vínculos entre ellos. Por un lado, de alguna manera la transición democrática pareció recuperar el proyecto de modernización de la universidad, y en este caso, de la carrera de Letras que para el golpe militar de 1966 también sufrió el alejamiento de varios profesores que venían desarrollando perfiles de profesionalización académica instalando a la investigación como práctica necesaria —caso de Ana María Barrenechea—, en el avance que habilitaban los años ‘80 sobre los “límites políticos, sociales y culturales que existían en nuestro país para el despliegue de ese proceso institucional y el desarrollo de la investigación” a fines de los ‘60. (Suasnábar y Palamidessi, 2004:14). Pero por otro, la incorporación de las nuevas asignaturas en una especie de lógica acumulativa por sobre los tradicionales espacios del saber, remite a similares procesos de reconversión dados en otras carreras como la de Ciencias de la Educación (creada en 1958 en reemplazo de los estudios de Pedagogía). De este modo, la convivencia de “lo antiguo con lo nuevo” demarca rasgos que hacen a la emergencia de estos campos disciplinares anteriores “al proceso de normalización universitaria y la renovación de cuerpos de profesores que completaron el contexto” (Suasnábar, y Palamidessi, 2004:18) propios de las nuevas carreras de Letras de finales de los ‘80. Normalización que se va a dar en un currículum que entroncará para el Profesorado y la Licenciatura materias que incorporarán nuevas áreas de saberes expertos en los estudios literarios y lingüísticos, a saber, nuevos cortes territoriales de literaturas —caso de latinoamericana—, crítica y teoría literaria; semiología, análisis del discurso y sociolingüística, entre otros. Igualmente, estos saberes expertos condensados en esa renovación teórica para los estudios sobre la lengua y la literatura no se circunscribirán tan sólo a una universidad sino que, a través de la incorporación de sus especialistas en otras y la formación de discípulos, circularán de manera cada vez más ampliada por las universidades generando mecanismos de legitimación, conservación y reproducción que continúan hasta hoy.⁶

Nuevas disciplinas, nuevas figuras, nuevas relaciones con el Estado y la política

En este mosaico heterogéneo, que deviene de una primera aproximación a un relato posible de la reconfiguración disciplinaria y de los agentes del campo intelectual ligados a las Letras, importa la necesidad de recortar algunas preguntas que puedan

ordenar el análisis: ¿cómo se explica la transformación entre los vínculos fundacionales del campo literario argentino y la escuela media que para el siglo XIX y entrado el XX dialogaban de manera más armónica y que ya para la transición democrática van a mostrar sus fracturas y tensiones?, ¿cómo se explica que ese modelo de intelectual fundacional no solamente desapareciera o se reconvirtiera, sino que basara esta reconfiguración en la división tajante de los objetos lengua y literatura?, ¿qué efectos sobre los vínculos entre la universidad y la escuela media ha tenido lo anterior, es decir, la irrupción del científico puro y/o analista simbólico dedicado a los estudios lingüísticos que, o por omisión o desinterés de los especialistas en literatura, homogeneizará el lugar de referencia disciplinar para las renovaciones curriculares del área de Lengua en la educación secundaria?

116 117

Es probable que algunas respuestas se puedan ensayar a partir de lo que Marcelo Cavarozzi señala como agotamiento de la *Matriz Estado-Céntrica* y el surgimiento de la sociedad de mercado. Señala el autor que 1982 a 1996 “marcó una divisoria de aguas en la historia argentina contemporánea de parecida importancia a las de 1880 y 1930. No debe resultar sorprendente que el hito demarcatorio asociado a la coyuntura de 1982-1983 fuera un cataclismo que combinó fracasos en tres frentes tan decisivos como el económico, el político y el militar” (Cavarozzi, 1997:95). Si bien los últimos cien años de historia argentina se caracterizan por la inestabilidad política y económica “una y otra esfera funcionaron integrativamente. Es decir la mayoría de los argentinos y las argentinas se incorporaron material y simbólicamente a arenas colectivas que tuvieron como ingredientes sustantivos algún modo de regulación estatal y el predominio de grados significativos de consensos” (Cavarozzi, 1997:96). No obstante:

Las tendencias de los últimos quince años han sido particularmente contradictorias. Por una parte, la transición puso fin a la dictadura militar más violenta y tenebrosa de la historia argentina, clausurando de forma verosímil la posibilidad de una reversión autoritaria. Sin embargo, la democratización también coincidió, y en cierto sentido veló, la pérdida parcial del sentido de la política. En otras palabras, paralelamente a la consolidación del régimen democrático se erosionó, en buena medida, el papel que jugaba la política en la organización y el sentido de múltiples dimensiones de la vida cotidiana de los argentinos. (Cavarozzi, 1997:98-99)

Si los intelectuales y artistas ligados a la literatura para finales del siglo XIX y buena parte del XX habían tenido un protagonismo notable en los modos de imaginar aquel Estado moderno por medio de sus análisis, producciones literarias, pero también, asumiendo roles en la función pública como manera de hacer política partidaria, por ejemplo el caso emblemático de Lugones (Dalmaroni, 2006), y además, desde la fundación de la escuela secundaria en el gobierno de Mitre hacia adelante habían participado en la producción editorial escolar y/o en debates y/o distintas acciones político educativas que diseñaron currículos y orientaciones para el educación secundaria, caso Calixto Oyuela, Joaquín V. González, Giusti, Henríquez Ureña, entre otros, (Bombini, 2005) para la llamada transición democrática estas figuras de intelectuales fundacionales han desaparecido inaugurando un alejamiento de la política. En definitiva, los años '80 muestran un quiebre

notable si se vuelve a tomar en consideración el tipo de compromiso político de muchos intelectuales y escritores de literatura de los años '60 y '70 que los puso en la lista de miles de asesinados y desaparecidos (De Diego, 2001).

Tesis como las antes desarrolladas, que apuntan a explicar procesos de sentidos erosionados que van a cambiar los modos en que los intelectuales ligados a la literatura se imaginan para los '80 y '90 sus participaciones en políticas de Estado, ayudan a comprender cómo la reconfiguración de estos roles tendrá distintos caminos según las especialidades institucionalizadas en las carreras de Letras antes planteadas.

De manera tentativa, se puede señalar que el periodo que aquí interesa muestra que la fragmentación del campo literario, que halló en la normalización de la universidad un nuevo territorio para la reconfiguración de los intelectuales y sus necesidades de balances de sus actuaciones anteriores en el mundo de la política, abonó a la construcción de un mercado académico, volviendo a Cavarozzi, en el marco de la irrupción de la sociedad de mercado en nuestro país. Así, se pueden recuperar los argumentos que hicieron a esa conversión en un artículo de *Punto de Vista* escrito por Beatriz Sarlo para 1985 con los que se desvincula de la izquierda revolucionaria, y de su versión progresista que apoyó al alfonsinismo, para redelimitar su figura en nombre de una autobiografía colectiva recortada en la historización de las relaciones entre los intelectuales y la política de los últimos veinte años (De Diego, 2007:64-65). Son argumentos de recolocación ya no más del "intelectual", sino "del trabajo intelectual" que en Sarlo encontraron su manera de significarse a partir de metáforas justamente territoriales, en procura de hallar los "verdaderos límites a tener en cuenta", y que continuarán operando a finales de los '80. Pero no más en el debate sobre los apoyos conferidos, o no, a Alfonsín y en coherencia, o no, con las actuaciones de los '60 y '70. Señala De Diego, que "luego del triunfo de Carlos Menem en 1989 se produjo un efecto de recomodamiento: en vez de agrupar a los intelectuales en la oposición, más bien los recluyó en el ámbito de sus especialidades; se fortaleció la autonomía del campo al elevado precio de abandonar por cansancio un campo de lucha en el que sólo se había experimentado el sabor de la derrota" (De Diego, 2007:67).

Al mismo tiempo, aparecerán los lingüistas en tanto nueva especialización y forma de habitar el espacio académico que sí presentarán los rasgos del científico puro combinados con el del analista simbólico. Para antes de la Reforma educativa de los '90 los especialistas en lingüística habían comenzado a operar sobre sectores sociales más amplios en un viceversa de atención a nuevas demandas y la invención de esas demandas. Los todavía autollamados intelectuales, especialistas en literatura, se situaron en la franja de la investigación en las universidades. Los lingüistas también, pero además, comenzaron a participar en políticas educativas de Estado, porque podían brindar lo que los primeros no: un cuerpo de saberes expertos que justificaba evaluaciones y reformas curriculares para la enseñanza formal de la lengua y la literatura a la luz de la reapertura del debate educativo dado para 1983 (Suasnábar, y Palamidessi, 2004; Southwell, 2007).

De este modo, serán los lingüistas quienes avanzarán sobre esa dicotomía, aunque no de manera armoniosa. Ya para los '80 los científicos puros agrupados en los estudios lingüísticos habían procurado un espacio de validación de sus saberes expertos: el Ciclo Básico Común de la UBA. Su cátedra de Semiología se convirtió en referencia para la renovación de saberes sobre la lengua que repercutieran de manera "positiva" en las lecturas y escrituras de los alumnos. La gramática clásica y el estructuralismo

escolar ya habían sido conceptualizados como paradigmas que fracasaron en esa tarea asignada a la escuela, no solamente secundaria sino también primaria, y las perspectivas gramático-textualistas, textualistas y comunicacionales, sobre todo, venían siendo probadas en esa caja curricular del CBC en lo que se comenzó a percibir como un éxito frente a los anteriores. Los profesores de la escuela secundaria compraban los materiales del CBC y las editoriales escolares comenzaron a incorporar este producto en sus nuevos títulos. Algunas universidades nacionales que fueron creadas en los '90 comenzaron a replicar los lineamientos de la cátedra de Semiología en sus cursos de ingresos. También, y hasta hoy, iniciaron una serie de publicaciones que devienen en citas obligadas en otras publicaciones o *papers* sobre temas de enseñanza de la lengua y la literatura en el nivel secundario y en los mismos ingresos.⁷

En ese constructo de saberes expertos de “efectos prácticos”, realizado por la cátedra de Semiología del CBC de la UBA, se resolvía la división lengua y literatura proponiendo a este último objeto de estudio como un discurso social más susceptible de ser conocido y aprendido a partir de los modelos de estas nuevas líneas lingüísticas. Pero también, la gramática y el estructuralismo escolar eran los saberes que había que desterrar, ya que representaban las prácticas de enseñanza de la lengua y la literatura propias del autoritarismo del régimen abolido y que la escuela democrática no debía legitimar más. De manera tentativa, propondré que aquí se haría visible lo antes señalado desde Lesgart, es decir, esta distribución de cuerpos de saberes en la dicotomía “Autoritarismo/Democracia”, porque estamos frente a la inauguración de un entramado complejo de sentidos que hicieron a los argumentos para validar unas teorías sobre otras, dado que no sólo ofrecían una “pertinencia teórica” a la hora de diseñar políticas curriculares, sino que además, en tanto lograrían que los alumnos “verdaderamente aprendieran a leer y a escribir”, también se erigían como epistemologías políticamente correctas con el proyecto democrático.

En este proceso que supuso un “fortalecimiento de las capacidades de producción de conocimientos” que observara las nuevas demandas de la escuela a renovar, en el caso de uno de sus espacios curriculares históricos: lengua y literatura, “se formaron e incorporaron investigadores y especialistas jóvenes, tendencia que en la década siguiente delinearía trayectorias y circuitos profesionales entre la actividad académica y los espacios tecno-burocráticos” (Suasnábar y Palamidessi, 2004:19) del mismo modo que ocurriera con especialistas del campo de la educación. De hecho, se presenta aquí otra línea a indagar en relación con los vínculos que se van a dar entre especialistas en lingüística y educación para la que también habría que considerar a quienes desde los '80 se inscribieron en la Didáctica de la lengua y/o Didáctica de la literatura,⁸ ya que se presentaron como los protagonistas de una “tendencia (que) comienza de manera incipiente un rasgo que se profundizará en la década siguiente como es el proceso de tránsito y/o convivencia entre la actividad de gestión educativa sea en el ámbito estatal o privado y la actividad académica de los agentes del campo” (Suasnábar y Palamidessi, 2004:20). Tan sólo esbozaré un ejemplo de lo anterior. Desde que la Ley Federal de Educación se sancionara en 1993 se generan los documentos para la transformación curricular en cuyas fuentes se hallan los trabajos de Elvira Arnoux, Ofelia Kovacci y Gustavo Bombini, entre otros.⁹ Para 1995 los Contenidos Básicos Comunes para el área de Lengua muestran claramente que los lineamientos de la cátedra de Semiología encabezada por Arnoux son los que rigen casi por completo el diseño, cuestión que, a su vez, se hacen explícitos en el I Congreso Nacional de Didáctica de la Lengua y la Literatura de ese

mismo año organizado por la UNLP. Allí se conforma un panel integrado por la misma Arnoux, Alicia Romero de Cutropia, Sara Melgar y Mirta Castedo titulado “Los CBC en el Área de Lengua”¹⁰ que ya comienza a situar las tensiones que se irán agudizando, hasta hoy, entre estos analistas simbólicos con el cuerpo docente. Las críticas al tecnicismo y a la ausencia de una consulta real a los profesores y maestros, además de la reestructuración de los años del trayecto escolar, serán cuestionamientos hacia los integrantes de la mesa por parte del público del congreso. Ocurrió que también en 1995 la provincia de Buenos Aires había desarrollado la primera implementación de los CBC en acciones de capacitación docente con los Módulos 0 a 8¹¹ que, para el área de Lengua, fueron diseñados por la Profesora titular de la cátedra de Didáctica Especial y Prácticas de la enseñanza en Letras de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) de aquel entonces: María Teresa Corvatta.

Algunas palabras a modo de cierre

Así, hasta la actualidad, la diversificación de los lugares de trabajo de agentes formados en las carreras de Letras, que van de la mano de la institucionalización de nuevas especialidades desde la transición democrática, muestran una reconfiguración disciplinaria y su puesta en circulación en varios entramados del aparato político educativo estatal de complejidad para su estudio. Más aún cuando se vienen protagonizando algunos de sus procesos desde finales de los ‘90.¹² Por lo tanto, cabe preguntarse si en este ensayo de posible relato histórico no se está frente a un nuevo orden de los vínculos entre los poseedores de saberes expertos y los poderes políticos más allá de sus inscripciones partidarias. Resta aún avanzar en el “discurso monopolizado” (Sarfatti Larson, 1988:156) que entronca la autopromoción de un cuerpo de saberes expertos que se vuelve axiomático, no solamente para los especialistas en lingüística, y/o en didáctica de la lengua, y/o en didáctica de la lengua y la literatura que ofrecen sus servicios al Estado y/o al sector privado, sino también para los agentes que protagonizan los espacios de decisión de las políticas educativas en diversas locaciones del aparato estatal. Ya sea inventando esas políticas o ratificándolas. Planteo esta última tesis a desarrollar a futuro dado que al analizar cualitativamente las prácticas de enseñanza de la lengua y la literatura, desde la transición democrática hasta la actualidad, se perfila la posibilidad de analizar la irrupción de ese “discurso monopolizado” que hace a los sentidos que rigen esas acciones sociales en el cotidiano de las aulas. Me refiero a que orienta qué se debe enseñar y aprender como conocimientos legítimos sobre la lengua y la literatura para “el mejoramiento de la lectura y la escritura” como sentido de lo que debería ser una “educación democrática”. Lo más complejo a seguir desentrañando son los efectos que este discurso monopolizado tiene justamente sobre el “demos” cuando justifica sus servicios a través de la aplicación

y validación de teorías (Sarfatti Larson, 1988:165), que si bien gozan de legitimidad académica universitaria, presentan dudas a la hora de brindar marcos conceptuales que abonen de manera positiva a la educación formal, a su propia historia y culturas disciplinarias (Viñao, 2002).

Notas

¹ Se trata de la Tesis *La enseñanza de la lengua y la literatura como práctica social: la lógica de los modos de circulación y apropiación del conocimiento disciplinar*, Doctorado en Letras, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata. Estos avances son el resultado del cursado de seminarios de posgrado dictados por los Doctores Claudio Suasnábar y José Luis De Diego en la UNLP.

² Dice de Marinis que: “los intelectuales fundacionales fueron intelectuales del (y para el) Estado Nación, poniendo su tarea fundamentalmente al servicio de la construcción y la consolidación de la unidad política básica de la modernidad. Asimismo, pretendieron erigirse (y, a veces, tuvieron éxito con ello) en portavoces del ‘conjunto de la sociedad’ o, al menos, de sus principales *fuerzas vivas*” (DE MARINIS, 2006:6). Este segundo rasgo es el que permite la relación antes planteada.

³ Las polémicas sobre la figura del lingüista se venían suscitando desde los años ‘60 y ‘70 particularmente en Francia, también en Inglaterra y Estados Unidos. Teóricos como BOURDIEU (1985), HALLIDAY (1982), BERNSTEIN (1993), Foucault en polémica con CHOMSKY (1974), insisten en señalar que la lingüística más divulgada desde su constitución como ciencia moderna no deja de ser una continuidad de las tesis más clásicas de la antigua gramática. En sus trabajos sobre diversos problemas en torno al lenguaje y las lenguas dichos autores se distancian y explicitan que “no son lingüistas” casi como gesto político ideológico. En ese sentido, resulta interesante una entrevista a ELISEO VERÓN (1985) publicada en *Punto de Vista* en la que realiza la misma operación para presentarse como un teórico de los discursos y no un lingüista. No podré ahondar mucho más aquí sobre esta cuestión, pero como parte de los avances de mi investigación puedo señalar que habrá que agotar esta línea de análisis en tanto estaría mostrando los estrechos vínculos entre identidades disciplinarias complejas de difícil demarcación (BIXIO y HEREDIA, 2000) que ya venían irrumpiendo en el mundo académico frente a lo que aparece más bien como opciones teóricas que se generalizan, y cristalizan, en nombre de la lingüística. Lo interesante es indagar cómo ciertas opciones teóricas en tanto conservan esas matrices clásicas estarán en posiciones de ventaja simbólica a la hora de negociar políticas educativas con el Estado.

⁴ Los cambios de planes de las carreras de Letras efectuados en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA y en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP hacia mediados de los ‘80 resultan representativos de estas reconfiguraciones. Se puede plantear de manera

tentativa que sobre todo el de la UBA resultará modélico para los cambios de planes que al mismo tiempo, o luego, se fueron sucediendo en otras universidades nacionales.

⁵ Ya se ha adelantado esta categorización de Pablo de Marinis que resulta productiva para este trabajo. El autor señala que: “para el caso de los analistas simbólicos, el marco de actuación o el campo de inserción institucional es mucho más complejo y diversificado aún que para los científicos e ingenieros sociales. [...] Los analistas simbólicos también suelen participar de espacios académicos o semiacadémicos de producción y difusión del conocimiento, oscilando así entre las universidades y los *think tanks*. En estos ámbitos entran en contacto, también con no pocas fricciones, con los científicos convencionales. Pero mucho más directamente que los individuos de las otras categorías, que de algún modo permanecen aferrados o bien al Estado o a la universidad, los analistas simbólicos participan de un mercado globalizado del conocimiento, y es justamente por eso que sus ámbitos de inserción se han multiplicado en los últimos años” (DE MARINIS, 2006:7).

⁶ En el caso de los Institutos de Formación Docente tan sólo podemos señalar, por ahora y de manera provisoria, que hasta la Reforma de los años ‘90 fueron el lugar de conservación y legitimación pura, si vale el término, de la anterior formación en Letras estableciendo tensiones con la renovación disciplinaria y teórica de la universidad. A su vez, se potenciaron como el lugar de formación de los profesores frente al de los investigadores y así diferenciaron sus matrículas y perfiles de egresados con los de la universidad. Con la exigencia de una escuela reformada en sus contenidos para el área de Lengua, los ISFD tuvieron que incorporar algunas de estas renovaciones teóricas que parecen anclarse más del lado de la industria editorial escolar. Cuestión que conllevó —y aún manifiesta— un complejo entramado de tradiciones de enseñanza y de construcciones de saberes escolares de fuerte carácter residual de los antiguos cuerpos de saberes sobre la lengua y la literatura. Las particularidades de la producción editorial escolar que asumieron los finales de los ‘90 como apoyatura de la Reforma y de los docentes formados en los paradigmas historiográficos, gramaticales y estructuralistas es también un núcleo clave para considerar a futuro en este relato. Queda por señalar que la mayoría de los autores de esa bibliografía escolar, tanto libros de texto como libros para los docentes, se inscriben en la lingüística lo que hace también a esas particularidades a indagar.

⁷ Es el caso de los trabajos de divulgación de CIAPUSCIO, G.E. (1994) *Tipos Textuales* y ALVARADO, M. (1994) *Paratextos*. Publicados por la Oficina de Publicaciones Ciclo Básico Común UBA. Recientemente, y como ejemplo del género material didáctico: NARVAJA DE ARNOUX, E. (dir.) (2009). *Pasajes. Escuela media-enseñanza superior. Propuestas en torno a la lectura y la escritura*. Biblos, Buenos Aires. En cuanto a publicaciones sobre investigaciones llevadas a cabo en distintas universidades, principalmente nacionales, se pueden revisar las actas de los Congresos Nacionales de Didáctica de la Lengua y la Literatura de 1995 (UNLP), 2001 (UNC/UNLP), 2005 (UNSAM/UNLP); Jornadas sobre Investigación

y Enseñanza de la Lengua y la Literatura de 1999 (UNC); II Jornadas Nacionales de Didácticas Específicas de 2006 y I Congreso Internacional de Didácticas Específicas de 2008 (CEDE/UNSAM), entre otros.

⁸ Esta división, que indica la existencia de una didáctica diferenciada para cada objeto de estudio, se irá complejizando en los años '90 y hasta ahora. Si el origen de estas denominaciones se debió en parte al histórico debate epistemológico, pero también corporativo, entre la didáctica general y las especiales o específicas, en la actualidad, aparece una diversificación de nuevas didácticas (didáctica de la lectura, de la escritura, de la argumentación, de las prácticas de lenguaje) que hablaría más de los procesos históricos desarrollados en este trabajo.

⁹ AA.VV.: (1996) *Fuentes para la Transformación Curricular. Lengua*. Ministerio de Cultura y Educación de la Nación.

¹⁰ ARNOUX, E.; ROMERO DE CUTROPIA, A.; MELGAR, S. y CASTEDO, M. "Los CBC en el Área de Lengua" (mesa redonda) en *Actas del Primer Congreso Nacional de Didáctica de la Lengua y la Literatura*, octubre, 1995, 53-85.

¹¹ Ley federal de educación: ley de educación de la provincia de Buenos Aires y contenidos básicos comunes: módulo 0/ Buenos Aires (Provincia). Gobierno. Dirección General de Cultura y Educación. CORVATTA, M.T. (dir.). Capacitación docente 1995: desarrollo de los temas de los contenidos básicos comunes: módulos 1 a 8.

¹² Si bien los servicios que he prestado al Ministerio de Educación de la Nación y a la DGC y E (Dirección General de Cultura y Educación) de la provincia de Buenos Aires se reducen a algunas acciones de formación docente y elaboración de materiales de trabajo de políticas ya diseñadas, sí vengo participando de estos complejos tejidos desde la universidad. Es decir, que soy ejemplo vivo de una formación disciplinaria cruzada por los nuevos intereses de investigación que ofrecía la aún floreciente Didáctica de la lengua y la literatura y, a la vez, las posibilidades laborales que habilitaba esta especialización en el ámbito de la educación superior. En mi caso particular, me inscribo en pugnas situadas en zonas de decisión político-universitarias que se dirimen la formación de profesores y maestros, como así también, los cursos de ingreso.

122 123

Bibliografía

BERNSTEIN, B.: (1993) *La estructura del discurso pedagógico*. Morata, Madrid.

BIXIO, B. y HEREDIA, L.: (2000) "Algunos lugares de articulación disciplinaria: la vulnerabilidad de las fronteras" en *Interdisciplinas*. Publicación del CIFYH, UNC, Año 1, N° 1, marzo, 83-94.

BOMBINI, G.: (2005) *Los arrabales de la literatura. La historia de la enseñanza literaria en la escuela secundaria argentina, 1860-1960*. Miño y Dávila, Buenos Aires.

BOURDIEU, P.: (1985) *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*. Akal, Madrid.

- CAMOU, A.: (1999) "Los consejeros del príncipe. Saber técnico y política en los procesos de reforma económica en América Latina" en *Revista Nueva Sociedad*, N° 152. Caracas, 54-67.
- CAVAROZZI, M.: (1997) *Autoritarismo y democracia (1955-1996). La transición del Estado al mercado en la Argentina*. Ariel, Buenos Aires.
- CHOMSKY, N. y FOUCAULT, M.: (1974) *La naturaleza humana: justicia versus poder*. Katz, Buenos Aires, 2006.
- DALMARONI, M.: (2006) *Una república de las letras. Lugones, Rojas, Payró. Escritores argentinos y Estado*. Beatriz Viterbo, Rosario.
- DE DIEGO, J. L.: (2001) *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*. Al Margen, La Plata.
- (2007) "La transición democrática: intelectuales y escritores" en *La Argentina democrática: los años y los libros*. CAMOU, A., TORTTI, M.C. y VIGUERA, A. (comps.). Prometeo Libros-UNLP, Buenos Aires-La Plata, 49-82.
- DE MARINIS, P.: (2006) "Los saberes expertos y el poder de hacer y deshacer 'sociedad'" en *Meeting of the Latin American Studies Association*. San Juan, Puerto Rico, marzo, 15-18.
- HALLIDAY, M.: (1982) *El lenguaje como semiótica social. La interpretación social del lenguaje y el significado*. FCE, México.
- LESGART, C.: (2003) *Usos de la transición a la democracia. Ensayo, ciencia y política en la década del '80*. Homo Sapiens, Rosario.
- NEIBURG, F. y PLOTKIN, M.: (2004) *Intelectuales y expertos. La constitución del conocimiento social en la Argentina*. Paidós, Buenos Aires.
- SARDI, V.: (2006) *Historia de la enseñanza de la lengua y la literatura. Continuidades y rupturas*. Libros del Zorzal, Buenos Aires.
- SARFATTI LARSON, M.: (1988) "El poder de los expertos. Ciencia y educación de masas como fundamentos de una ideología" en *Revista de Educación*, N° 255. CIDE, Madrid, 151-187.
- SOUTHWELL, M.: (2007) "Con la democracia se come, se cura y se educa... Disputas en torno a la transición y las posibilidades de una educación democrática" en *La Argentina democrática: los años y los libros*. CAMOU, A., TORTTI, M.C. y VIGUERA, A. (comps.). Prometeo Libros-UNLP, Buenos Aires-La Plata, 307-334.
- ROCKWELL, E. (2009) *La experiencia etnográfica. Historia y cultura en los procesos educativos*. Paidós, Buenos Aires.
- SUASNÁBAR, C. y PALAMIDESSI, M.: (2004) "Notas para una historia del campo de producción de conocimientos sobre educación en Argentina", (mimeo).
- VERÓN, E.: (1985) "La mediatización de los juegos del discurso" en *Punto de Vista. Revista de cultura*, Año VII, N° 24. Buenos Aires, agosto-octubre.
- VÍÑAO, A.: (2002) *Sistemas educativos, culturas escolares y Reformas: continuidades y cambios*. Morata, Barcelona.

Ibáñez, María Susana

"Un bosquejo de un posible relato histórico: transición democrática, Estado, intelectuales y enseñanza de la lengua y la literatura en Argentina", en: *El hilo de la fábula*, Revista anual del Centro de Estudios Comparados, N° Diez. Santa Fe, Argentina, edicionesUNL, 2010, pp. 111-124.

Cuatro,

después de Babel

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

**La tradición sepulcral europea:
comparación entre Italia y España.
Análisis filológico-temático de las obras de
Gertrudis Gómez de Avellaneda y Carolina
Coronado, posteriores a la publicación de
Los sepulcros de Ugo Foscolo**

Giorgia Marangon *

Universidad de Córdoba, España

Resumen

126 127

En este artículo se analizan las influencias que ha tenido la tradición literaria romántica italiana en la poesía sepulcral femenina española. He analizado temática y filológicamente los textos poéticos de G. Gómez de Avellaneda y de C. Coronado comparándolos con los de la tradición sepulcral anterior a ellas. Un atento análisis temático pone de manifiesto la importante similitud de las temáticas sepulcrales tratadas. Los nombres más ilustres que se evidencian en este artículo son el de U. Foscolo, escritor romántico italiano y los de J. Delille y G. Legouvé, dos grandes nombres del romanticismo francés.

Palabras clave:

· Romanticismo · literatura · europea · influencia · G. Gómez de Avellaneda · C. Coronado

Abstract

This article analyses the influence of Italian traditional romantic literature on Spanish female sepulchral poetry. A thematic and philological comparative study of G. Gómez de Avellaneda and C. Coronado's texts and of the sepulchral tradition before them makes it possible to discover continuities in sepulchral thematics. The most illustrious writers mentioned in this article are U. Foscolo, Italian romantic writer, and two important French romantic writers, J. Delille and G. Legouvé.

Key words:

· Romanticism · literature · european · influence · Gómez de Avellaneda · Coronado

* Desde el 2001, su actividad docente-investigadora y profesional ha estado enfocada fundamentalmente hacia la filología italiana, la literatura comparada moderna y contemporánea, y la práctica y la didáctica de la traducción. En la actualidad, las actividades docente e investigadora se han desarrollado alrededor de las lenguas, sobre todo del italiano y del castellano. La literatura comparada ha sido y es parte fundamental en su trabajo tanto docente como investigador. Actualmente es Doctora y Profesora de italiano en la Universidad de Córdoba (España), en el Departamento de Traducción e Interpretación.

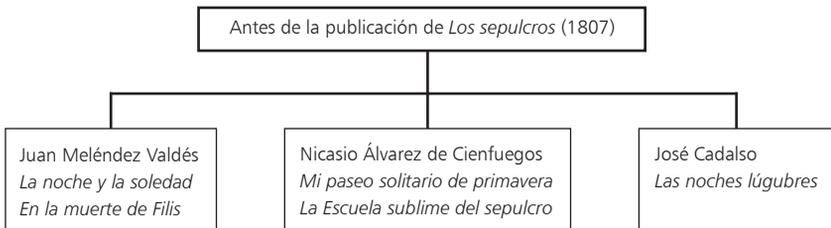
Introducción

En toda Europa, alrededor de la mitad del setecientos y más adelante, el gusto prevaleciente en el campo artístico y literario es aquel que es definido como neoclásico. Imitación de los estilos expresivos greco-romanos, unida a una conciencia melancólica de la inasible lejanía de aquel mundo; tensión hacia lo bello ideal, entendido como armonía, compostura, equilibrio, sublimación de las pasiones: cánones seguidos casi universalmente. Sin embargo, contemporáneamente, otras tensiones contrastantes se manifiestan con fuerza en aquella misma cultura, a veces también en las mismas personalidades: la expresión exasperada de la subjetividad en sus aspectos más emotivos y pasionales, el gusto por lo bárbaro primitivo, la predilección por las atmósferas melancólicas, tenebrosas y lúgubres, y de temáticas oscuras y desoladoras —la muerte, el suicidio, el dolor universal, la transitoriedad de las cosas humanas— o por actitudes sentimentales e irracionales —el amor imposible, la nostalgia de la felicidad perdida, la melancolía, el sueño—. El tema de la muerte, estrechamente ligado al sepulcro ha estado siempre en el primer plano de la historia europea. Las obras literarias que se escribían sobre el tema eran el reflejo de un proceso histórico-jurídico que estuvo en el centro de la atención europea, de la atención de todas las sociedades del tiempo y de todos los tiempos (Marangon, 2005:1-3).¹ Tal tipo de poesía podría analizarse en las literaturas inglesa, francesa, italiana y española, como la manifestación de un pensamiento ya adulto y de profunda cultura. Sería útil entender las más bellas voces que son el eco de la Musa que descansa en los sepulcros, cada una de las cuales es intérprete de una alta conciencia personal y, a veces, también de la conciencia nacional. Las voces que han inmortalizado la poesía sepulcral europea son aquellas de los ingleses Thomas Gray y Edward Young, de los franceses Jacques Delille y Gabriel Legouvé y del italiano Ugo Foscolo. Autores que supieron hacer de la historia un pretexto para dar valor a sus tesis en ámbito literario. En España, la literatura sepulcral cierra un ciclo histórico-literario que tiene sus inicios en la literatura prerromántica inglesa. Si bien de modo diverso, la poesía sepulcral española tuvo una fuerte correspondencia en ámbito europeo. El objetivo de mi trabajo es el de recorrer un camino inverso, una investigación que no tiene como protagonistas las grandes voces citadas más arriba sino la España, una España que habla en femenino y que, a través del canto de dos grandes autoras, Gertrudis Gómez de Avellaneda y Carolina Coronado, evoca la tradición pasada (De Paz, 1987:61).²

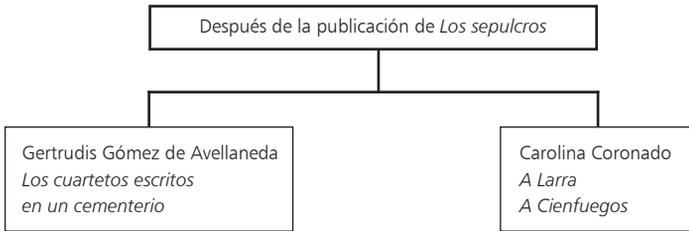
La literatura sepulcral europea y las traducciones como vehículo de difusión

En España como en Francia y en Italia la poesía lúgubre y sepulcral no viene directamente de los textos ingleses de Young, Hervey y Gray sino de las traducciones que anclaron en tierra ibérica. Las traducciones son, de hecho, el vehículo más seguro y eficaz para la difusión de la obra original. No es exagerado decir que la obra de Edward Young *The Night Thoughts* ha sido traducida a todas las lenguas europeas; se habla de al menos veinticinco ediciones, publicadas entre 1751 y 1844, traducidas en doce lenguas diversas: seis en alemán, cuatro en polaco, tres en italiano, dos en francés, dos en ruso, dos en danés, dos en portugués, una en holandés, sueco, español, húngaro, armenio. Entre todas las traducciones recordamos la más célebre, la francesa de Le Tourneur, aparecida en dos volúmenes en 1769. Conocer el valor de esta traducción es la forma más directa para juzgar la difusión real de las *The Night Thoughts* de Young y para confirmar su éxito de público en toda Europa. Recordamos *Las Noches Lúgubres* de Cadalso donde reviven las ideas de las *The Night Thoughts* de Young no sólo en el título y en el nombre de uno de los personajes sino también en el estilo. El frontispicio de las primeras ediciones confirma además que el autor imita el *estilo* del poeta inglés: *Noches Lúgubres por el coronel D. Josef Cadalso, imitando el estilo de las que escribió en inglés el Doctor Young*. Después de la publicación de Ugo Foscolo (Pecchio, 1830:123-134) en 1807 del *Carme I Sepolcri* (Budriesi, 1990:204-218), la Europa literaria se abre a una serie de reflexiones críticas relativas a la originalidad de la obra del italiano (Marangon, 2006a:137-144; 2006b:213-222). Foscolo deja una huella indeleble de su sublime lirismo en la poesía sepulcral de las modernas literaturas que fueron inspiradas por los cementerios. El autor italiano recoge el testimonio de T. Gray y E. Young y de J. Delille y G. Legouvé; en especial estos últimos que publican sus obras sólo pocos años antes del italiano. A su vez, franceses e italianos tuvieron un peso considerable en el desarrollo de la conciencia romántica sepulcral española que se puede dividir en dos grandes períodos: antes y después de la publicación del *Carme foscoliano*, como lo muestra el esquema:

128 129



Las obras de los autores españoles están impregnadas por la melancolía y por la amena tranquilidad típica de los cementerios-jardines ingleses y por la búsqueda del *locus amoenus*, arquetipo de la casa-tumba, el útero materno-tierra receptora. Después de la publicación de *Los Sepulcros* se publican en España obras que, por sus contenidos, siguen la estela de las obras maestras citadas más arriba. Un aspecto poco conocido de la literatura sepulcral española es el femenino, puesto en un digno segundo plano por nombres como Larra, Espronceda, Zorrillas y el Duque de Rivas, pero de relevante interés filológico-literario, sobre todo si es puesto en oposición con la tradición romántica precedente. Me refiero en concreto a dos autoras, dos mujeres —Gertrudis Gómez de Avellaneda y Carolina Coronado— quienes exploran y trabajan en un ámbito hasta aquel momento estrechamente masculino, como lo es el literario entre los siglos XVIII y XIX.



Las voces femeninas de la literatura sepulcral española

Gertrudis Gómez de Avellaneda

Gertrudis Gómez de Avellaneda pertenece a la generación romántica de Larra y Espronceda y se coloca en el primer lugar entre los mejores poetas de aquel tiempo; decían de ella, leyendo sus composiciones: *es mucho hombre esta mujer* (Gómez de Avellaneda, 1869:28). Los escritores más importantes de la capital, sin distinción de edad y escuela, la celebran con homenajes de amistad y entusiasmo, y se refieren exclusivamente a su talento y a su inspiración. El Sr. Duque de Frías, D. Juan Nicasio Gallego, D. Manuel Quintana, Espronceda, Zorrilla y otros muchos literatos de mayor o menor prestigio, fueron sus amigos y apasionados admiradores. Gertrudis escribe de todo: poesías líricas, tragedias teatrales, ensayos, pero, la etapa de su *excursus* poético que más me interesa para el desarrollo de mi artículo, está relacionada con aquella que el público menos conoce y aprecia, la lírica sepulcral. Entre los elementos bibliográficos tomados en consideración se verifica que, la muerte de sus dos maridos y el abandono del amante cuando estaba encinta de una niña que nace muerta, inclinan su temperamento depresivo y apasionado a la reflexión religiosa y a largos períodos de retiro espiritual en el convento de Loreto

en Bordeaux. Su poesía, desde ese momento, se presenta un tanto velada por aquella sombra solemne que dan los cipreses mortuorios en la proximidad de una tumba. Este género la introduce con pleno derecho entre los mayores escritores sepulcrales de aquel tiempo. Melancolía, dolor, luz y sombra, paz, sufrimiento, placer y alegría, destino y sueño, esperanza y deseo, vida y muerte, son los temas que más se repiten en sus poesías. Un alma apasionada, con grandes defectos y virtudes, o como dice Chacón-Calvo, “es contradictoria y pasional; alma llena de tumultos que vino a la vida en medio del dolor y se fue abrazada por la llama divina” (1922:7). Conoce el francés y el italiano, las dos lenguas de la literatura y de la cultura, lenguas que le permiten acercarse a aquel género de poesía al cual se dedica con tanta pasión y devoción. Escribe sobre la muerte de Napoleón, dedica un homenaje a la muerte de José María de Heredia, de José de Espronceda y de Manuel José Quintana, pero el punto más alto y sublime lo obtiene con *Los cuartetos escritos en un cementerio* (Gómez de Avellaneda, 1869:110-111). La inmediatez expresiva de las cuartetos nos lleva a un panorama conocido, el de la rica tradición sepulcral que tuvo un gran desarrollo en Europa. Los escenarios, ya no lúgubres ni cerrados, se iluminan, respirando el aire abierto de los cementerios paganos, un aire impregnado de libres efluvios y alegrados por el verde de los cipreses y de los sauces. Gertrudis Gómez de Avellaneda describe el lugar y la tumba en la cual, un día, desea reposar, en la paz de la naturaleza:

130 131

*He aquí el asilo de la eterna calma,
do solo el sauce desmayado crece
¡dejadme aquí; que fatigada el alma,
el aura de las tumbas apetece!*

(Gómez de Avellaneda, 1869: vv. 1-4)

Describe la realidad de un *locus amoenus*, de un lugar sin tiempo dispuesto a recoger los restos de los espíritus ardientes, de las almas cansadas y apasionadas porque, después de haber vivido intensamente, el espíritu ardiente busca, en la muerte, en el ambiente propicio de la tumba, la paz y el reposo. Es inevitable mencionar los versos de quien, antes que ella, trata el tema de la tumba como lugar de reconciliación con la vida y de paz eterna: Jacques Delille, Gabriel Legouvé y Ugo Foscolo:

*Ma plus chère espérance et ma plus douce envie,
c'est de dormir au bord d'un clair ruisseau,
à l'ombre d'un vieux chêne ou d'un jeune abrisseau*
(Delille, 1806: vv. 75-77)

*Mais, qu'au moins dans les bois un monument dressé
dise au fils: C'est ici que ton père est placé
les bois! Ils sont des morts le véritable asile;*

*là, donnez à chacun un bocage tranquille;
couvrez de leur nom seul humble monument,
de l'âme d'un héros son nom est l'ornement*
(Legouvé, 1801: vv. 124-129)

*[...] se pia la terra
che lo raccolse infante e lo nutriva,
nel suo grembo materno ultimo asilo
porcendo, sacre le reliquie renda
dall'insultar d'enembi e dal profano
piede del vulgo, e serbi un sasso il nome,
e di fiori odorata arbore amica
le ceneri di molli ombre consoli.*
(Foscolo, vv. 33-34)

La palabra “asilo” (v.1) de G. Gómez de Avellaneda, la reencontramos con la misma fuerza y claridad expresiva en los versos de Ugo Foscolo “*ultimo asilo*”, y en los versos de Gabriel Legouvé “*véritable asile*”, demostrando así el sutil hilo conductor que, recorriendo épocas y estilos diversos, se funde en un único pensamiento. La autora española analiza este pensamiento con claridad descriptiva y simplicidad estilística y declara abiertamente su idea con respecto a la muerte y al lugar de reposo de los cuerpos, consciente de evocar las voces de los autores que, antes que ella, tornaron inmortal la memoria de los muertos a través de la poesía. Las anáforas del imperativo “venid” y del adverbio de lugar “aquí” invitan a los espíritus ardientes, y no sólo a ellos, a participar de la paz eterna de las tumbas, en este lugar sin tiempo donde también el huracán de las pasiones encuentra la paz eterna y donde el alma cansada reposa en silencio:

*¡Venid también, espíritus ardientes,
que en ese mundo os agitáis sin tino,
y cuya inmensa sed sus turbias fuentes
calmar no pueden con raudal mezquino!*
*Los que el cansancio conocisteis, antes
que paz os diesen y quietud los años...*
¡Venid con vuestros sueños devorantes!
¡Venid con vuestros tristes desengaños!
*No aquí las horas, rápidas o lentas,
cuenta el placer ni mide la esperanza:*
*¡Quiébranse aquí las olas turbulentas
que el huracán de las pasiones lanza!*
*Aquí, si os turban sombras de la duda,
la severa verdad inmóvil vela:*
*aquí reina la paz eterna y muda,
si la paz el alma fatigada anhela.*
(Gómez de Avellaneda, vv. 13-28)

[...] *A noi
 morte apparecchi riposato albergo,
 ove una volta la fortuna cessi
 dalle vendette, e l'amistà raccolga
 non di tesori eredità ma caldi
 sensi e di liberal carne l'esempio.*
 (Foscolo, vv. 145-150)

El juego de palabras vida/muerte evoca el binomio de la tradición sepulcral precedente tierra/madre, entendida como útero materno, y tierra/tumba, entendida como receptáculo de muerte. La tierra da la vida y recoge y custodia nuestros cuerpos después de la muerte. De este modo, vida y muerte no son antagonistas, la muerte es entendida como vida, como la forma para alcanzar una vida auténtica, porque aquél que muere tiene la ilusión de no morir del todo, hasta el punto que continúa viviendo en el recuerdo de las personas amadas. Se aclara, entonces, la anáfora “venid” que marca el ritmo de la composición de la autora española: venid y participad de la paz que aquí reina eterna y muda. La muerte es un “profundo sueño” (v. 29) que nos conduce a la idea de paz del dormir profundamente, contrapuesto al sustantivo “insomnes” (v. 30) —que junto al reflexivo “se agitaron” (v. 30)—, subraya las dificultades del vivir y la paz que sólo el sueño profundo garantiza. Sonoros resuenan los primeros versos (1-3) del *Carme* foscoliano:

132 133

*All'ombra dècipressi e dentro l'urne
 confortate di pianto è forse il sonno
 della morte men duro?*

Vida y muerte se relacionan, se funden en los versos de Gertrudis Gómez de Avellaneda y nos llevan hasta los versos finales que se cierran con solemne afirmación. La única verdadera consolación para la vida es la muerte:

*amemos, pues, nuestra mansión futura,
 unica que tenemos duradera*
 (Gómez de Avellaneda, vv. 33-34).

La “mansión futura” (v. 33) de Avellaneda y el “*riposato albergo*” (v. 146) de Foscolo, es la tierra receptora, es el lugar de unión entre los vivos y los muertos. La vida romántica era un íntimo tormento, “*Sehnsucht*”, un morir, un viaje hacia la muerte, el deseo atormentador, sin objeto y nostálgico, o el “*Weltschmerz*”, el dolor cósmico. “La vida es el inicio de la muerte. La vida existe por amor de la muerte” (De Paz, 1987:102).

Carolina Coronado

Otra ilustre voz de la poesía sepulcral española, posterior a la publicación de *I Sepolcri*, es la de Carolina Coronado. De familia acomodada pero de ideología progresista, alcanza tal notoriedad y fama artística como para ser llamada el “Bécquer femenino”. Mujer de fuerte temperamento romántico organi-

zaba en su residencia madrileña, encuentros, a veces clandestinos, de escritores progresistas y a veces, perseguidos. Vive en los Estados Unidos y visita Europa y América donde aprende francés, italiano e inglés. Muere en su palacio de Mitra, en Portugal en 1911, enferma de los nervios y paralítica. Su obra poética fue recogida en *Poesías* (Coronado, 1843:49-705). Entre aquellas que más de cerca nos tocan encontramos el tema de la melancolía y de la soledad, sentimientos de raíz romántica: *Melancolía*, *A la soledad*, *Tristeza del otoño*; entre aquellas que nos proponen el tema de la muerte, de la desolación, de la tumba olvidada y de la importancia del sepulcro como lugar de culto y como fuente del recuerdo, de la remembranza y de la gloria, aquéllas dedicadas a: Espronceda, Quintana, Larra, Cienfuegos, Alfonso de Lamartine. En los textos citados, *A Larra* (Coronado, 1843:484-487)³ y *A Cienfuegos* (Coronado, 1843:488-489), aparecen los testimonios dejados por la poesía sepulcral precedente, evidenciando las similitudes filológico-temáticas que caracterizan la literatura en cuestión. En la composición dedicada a Larra, Carolina Coronado mantiene vivo el recuerdo del periodista español retomando temáticas caras a la literatura precedente del género. La sensibilidad romántica y la atención por aquel gusto melancólico de luces y sombras, el juego de metonimias para subrayar la soledad del sepulcro: “morada oscura” (v. 5), “profundo hueco”, (v. 22), “mi tumba olvidada”, (v. 29), y la repetición intencionada del verbo “olvidar”, (vv. 29 y 54): “mi tumba olvidada e criminal olvido”, nos conducen al gusto foscoliano de los sepulcros como signo de gloria. A través del canto de los poetas el recuerdo de los grandes hombres no morirá ni siquiera cuando “il tempo con sue fredde ali vi spazza/fin le rovine” (vv. 231-132).

*¿Ensayas tu gemido
en mi tumba olvidada
por ser luego del mundo celebrada?
(Coronado, vv. 28-30)*

*E me, che i tempi ed il desio d'onore
fan per diversa gente ir fuggitivo,
me ad evocar gli eroi chiamin le Muse
del mortale pensiero animatrici.
Siedon custodi d'èsepolcri, e quando
il tempo con sue fredde ali vi spazza
fin le rovine, le Pimplèe fan lieti
di lor canto i deserti, e l'armonia
vince di mille secoli il silenzio.
(Foscolo, vv. 226-234)*

En el verso 6 de la composición dedicada a Larra, “la mujer que llora” que rima con “la mujer que canta” del verso 9, es el elemento terreno de toda la composición, el que mantiene un vínculo entre los vivos y los muertos. Aquel que nos recuerda la importancia de la memoria, del recuerdo, del diálogo o, parafraseando las palabras de Foscolo, de la reconciliación de los afectos familiares a través del sepulcro del querido extinto, a través del rito de los suplicantes. A través de la tumba el hombre cultiva la ilusión de poder sobrevivir en el recuerdo de las personas queridas, ella es el medio de relación afectiva entre vivos y muertos, por la cual el extinto, vuelto al regazo protector de la naturaleza y por ella consolado, gracias al sepulcro que conserva su nombre, continúa viviendo en la piedad de los parientes.

*Le fontane versando acque lustrali
amaranti educavano e viöle
su la funebre zolla; e chi si sedea
a libar latte e a raccontar sue pene
ai cari estinti*
(Foscolo, vv. 124-128)

134 135

*Dans ses marques de deuil quel sentiment profond!
tandis que sur sa main posant son triste front,
l'époux morne et pensif pleure un fils qu'il adore,
la mère en gémissant vient le nourrir encore;
et sur la tombe où gît l'objet de ses douleurs,
elle verse en silence et son lait et ses pleurs.*
(Delille, vv. 183-188)

“La mujer que llora” de Coronado, es la mujer que se sienta sobre la tumba del extinto a “libar latte” y a “raccontar sue pene” de Foscolo. Mientras, en Delille, es una “époux que pleure” que, con “la mère”, derrama sobre la tumba “son lait et ses pleurs”. Lágrimas y leche, agua y alimento, elementos vitales y naturales que unen los tres componente y que derramados sobre la “funebre zolla”, crean un binomio consolidado en la tradición romántica: el de la vida y la muerte. El sepulcro, como nudo de afectos familiares, es la imagen de aquella correspondencia de amorosos sentidos que liga a los difuntos y sobrevivientes y les mantiene viva la querida ilusión de poder conversar aún con ellos y narrar las propias penas. Son evidentes las referencias a la tradición sepulcral precedente. Aquellas temáticas que hicieron sublimes *I Sepolcri* vuelven en la poesía de Carolina Coronado como también en la de Gertrudis Gómez de Avellaneda. El tema del recuerdo, de la tumba olvidada y de la poesía que torna eterna la memoria de los hombres grandes: vv. 41-45, del poema dedicado a Larra, son un claro eco foscoliano y, en consecuencia, de toda la literatura que precede a la publicación del Carme.

*Vengo piadosa y triste
no a escarnecer tu nombre, respetado
aun luego que moriste.
Vengo, escritor amado,
el libro a agradecer que nos has dado*

A tal fin recordamos también algunos versos de Carolina Coronado dedicados a la muerte de José de Espronceda, (Coronado, 1843:475-478), amigo y coetáneo de Larra.

*Dichosa muerte que aplacó tal vida;
dichosa vida por tan presta muerte;
¿debe sino yacer en polvo inerte
el que su fe en el mundo ve perdida?
Por todo el corazón ya carcomida
palma gallarda fue que al noto fuerte
no pudo resistir con su corteza,
y a la tierra inclinó la gran cabeza.
¡Salve campiña floreciente y leda,
que diste aromas al solemne día,
raza de aves que en la patria mía
cantaron la venida de Espronceda!
¡Salve morada que tapiz de seda
prestaste al niño huésped que nacía!
¡Salve dueña feliz de la morada
donde tan gran memoria está guardada!*
(Coronado, vv. 49-56, 73-80)

La tumba es vista no sólo como receptáculo de muerte sino también como vida, lugar en el que *la memoria* del poeta “está guardada”.

Otra composición para mencionar es la dedicada a la muerte de Nicasio Álvarez de Cienfuegos, precursor del romanticismo y muerto en Francia, donde se exilió por su oposición al nuevo régimen bonapartista en España. La sombra de Foscolo vuelve, con puntualidad y vigor, en los versos de Carolina Coronado dedicados a la muerte de Cienfuegos: v. 6, 11-12, 31. También Foscolo muere en tierra extranjera y sólo en 1871 sus huesos encontraron reposo en Santa Croce, en Florencia, después de un largo exilio (Croce, 1964:96-97; Carducci, 1949:45)⁴.

*Duerme, poeta, que tu noble sombra
no ha menester que nuestro pueblo mire,
mientras contento en los salones gire
francés danzando en la francesa alfombra;
duerme, que al pueblo tu virtud asombra,
y es harto indigno de que el genio admire
dándole a tu sepulcro reverencia,
queden tus huesos del francés herencia*
(Coronado, vv. 29-31)

Recordamos los sonetos: *A Zacinto* (Budriesi, 1990:192-193) donde Foscolo, en los versos 12-14, se condele de no poder tocar más las sagradas riberas de su tierra materna, destinado a una sepultura sin lágrimas en tierra extranjera, y, como Cienfuegos, al exilio. En el soneto *In morte del fratello Giovanni* (Budriesi, 1990:194-195), en los versos 1-4 y 12-14, el sepulcro del hermano aparece como el lugar de convergencia de los afectos familiares, punto de encuentro y reunión

entre vivos y muertos. Foscolo no puede volver y sentarse con la “madre mesta” (v. 14) a llorar “il fior dei tuoi (Giovanni) gentil anni caduto” (v. 4), reivindicando su triste condición de exiliado. Son claras las referencias foscolianas al exilio y a la imposibilidad de rendir homenaje al difunto que Carolina Coronado propone en su composición. La tumba es una ligadura entre vivos y muertos, es el símbolo donde puede brotar el recuerdo, la única manera de volver inmortal a quien vive, con el llanto o con el verso, como diría Foscolo, aquella “corrispondenza d’amorosi sensi” imposible. En este caso, por el exilio de Cienfuegos en tierra francesa: “tus huesos del francés herencia”.

Conclusiones

136 137

La importancia del sepulcro, de una tumba donde llorar la pérdida de los queridos difuntos, se vuelve un elemento de unión en los siglos que ven el triunfo de la poesía sepulcral. La melancolía de los colores, la quietud y la paz del *locus amoenus* representado por los cementerios y, aquella “pietra” foscoliana, (v. 38) metonimia por tumba, que conserva el nombre del querido extinto, nos remiten a los versos de G. Gómez de Avellaneda y C. Coronado.

Del análisis de sus composiciones han surgido importantes semejanzas temáticas y filológicas ligadas a la tradición literaria sepulcral que les precedió. He intentado evidenciar tales semejanzas y, aun si las reivindicaciones de las poetisas españolas se desarrollan durante la fase más tardía del Romanticismo —España, de hecho, cierra un proceso histórico-literario que tiene como punto de partida el Prerromanticismo inglés— encontramos en su poesía aquel tono lírico, aquel vocabulario que refleja su fuerza en los sinónimos, en las anáforas, en las metáforas y, sobre todo, en aquellas temáticas que han distinguido y hecho inmortal, en el curso de la historia, la poesía sepulcral en las modernas literaturas europeas.

La tradición romántica sepulcral española cierra, precisamente, este *excursus* literario entre los más ricos y estudiados, reivindicando el respeto por los cuerpos y el culto a la muerte, muerte que es vida, muerte que, evocando los versos de Gertrudis Gómez de Avellanena, es “el asilo de la eterna calma”.

Notas

¹ “Religión, literatura, historia y derecho constituyen la base del desarrollo tan amplio y articulado que tiene el tema del enterramiento a lo largo de los siglos. La religión es el motor que mueve este proceso, la literatura y la historia las que lo divulgan y el derecho el que lo regula y ordena. La institución del matrimonio, del derecho y de la religión pusieron a los hombres que vivían como bestias en la condición de poder sentir piedad por ellos mismos y los demás. De ellos mismos porque enterraban a los muertos evitando las epidemias, de los demás porque sustraían los restos mortales a la voracidad de las fieras y al horror de la descomposición

química. [...] El enterramiento de los cadáveres se remonta a la edad más remota de la historia humana y condiciona el desarrollo social y literario. A través de la literatura y sobre todo de las obras que se escribían sobre este tema —entre las más representativas, en Inglaterra la de Thomas Gray: *The Elegy written in a Country Churchyard*, en Italia la de Ugo Foscolo: *I Sepolcri* y en Francia las de Jacques Delille: *L'Imagination* y Gabriel Legouvé: *La Sépulture*— se recorre un camino histórico-jurídico que ve como protagonista la tumba, y el enterramiento del cadáver”. En G. MARANGON (2005:1-3).

² “Il Romanticismo spagnolo è un fenomeno culturale parziale e attardato e, per questo, destinato a subire l’influenza e la pressione del movimento romantico tedesco, francese, inglese e italiano e destinato, inoltre, a chiudere un percorso storico-letterario attraverso le più ricche letterature sepolcrali europee”. En DE PAZ (1987:61).

³ *Ibidem*, 484-487. Il cadavere di Larra, del quale la famiglia non volle sapere nulla, fu depositato nella “bóveda” di Santiago. Il prete, parroco di Santiago, dubitava se si dovesse seppellire il corpo del poeta in luogo sacro o no. Consultò il Vicario che gli disse: “¿Los locos se entierran en sagrado? ¿Sí? Pues los que se suicidan están locos, y debe éste también ser enterrado en sagrado”. La legge canonica del *Codex Iuris Canonici* che, rivista si incorpora nel canone 1240 dello stesso, tutt’oggi vigente, dichiarava indegni di ricevere sepoltura ecclesiastica i cadaveri di: “paganos, judíos e infieles o pertenecientes a religiones no cristianas, es decir, no bautizados en general; herejes y fautores de herejía, apóstatas de la fe cristiana, cismáticos, públicamente excomulgados o afectos por la pena canónica de entredicho nominal; suicidas por desesperación o ira, diferenciándolos de los que están locos; duelistas, aunque antes de morir hubieran dado señales de arrepentimiento; pecadores públicos que mueren sin confesarse; los que no cumplen con el precepto pascual, si mueren sin signo alguno de contrición; niños muertos sin bautismo y los que han contraído únicamente matrimonio civil”. En J. JIMÉNEZ LOZANO, (1978:13).

⁴ Nel 1932, in un breve e suggestivo passo della *Storia del secolo decimonono*, Benedetto Croce caratterizza e delinea in sintesi la vita e la poesia di Ugo Foscolo: “Ugo Foscolo premuto dall’incubo della morte e dal dissolversi delle cose tutte nel buio del nulla, salvava, uniche realtà, quelle che chiamava illusioni, la bellezza e l’eroismo, e non solo il suo canto fu virile, ma la sua vita fu altamente ispirata ed egli la chiuse con la rivolta contro la restaurazione austriaca e il volontario esilio”. En B. Croce (1964:96-97). Scriveva a tal proposito Giosuè Carducci: “Un fremito improvviso/ corre lungo i severi archi dischiusi/ de l’alta Santa Croce, or che immortale/ de’ numi e de’ poeti a le serene/ sedi il molto aspettato Ugo rivieni”. En G. CARDUCCI, (1949:45).

Bibliografía

- BUDRIESI, A.: (1990) *Letteratura forma e modelli*. SEI, Torino.
- CHACÓN Y CALVO, J. M.: (1922) “Gertrudis Gómez de Avellaneda: Las influencias castellanas. Examen negativo” en *Literatura Cubana, Ensayos Críticos*. Madrid.
- CARDUCCI, G.: (1949) *Opere*, en *Edizione Nazionale delle opere di G. Carducci*. Le Monnier, Firenze.
- CORONADO, C.: (1843) *Poesías de la Señorita Carolina Coronado*. FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, A. (a cura). Castalia, Madrid.
- CROCE, B.: (1964) *Storia dell'Europa nel secolo decimonono*. Laterza, Bari.
- DELILLE, J.: (1806) *L'Imagination, Pöeme*. Ciguet et Michaud, Paris.
- DE PAZ, A.: (1987) *Il Romanticismo europeo. Un' introduzione tematica*. 138 139
Liguori, Napoli.
- GÓMEZ DE AVELLANEDA, G.: (1869) *Obras Literarias de la Señora Doña Gertrudis Gómez de Avellaneda*. PASTOR DÍAZ, N. (a cura). Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, Madrid.
- JIMÉNEZ LOZANO, J.: (1978) *Los cementerios civiles*. Taurus, Madrid.
- LEGOUVÉ, G.: (1801) *La Sépulture*. A. Burdin, Paris.
- MARANGON, G.: (2005) “Sepulcros y Literatura: los fundamentos de la civilización” en *Annal electrónica*, N° 18. Universidad de Málaga, Málaga.
- (2006a) *The Elegy written in a Country Churchyard de Thomas Gray en los Sepolcri de Foscolo a través de las traducciones de M. Cesarotti y G. Torelli*. Trans. N° 10. Universidad de Málaga, Málaga.
- (2006b) “L'Imagination de Jacques Delille: antecedente de I sepolcri de Ugo Foscolo” en *Philología Hispalensis*, N° 20. Universidad de Sevilla, Sevilla.
- PECCHIO, G.: (1830) *Vita di Ugo Foscolo*. Le Monnier, Lugano.

Marangon, Giorgia

“La tradición sepulcral europea: comparación entre Italia y España. Análisis filológico-temático de las obras de Gertrudis Gómez de Avellaneda y Carolina Coronado, posteriores a la publicación de *Los sepulcros* de Ugo Foscolo”, en: *El hilo de la fábula*, Revista anual del Centro de Estudios Comparados, N° Diez. Santa Fe, Argentina, edicionesUNL, 2010, pp. 127-139.

O texto no plural: limiares e horizontes de expectativa na tradução do literário ao fílmico

João Manuel dos Santos Cunha *
Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Resumo

O artigo apresenta considerações sobre a tradução fílmica para textos literários, com o objetivo de entender o processo de transferências e interferências textuais implicado na rede de intertextualidades e subjetividades tecida por atos de leitura. Busca, ainda, refletir sobre o alcance e os limites da operação tradutora na intersecção de sistemas semióticos e as questões colocadas por essa prática para produtores e leitores de textos estéticos narrativos.

140 141

Palavras-chave:

- Literatura comparada · literatura e cinema · intertextualidade
- interdisciplinaridade

Abstract

This article deals with the translation of literature into film, aiming at better understanding the processes of textual transfer and interference involved in the networks of intertextualities and subjectivities that are woven by different acts of reading. It also aims at reflecting upon the reach and the limits of the translating operation at the intersection of semiotic systems, and upon the issues raised by this practice, which concerns both the producers and the readers of aesthetic narrative texts.

Key words:

- Comparative literature · literature and cinema · intertextuality
- interdisciplinarity

* *Doutor em Letras-Literatura Comparada (UFRGS). Pós-Doutor em Literatura e Cinema (Sorbonne Nouvelle, Paris III). Professor Adjunto na Faculdade de Letras, Departamento de Letras Vernáculas da Universidade Federal de Pelotas - UFPeL, RS, Brasil.*

Toda tradução, interlinguística ou intersemiótica, implica interpretação. A criação de objeto novo pela leitura inventiva de textos, quer no âmbito da atividade específica do leitor especializado, quer no da prática de todo receptor de textos estéticos, tem como consequência a continuidade e a permanência do texto primeiro, seu hipotexto. É no campo dos estudos comparados em literatura que se encontra contemporaneamente espaço fértil para refletir sobre tais questões.

A literatura comparada instituiu-se no quadro teórico das disciplinas já estabelecidas, como sabemos, a partir do desejo cosmopolita de que acolhesse a diversidade. Assim, foi natural que, na evolução desse campo de estudos, a noção de interdisciplinaridade —ainda que o uso do termo no domínio da investigação literária se dê em limite conceitual impreciso, ora tomada como “transdisciplinar” ora entendida como “multidisciplinar”—, viesse a repercutir de forma sistemática e metodológica na prática comparatista. No entanto, é bom lembrar que, para isso, foi necessário que a disciplina se transformasse. Isso aconteceu de forma não traumática, sem gerar crises ou grandes abalos epistemológicos —já que, como qualquer disciplina, segundo Karl Popper, ela não é mais do que “um conjunto, limitado e construído, de problemas e soluções provisórias” (apud Carvalhal, 2005:179)—. Naturalmente, então, a investigação interdisciplinária instalou-se no contexto do comparatismo literário.

O que não se deve perder de vista, quando se constata esse fato, é que a consequente produtividade alcançada pela aproximação entre o interdisciplinar e o intertextual veio a problematizar e afinar a própria concepção de interdisciplinaridade. Nessas condições, seria útil atualizar o alerta de Roland Barthes sobre o exercício analítico-comparativo entre disciplinas. Diz ele: “Para se fazer a interdisciplinaridade, não basta tomar um “assunto” (um tema) e convocar em torno duas ou três ciências. A interdisciplinaridade consiste em criar um objeto novo que não pertença a ninguém. O Texto é, creio eu, um desses objetos.” (Barthes, 1988:99) O que está se postulando aí é a capacidade de invenção e de construção inerente ao interdisciplinar. Assim, como entende Reinaldo Marques, caberia ao investigador “criar novos objetos de conhecimento. Isso pressupõe que os sujeitos do conhecimento sejam desinstalados de seus territórios e se disponham a atravessar suas fronteiras, adotando uma mobilidade que os habilita ao diálogo com outros sujeitos e seus referenciais teóricos” (Marques, 1999:63).

Por esse caminho, ao cumprir uma outra etapa de seu processo de metamorfose permanente, a literatura comparada, incorporando a disciplina do *inter*, transforma-a em outra, na medida em que centraliza no texto literário, em meio à abrangência de uma imensa gama de objetos culturais, o jogo da intertextualidade. E é essa sua colocação no espaço dos estudos literários contemporâneos que faz dela um campo de questionamento particularmente produtivo para a discussão de problemas que, se tomados em absoluto, dificilmente encontrarão uma formulação epistemológica consequente.

O objetivo deste ensaio é avançar na reflexão sobre a prática comparatista, instalando a questão no espaço da tradução de narrativas literárias para o cinema, por meio da discussão sobre a natureza das relações intertextuais e interculturais, vistas no contexto da interdisciplinaridade, com a aproximação de textos literários e fílmicos. Por conta dessa visada, está implícito o fato incontornável de que toda leitura de objetos culturais

e estéticos implica produção de sentido por um leitor específico: cada receptor da mensagem interpreta o texto a partir de seu horizonte de expectativas.¹

Para isso, apresento considerações sobre a leitura tradutora do literário ao fílmico, tomando como *corpus* literário para a análise um conto de Flannery O'Connor —“A vida que você salva pode ser a sua” (*The life you save may be your own*, 1955)— e um texto literário recente —*Até o dia em que o cão morreu* (2003), de Daniel Galera—, aproximando-os de suas respectivas transcrições para os filmes *The life you save* (1957), de Herschel Daugherty, e *Cão sem dono* (2007), de Beto Brant e Renato Ciasca, com a intenção de entender o processo de transferências e interferências textuais implicado nessas instigantes redes de textualidades intermediáticas e localizá-lo no atual estado dos estudos comparados em literatura.

Pensando estratégias interdisciplinares por via de reforços teóricos aportados por diversos campos do conhecimento, valho-me do resultado de discussões encetadas tanto por teóricos como Christian Metz, Jeanne-Marie Clerc e André Gaudreault, no âmbito da semiologia fílmica, como por investigadores que refletiram sobre as relações entre palavra e imagem, como Haroldo de Campos e Julio Plaza.² O aporte dessas contribuições permite-me relativizar questões ligadas ao estatuto do narrador no cinema e problematizar a própria condição de texto referida à narrativa fílmica na sua comparação com o literário. Considero que os paradigmas teóricos alcançados por esses investigadores sejam ainda incontornáveis para os estudos comparados entre literatura e cinema, ainda que, contemporaneamente, tenham sido reprocessados em outras teorias, como a da intermedialidade, desenvolvida por Claus Clüver.³

Em “Novas teses sobre o conto”, Ricardo Piglia pergunta: “O que quer dizer terminar uma obra? De quem depende decidir que uma história está terminada?” (2004:100). Como possível resposta, alude a um episódio, contado pela escritora norte-americana Flannery O'Connor, em que ela fala sobre a recepção de seu conto “A vida que você salva pode ser a sua” (*The life you save may be your own*, 1955):⁴

Tenho uma tia que pensa que nada acontece num relato, a menos que alguém se case ou mate outro no final. Escrevi um conto em que um vagabundo se casa com a filha idiota de uma velha. Depois da cerimônia, o vagabundo leva a filha em viagem de núpcias, abandona-a num hotel de estrada e vai embora sozinho, conduzindo o automóvel. Bem, essa é uma história completa. E no entanto não pude convencer minha tia de que esse era um conto completo. Ela queria saber o que acontecia com a filha idiota depois de abandonada. (apud Piglia, 2004:100)

No conto de Flannery, o final da narrativa está construído em função da expectativa de quem o lê e, aí, não é o caso de um leitor externo à história, pelo menos não é o da tia de Flannery, mas de um leitor que faz parte da trama: a velha usurária que quer se livrar da filha surda-muda, pois é a ela que se destina a surpresa que não se narra ao final do conto, ou seja, o fato de ela não se livrar da filha e ainda ter prejuízos materiais. Nesse sentido, para o leitor comum, a produção do sentido “moral” da história dependerá de sua compreensão desse fato imbricado na própria arquiteculturalidade, um jogo textual que se conforma como resquício da tradição oral, na qual ao interlocutor implícito caberia decifrar o que a enunciação mantém como segredo (etimologicamente: *se-cernere*; por à parte), não propriamente como enigma mas como “uma figura que se oculta”, para usar ainda uma expressão de Piglia (2004:106).

A tia da escritora norte-americana não produziu sentido para a história. De uma certa forma, repetiu-se aí o que geralmente acontece com leitores em formação,

que sempre perguntam: e depois? Ainda que se informe que “casaram e foram felizes para sempre”, a pergunta persistirá: e depois do depois?

O que acontece é que no fundo somos todos —leitores comprometidos com o texto literário ou leitores somente fascinados por histórias— um pouco como a tia de Flannery: pedimos sempre mais, queremos que a história continue, sobretudo se a narrativa termina com uma noiva abandonada num bar de estrada. É que a nossa experiência de vida produz a mais íntima convicção de que nada termina, que para os “fatos da vida” sempre há consequências, e que sempre haverá um depois: e tiveram filhos? quantos? e os filhos tiveram filhinhos? Ou seja, a interpretação para o que se leu dependerá de uma continuidade, necessária para a recuperação do contado pela experiência do vivido. Toda vez que alguém, suspendendo o olhar do texto que acaba de ler, perguntar ao narrador sobre o que vem depois, repetir-se-á o rito necessário à subsistência da milenar prática de contar histórias. Ainda que a trama termine com o corte abrupto que marca a natureza da própria arte de falar para um leitor implícito na narrativa ou para um leitor externo a ela, caberá a ele, último elo do processo narrativo, construir sentido para o que leu e até prolongar, pela sua interpretação, a história que acaba de ler.

Ainda sobre o conto de O'Connor, é oportuno remarcar que o texto foi traduzido para a televisão norte-americana, em 1957, com o título de *The life you save*.⁵ No telefilme, o roteirista Nelson Gidding, ainda que na posição de leitor implicado, comprometido com a estrutura textual, lê o texto de Flannery do ponto de vista de um leitor comum: escreve um outro final, dando conta do que aconteceu depois que o malandro abandona a noiva na beira da estrada, evidenciando sua interpretação para o desfecho da trama.

De uma certa forma, repete-se a mesma situação narrada por Flannery com relação à leitura desenvolvida pela tia —é preciso responder à pergunta: e depois?— Ainda que aos telespectadores seja apresentada uma continuidade para a história original, criando um outro final, sempre existirá, no entanto, a possibilidade de que a pergunta se repita. Constatção que nos levaria de volta ao postulado de Piglia: “O que um relato quer dizer nós só entrevemos no final: de pronto aparece um desvio, algo externo [...]. Então conhecemos a história e podemos concluir. Cada narrador narra à sua maneira o que viu ali” (2004:106).

Finalmente, ainda com relação ao conto de Flannery O'Connor, um fato a considerar é o de que existe um sítio na internet intitulado “*Alternative ending for 'The life you save may be your own'*”,⁶ que abriga dezenas de finais alternativos para a história. Vale a pena conferir as interferências de leitores que, tal como a tia da escritora, dedicaram-se a prolongar o relato a partir do final proposto pelo narrador literário. Ou seja, essa circunstância evidenciaria não só a possibilidade infinita de repercussão que histórias de ficção produzem no imaginário de leitores, implicados ou não com o fato ficcional, como a possibilidade infinita dos afetos⁷ decorrentes da relação obra-receptor. Afetados de forma positiva pelas histórias contadas, esses leitores buscam prolongar em tempos e espaços imaginários a alegria de poder acompanhar, de forma intermitente, o destino das personagens, satisfazendo, com isso, a necessidade de se inserirem num *continuum* narrativo que os livre do ponto final.

Em *Até o dia em que o cão morreu*,⁸ o narrador-personagem, um jovem formado em Letras, professor de línguas e aspirante não muito empenhado a um mestrado em Literatura Comparada na “universidade federal”, vive num apartamento quase vazio no centro de Porto Alegre:

Me dava agonia ver alguém se preparando constantemente pra começar a viver. Eu não conseguia fazer isso. Parecia bem mais adequado permanecer exatamente onde eu estava, aceitando que minha vida era aquilo mesmo. Eu não precisava de muita coisa. Gostava de ir à janela de meu apartamento e olhar a cidade lá embaixo. Dezesete andares me separando da civilização, apenas o murmúrio dos carros chegando aos meus ouvidos. Na água do Guaíba e no horizonte, eu enxergava uma tranquilidade ao meu alcance no presente, [...]. Acabei me viciando nessa tranquilidade. (24)

Vindo do interior, ele é parcialmente sustentado pelos pais, já que algumas ocupações esporádicas não lhe permitem independência econômica. Exaurido pela ociosidade e pela ingestão contínua de bebidas alcoólicas, vê esse equilíbrio ser ameaçado quando entram em sua vida, quase ao mesmo tempo, um cão de rua e uma jovem modelo de nome Marcela. Seu relacionamento com ambos, narrado paralelamente e por meio de cortes secos e incisivos no tempo e no espaço, ainda que lhe satisfaça alguma necessidade de afeto, já que ele só os admite em seu espaço físico e mental por curtos períodos, sem os acolher inteiramente, vai abalar seu confortável estado de inércia e tranquilidade solitária. Dessa forma, ao tematizar o corpo físico, lugar dos afetos na construção filosófica de Espinosa, Galera aponta para a crise do sujeito que se evidenciará com o posterior desaparecimento tanto do cão como de Marcela.

Estabelece-se, assim, uma situação aparentemente sem saída para o personagem: a impossibilidade de escolher entre um cotidiano sem riscos emocionais e a aposta na possibilidade infinita dos afetos. Esse impasse conduzirá, naturalmente, a forma como os acontecimentos são narrados. Por meio de curtas acelerações e de grandes pausas no andamento do tempo diegético, o narrador opta por apresentar os fatos a partir exclusivamente de seu ponto de vista. Tudo o que sabemos sobre os seus relacionamentos nos é mostrado sob a forma de um relato realista, ainda que eles sejam discutidos e analisados constantemente pelo personagem-narrador. Somente ao final da narrativa, depois que se anuncia a moléstia irreversível tanto do cão como de Marcela, ambos com câncer em fase terminal, e logo após a morte do cão, algum tempo depois da despedida de Marcela, que, aparentemente, decide afastar-se para morrer, acontece um movimento formal narrativo que vai abalar as certezas do leitor, acostumado ao tom confiável de um narrador ao qual adere com confiança e empatia. Depois do penúltimo segmento (não há demarcação capitular), em que se narra a morte do cão, é introduzida uma longa fala de Marcela, em primeira pessoa, ao telefone: “Sim, eu tou viva”. Ao término de cinco páginas, ao ser instado por ela — “Alô, tu tá aí? Me responde. [...] Ahn?” —, o corte seco indica o final da narrativa: não temos mais acesso à voz do personagem-narrador, a qual conduziu os acontecimentos até imediatamente antes dessa última e intrigante sequência de um possível monólogo ao telefone.

Voltemos às considerações de Piglia sobre a ideia de que a produção do sentido pelo leitor de uma narrativa de ficção dependerá de sua compreensão dos fatos inscritos na própria arquitextualidade na qual, a um interlocutor implícito, caberia decifrar o que a enunciação mantém, não exatamente como enigma, mas como “uma figura que se oculta”. Se na situação discutida pelo ensaísta argentino com relação à recepção do conto de Flannery, a tia da escritora não alcança a posição de interlocutor compromissado, aqui, a preocupada senhora certamente ficaria atônita, perguntando-se, indecisa quanto ao sentido do que leu: e daí, ela morreu? O que aconteceu depois que o cão morreu?

O texto de Galera, no entanto, projeto ficcional perfeito em sua estrutura formal meticulosamente engendrada, já no paratexto impresso na capa do livro —o título “Até o dia em que o cão morreu”— aponta para uma possível direção de leitura. A narrativa começa com a repetição do que se lê no paratexto: “Até o dia em que o cão morreu, eu nunca me lembrava dos meus sonhos”. Essa é a primeira linha do texto. O que se segue é a descrição de um sonho recorrente, reelaborado como se o narrador, distanciado dos fatos, entregasse ao leitor as imagens de uma sequência de um filme de ficção científica, registrando a sua própria transformação em um outro sujeito, depois de um processo de metamorfose. Ao final do sonho e da narração por aquele que sonhou, ele se vê em seu próprio leito, transformado em dois, nos quais ele não se reconhece. No capítulo seguinte, após corte profundo no tempo e no espaço, somos introduzidos aos outros dois personagens cruciais para o desenvolvimento da narrativa: Marcela e o cão. Ora, como vimos no segmento narrativo, logo após a morte do cão, introduz-se o segmento final da história, enunciado em primeira pessoa pela voz de Marcela ao telefone: “Estou viva”.

Ainda que muitos críticos não leiam o final da história nessa direção, e que muitos leitores não especializados ainda estejam naturalmente se perguntando sobre o que “realmente” acontece, essa interpretação intratextual me parece defensável, porque articulada exclusivamente no espectro da arquitextualidade. Já a escritora Cíntia Moscovich, por exemplo, em texto publicado no jornal Zero Hora, considera o segmento final como “um escorregão do livro [porque] pode parecer redentor em demasia”, anulando a exata tensão criada com o contraponto construído durante a narrativa entre “a inação do protagonista e a possibilidade de realização do ideal romântico” (Moscovich, 2003).

De qualquer forma, leitores muito especiais do texto, os cineastas Beto Brant e Renato Ciasca,⁹ ao traduzirem num outro código estético “a ficção real” de Galera, explicitaram a sua interpretação para o texto literário. Centrando a narrativa nas personagens e seguindo a cronologia da ação dramática, os cineastas optaram por perseguir o tom naturalista e preservar o desenho psicológico dos caracteres. Sem lançar mão de recursos metalinguísticos pelo uso de subcódigos cinematográficos, o filme resulta tão realista quanto o livro. As narrativas seguem trilhas paralelas que se entrecruzam em alguns pontos, como ocorre habitualmente em transcrições intersemióticas, até chegarem ao ponto crucial do último e problemático capítulo.

Ao interpretarem o texto literário e recriá-lo em imagens, os cineastas afastaram-se naturalmente de qualquer possibilidade de exploração da polissemia sîgnica inerente ao texto literário. Ainda que o cinema possa lidar com a construção de ambiguidades pelo uso metalinguístico de signos não-verbais, como, por exemplo, da imagem em *flo*, de sobreimpressão ou de movimentos de câmera, a cena final não permite outra direção de leitura: as imagens presentificam o sentido do que se narra, eis que Marcela é enquadrada em *close* ao telefone, está viva, fala; transborda realidade. Na seqüência, após corte pouco profundo no tempo e no espaço, a imagem do jovem em plano fechado, o rosto iluminado de alegria. O monólogo literário agora é diálogo de imagens. O “real imaginário” produzido pelo cinema, de forma direta e realista, entrega ao espectador o final feliz: depois de ser acolhido e tratado pelos pais, após a morte do cão, sofrendo pela perda de Marcela, Ciro, o personagem agora com nome no filme, percebe que há possibilidade de vida pela via dos afetos e das possíveis e infinitas conexões com o outro.

É preciso retornar a Piglia, agora que me encaminho para o final desta reflexão. “No fundo”, diz ele, “a trama de um relato esconde sempre a esperança de uma epifania” (2004:105). Espera-se que aconteça o que não ocorre formalmente na narrativa; e isso vale tanto para o contador de histórias como para seu ouvinte. Leitores de Galera, os cineastas, afetados pelo texto literário, o que fizeram foi o que lhes cabia: presentificar em imagens a sua interpretação. E tal como a tia de Flannery O’Connor, tomada aqui como paradigma da relação universal e atemporal entre obra e leitor, explicitam a sua história, inserindo-se, com ela, na continuidade possível e infinita da cadeia dos afetos.

O que não impede, ao contrário, possibilita, que nós, leitores das duas narrativas, tomadas em conjunto, aderindo ao jogo intertextual proposto por eles, ampliemos essa malha de textualidades pela qual se pode ler um texto no outro, e os dois como um único conjunto de sentidos entrelaçados. E que perguntemos, já dispostos a continuar lendo de forma infundável os dois textos: e daí? Marcela morreu? O que aconteceu depois?

146 147

Enredados na teia de afetos lançada pelo texto de Galera, os leitores-tradutores fílmicos posicionam-se sobre o final da história: em seu texto de imagens, ultrapassada a crise existencial do personagem-narrador literário, o sujeito se reconhece e se aceita como corpo plenamente disponível às afecções, aberto ao outro, à pluralidade.

Cabe a nós, leitores prazerosamente implicados, aderirmos também a essa intrincada malha intertextual da possibilidade infinita dos afetos tecida por Daniel Galera, Beto Brant e Renato Ciasca, e ampliarmos, com essas afecções, a nossa rede de afetos. Ajuda fundamental para isso pode ser a de um comparatista não assumido, Roland Barthes, o qual, ao ler a novela *Sarrasine*, de Balzac, pelo espelho retrovisor da pintura, propôs: “Por que não renunciar à pluralidade das ‘artes’ para melhor afirmar a pluralidade dos textos”? (1992:87). O que nos remeteria, novamente, ao mesmo Barthes e à sua definição de interdisciplinaridade: a prática de leitura que cria um “objeto novo que não pertença a ninguém”, ou seja, “o Texto”. O texto —qualquer texto: literário, fílmico, pictórico, musical— pode ser um desses objetos. Se aceitarmos essa provocação, talvez possamos, também, com ele, perguntar: por que não renunciar à pluralidade das mídias para melhor afirmar a pluralidade dos textos?

Notas

¹ Uso a expressão “horizonte” no sentido gadameriano: “Um horizonte não é uma fronteira rígida, mas algo que se desloca com a pessoa e que convida a que se continue penetrando”. (GADAMER, 2002:373). Para ele, na relação obra e receptor há sempre um devir entre antecipação e retrospectação, no qual o leitor oscila entre a estrutura do texto e o seu próprio imaginário; é essa fusão de horizontes de expectativa que forma um horizonte pelo qual, ainda que provisoriamente parado, o leitor produz sentido para o que lê.

² É pacífica a ideia, na teoria fílmica contemporânea, de que o texto fílmico tem autonomia de código narrativo textual, principalmente após as

reflexões desenvolvidas a partir dos anos sessenta por Christian Metz: “O cinema não é uma língua, sem dúvida nenhuma, mas pode ser considerado como uma linguagem, na medida em que ordena elementos significativos no seio de combinações reguladas, diferentes daquelas praticadas pelos idiomas e que também não decalcam a realidade. Assim, sendo uma linguagem, permite uma escrita, isto é, o texto fílmico” (METZ, 1980:338). Essa reflexão repercute entre a crítica cinematográfica e a literária, gerando aplicação importante no meio dos estudos comparados que se ocupam das relações entre palavra e imagem, por pesquisadores como André Gaudreault, Jeanne-Marie Clerc, Francis Vanoye ou Michel Serceau. No Brasil, é com Haroldo de Campos e Julio Plaza que tal ideia vai avançar com consequências incontornáveis no âmbito dos estudos semiológicos acadêmicos. Sobre a questão, ainda não completamente resolvida, do narrador fílmico face ao estatuto do narrador literário, devo recuperar três posicionamentos teóricos importantes: de acordo com GENETTE (1983:102, tradução minha), “há na narração, ou ainda, atrás ou na frente dela, alguém que narra: é o narrador. Além do narrador, há alguém que escreve e que é responsável por tudo; isto é, o autor; e isso me parece, já dizia Platão, suficiente”. Para LAFFAY (1964:81, tradução minha), “o narrador fílmico é aquela presença virtual escondida atrás de todos os filmes: *le grand imagier*”. ANDRÉ GAUDREULT (1988:11), ampliando as propostas de Genette e Laffay, propõe a seguinte comparação para o estatuto dos dois narradores: *Récit scriptural: auteur (écrivain), auteur implicite, abstrait, narrateur scriptural; récit filmique: auteur (cinéaste), le grand imagier, narrateur filmique, articulateur du plan à plan, montateur*. Como se vê, nessa articulação, são apagadas as diferenças de códigos para que permaneçam definidas as figuras do narrador literário (*narrateur scriptural*) e do narrador fílmico (*narrateur filmique, le grand imagier*).

³ Para outras informações sobre o conceito de intermedialidade, ver CLÜVER, C. (1997:37-55).

⁴ O conto faz parte de um livro denominado *A good man is hard to find*, publicado em 1955. No Brasil, a obra contística de FLANNERY, formada por 31 narrativas, foi recentemente publicada pela Editora COSAC NAIFY denominada *Contos completos de Flannery O'Connor*, com tradução de LEONARDO FRÓES e posfácio de CRISTÓVÃO TEZZA.

⁵ O telefilme foi exibido pela televisão americana como episódio da série “Playhouse of stars”, em março de 1957, com o título de *The life you save*. Dirigido por HERSCHEL DAUGHERTY e interpretado por Agnes Moorehead, Gene Kelly e Janice Rule (a filha surda-muda), pode ser hoje visto no site da série televisiva na internet, Movies Unlimited. <http://www.moviesunlimited.com>.

⁶ Pode ser acessado em megaessays.com/viewpaper/79761.htm

⁷ Uso o termo na acepção de Espinosa, especialmente no que diz respeito à ideia de que a afetação do corpo humano pelos corpos exteriores envolve a natureza do corpo humano e, ao mesmo tempo, a natureza do corpo exterior; assim, ao ser um corpo afetado por outros corpos, tal modificação pode implicar grau de perfeição maior ou menor do que aquele em que se encontrava. É essa variação que ele denomina de afeto.

Então, os afetos, para Espinosa, seriam as afecções do corpo pelas quais a potência de agir desse corpo é aumentada ou diminuída, favorecida ou entravada, assim como as ideias dessas afecções. Para aprofundamento da questão, ver: CIVITA, V. (ed.): *Os pensadores: Espinosa (Ética)*, Abril, São Paulo, 1983; DELEUZE, G., GUATTARI, F.: *O que é a filosofia*, Ed. 34, São Paulo, 1992; DELEUZE, G.: *Espinosa: filosofia prática*, Escuta, São Paulo, 2002 [Trad. por LINS, D. e LINS. F.P.]

⁸ Publicado em 2003, pela editora gaúcha Livros do Mal, foi relançado em 2007 pela Companhia das Letras, depois que a segunda narrativa do autor —*Mãos de cavalo*, 2006— alcançou importante repercussão entre o público e a crítica. Publicou, também pela Livros do Mal, um livro de contos: *Dentes guardados*, 2001. Em 2008, sai seu quarto livro: *Cordilheira*, romance, pela série “Amores Expressos”, da Editora Companhia das Letras.

⁹ *Cão sem dono*, Brasil, 2007. Roteiro de BETO BRANT, RENATO CIASCA E MARÇAL AQUINO; direção de BETO BRANT e RENATO CIASCA. Com Julio Andrade, Marcela Muller, Marcos Contreras, Roberto Oliveira. Color; 82', Drama Filmes/ Clube Silêncio / Europa Filmes / Quanta / Estúdios Mega / Mega. Distribuição: Downtown Filmes.

148 149

Bibliografia

- BARTHES, R.: (1970) *SIZ: uma análise da novela Sarrasine de Honoré de Balzac*. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1992. [Trad. por NOVAES, L.]
- (1972) “Jovens pesquisadores” em *O rumor da língua*. Brasiliense, São Paulo, 1988. [Trad. por LARANJEIRA, M.]
- CARVALHAL, T.: (2005) “Encontros na travessia” em *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Nº 7. Porto Alegre, 169-182.
- CLÜVER, C.: (1997) “Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos” em *Literatura e Sociedade 02*. EDUSP, São Paulo.
- GADAMER, H.: (1986) *Verdade e método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*, 4ta. ed. Vozes, Petrópolis, 2003. [Trad. por NEURER, F.P.]
- GALERA, D.: (2003) *Até o dia em que o cão morreu*. Companhia das Letras, São Paulo.
- GAUDREAU, A.: (1988) *Du littéraire au filmique: système du récit*. Méridiens, Paris.
- GENETTE, G.: (1982) *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Seuil, Paris.
- LAFFAY, A.: (1964) *Logique du cinéma*. Masson, Paris.
- MARQUES, R.: (1999) “Literatura comparada e estudos culturais: diálogos interdisciplinares” em *Culturas, contextos e discursos: limiares críticos no comparatismo*. CARVALHAL, T. (org.). Edurfgs, Porto Alegre, 58-67.
- METZ, C.: (1971) *Linguagem e cinema*. Perspectiva, São Paulo, 1980. [Trad. por PEREIRA, M.]

- MOSCOVICH, C.: “Um estranho entre estranhos” en *Zero Hora*, 30/04/03. Disponível em www.ranchocarne.org/ldm/clipagem.html.
- O’CONNOR, F.: (2008) *Contos completos de Flannery O’Connor*. Cosac Naify, São Paulo. [Trad. por FRÓES, L.]
- PIGLIA, R.: (2001) *Formas breves*. Companhia das Letras, São Paulo, 2004. [Trad. por MACEDO, J.M.]

dos Santos Cunha, João Manuel

“O texto no plural: limiares e horizontes de expectativa na tradução do literário ao fílmico”, en: *El hilo de la fábula*, Revista anual del Centro de Estudios Comparados, N° Diez. Santa Fe, Argentina, edicionesUNL, 2010, pp. 141-150.

Cinco,
memorias de la trastienda
(escritores por escritores)

La dulce voz del ruiseñor

Sergio Delgado *

Universidad de Bretagne-Sud, Francia

Este trabajo conjuga y reelabora dos textos distintos y distantes, igualmente inéditos hasta ahora. En primer lugar, parte de la presentación leída en oportunidad de la defensa de mi tesis sobre Juan L. Ortiz (Universidad de Rennes 2, Francia, junio de 2003) y en segundo lugar la ponencia leída en octubre de 2007, en el homenaje a Juan José Saer realizado en el marco del congreso “Cuestiones críticas” de Rosario (en un panel donde participaron también Arturo Carrera y Juan Becerra). Dichos textos deben mucho a la invitación (tómese esta palabra en el sentido más amplio de su verbo, de *invito*: rogar, convidar, ofrecer hospitalidad, provocar, atraer, animar, excitar, despertar), respectivamente, de Javier García Méndez y Martín Prieto; el actual, a la de Adriana Crolla y Analía Gerbaudo.

152 153

Nos enseñan a leer y a escribir desde la infancia. Es improbable que aprendamos ambas cosas al mismo tiempo porque implican destrezas físicas e intelectuales muy distintas, que no se desarrollan de manera armónica —competencias de los nervios y los músculos, finezas de la visión y la mano, posibilidades de lo concreto y lo abstracto, manejo del papel y la tinta—, pero sin embargo la idea de una doble iniciación permanece en el imaginario de nuestro ingreso al mundo civilizado. ¿Empezamos leyendo o escribiendo?

Y si acaso se nos da por abrazar el oficio de escritor, cualquiera sea la modalidad que podamos desarrollar —es evidente que no hay una sola; y es probable que haya tantas como periodistas, ensayistas, narradores o poetas asuman su desafío—, la pregunta permanece... Se resulte escritor de biblioteca o escritor viajero —por mencionar dos tipos canónicos, ni siquiera contradictorios y mucho menos excluyentes—, el que permanece en un lugar o el que sale a las calles o las selvas de la realidad para encontrar su materia, la pregunta, claro, permanece... Intacta. Estoy diciendo muchas cosas entre líneas, lo sé, entre otras lo siguiente: no existe el escritor iletrado, espontáneo, salvaje.

* Doctor en Letras, entre 1992 y 1998 enseñó en el Taller de cine de la Universidad Nacional del Litoral y desde 1999 es profesor de la Universidad de Bretagne-Sud, Francia. Entre sus trabajos críticos se destacan los relacionados con las obras de Juan L. Ortiz, Juan José Saer, Amaro Villanueva, José Pedroni, Mateo Booz y Juan Manuel Inchauspe. Ha publicado los libros de relatos *La selva de Marte* (1994) y *La laguna* (2001); las novelas *El alejamiento* (1996), *Al fin* (2005), *Estela en el monte* (2006); y *El corazón de la manzana* (2009); y la crónica *Parque del sur* (2008).

De todos modos las aguas de la lectura y la escritura no se pueden separar fácilmente, aunque hay siempre, en cada uno de nosotros, un tiempo que deseamos privilegiar como escenario de iniciación. Un escenario íntimo, que Proust describió magníficamente en “Sobre la lectura”, un ensayo que comienza con esta frase: “No hay quizás un momento de nuestra infancia que no hayamos vivido más plenamente que aquellos días que creímos perder, sin vivirlos; aquellos en los que estuvimos con un libro amado”. Ya desde el comienzo de nuestra relación con la lectura encontramos la nostalgia de ese tiempo sustraído a la vida que recién muchos años después, retrospectivamente —en la experiencia de Proust pero probablemente en la de todos nosotros, según la medida de cada uno—, logramos darle un valor más justo. La perspectiva que nos da escribir nos ayuda quizás a comprender esto. Y siempre que se vuelve a esa primera escena existe la necesidad de encontrar en ella un resto del goce más personal y también, unido indiscerniblemente, de la pérdida más primitiva. A esta idea de Proust, que toda su obra de alguna manera recompone sin cesar, debo sumar una segunda que me llega en estos días a través de la lectura de Felisberto Hernández. Más precisamente a través del cuento “Por los tiempos de Clemente Colling”, que leí en abril de este año de 2010, y más precisamente aún, el pasaje donde el protagonista escucha tocar el piano por primera vez a “Elnene”, un muchacho de unos dieciocho años, ciego, que lo introduce en el mundo de la música. Esta iniciación tiene dos etapas, desarrolladas sucesiva y sintéticamente, como en un compilado, durante la interpretación. En primer lugar nuestro protagonista escucha a Elnene tocar música clásica, una sonata de Mozart y comprende, o comienza a comprender, lo que la música significa como distinción, como “lujo”. A todos nos ocurre lo mismo cuando descubrimos el arte —en mi caso a través de la lectura—, de sentir que estamos perteneciendo a un orden especial, elegido, en el que, además de “distinguirnos”, nos sustraemos a la contingencia y banalidad de la vida. Es cierto que muchas veces nos quedamos en este primer estadio de la lectura, repitiendo una y otra vez el mismo gesto distintivo, como mirándonos en un torpe espejo: esa imagen de estar, con un libro en la mano, como aparte del mundo. O como en otro mundo. Pero hay un segundo estadio, que el cuento de Felisberto también recrea, que es el de vivir la lectura como el encuentro con un amigo íntimo, con alguien que sentimos como nuestro. Pero citémoslo *in extenso*, porque el pasaje es insuperable:

Pero cuando después tocó una composición de él, un nocturno, lo sentí verdaderamente como un placer mío, me llenaba ampliamente de placer; descubría la coincidencia de que otro hubiera hecho algo que tuviera una rareza o una ocurrencia que sentía como mía, o que yo la hubiera querido tener. La melodía iba a caer de pronto en una nota extraña, que respondía a una pasión y al mismo tiempo a un acierto; como si hubiera visto un compañero que hacía algo muy próximo a mi comprensión, a mi vida y a una predilección en que los dos nos encontrábamos de acuerdo; con esa complicidad en la que dos camaradas se cuentan una parecida picardía amorosa. Yo había encontrado camaradas para otras cosas; pero un amigo con quien pudiéramos representarnos el amor en aquella forma era un secreto de la vida que podíamos ir atrapando con escondido regocijo de más sorpresas, de esas que dependen mucho de nuestras manos.

En esta conjunción, entonces, quisiera buscar y si es posible reencontrar mis primeras impresiones de lector, incluyendo las mismas, si es posible, en un proceso dinámico, al menos de vaivén, dado que de otro modo serían injustas

y simplificadoras con lo mucho que hay aquí de azar y de tristeza. Un proceso que depende, claro de nuestros ojos y, sobre todo, de “nuestras manos”, como lo dice el protagonista del cuento de Felisberto y donde encontramos, a partir de las primeras o segundas o terceras lecturas de nuestra vida, ese enigma, esa pregunta sobre nosotros mismos que la escritura prolonga. Porque hay un preciso momento en el que ya se es escritor. Se lo es, incluso, aunque no se escriba nada. Como dice Drummond de Andrade: “Penetra sordamente en el reino de las palabras./ Allí están los poemas que esperan ser escritos”.

Podría seguir alimentando la lista y, a los ya mencionados nombres de Proust y Hernández —el segundo, de un cierto modo ya lo dije, no pertenece a mis lecturas de infancia o juventud—, agregar otros. No por casualidad, los nombres que aparecen espontáneamente son extranjeros. Por ejemplo Kafka, Faulkner, Pessoa, Pavese. Digo no por casualidad porque hay algo de veladura, de ocultamiento, a través de la coartada de la distinción o de lo que Steiner llama lo extraterritorial, del hecho fundamental de que la iniciación a la lectura se hace a partir de la lengua materna. Esto quiere decir, es obvio, que los autores extranjeros se leen siempre a través de una traducción, pero también que la verdadera, la única iniciación al mundo de la lectura y, por supuesto, de la escritura, no puede hacerse sino a partir del descubrimiento de que hay una maternidad de la lengua, así como luego experimentamos una amistad en la literatura. Quien haya vivido en país extranjero y haya podido familiarizarse con la lengua de ese país al punto de leerla, e incluso de escribirla, con una determinada facilidad, sabe que dicha facilidad tiene siempre sus límites. Aun frágiles, al punto de volverse casi invisibles, esos límites siempre están ahí.

154 155

La verdadera iniciación en la lectura es, entonces, me parece, a través de la lengua del país natal y de las escrituras de los autores del país de la infancia. Vuelvo a evocar el cuento de Felisberto: no es con Mozart con quien el protagonista vive la experiencia de iniciación sino con la composición de Elnene, su compatriota. Todos están comprendiendo, espero, que no estoy intentando con estas palabras ninguna vindicación nacionalista. Hablo de una experiencia inalienable, personal, que indudablemente escapa al concepto de nación.

Podría dar varios ejemplos de esta experiencia, más o menos impropios o memorables. Los hay de todo tipo. Incluso los que son inconfesables o que preferiría olvidar. Voy a presentar dos casos que, desde un punto de vista vital pero también simbólico, significan para mí una experiencia decisiva, que son los de Juan L. Ortiz y Juan José Saer.

Mi primera aproximación a la poesía de Juan L. Ortiz se produce, indudablemente, como lector —seguirán luego la del crítico y el editor—. Tengo un recuerdo casi material de mis primeras lecturas de Ortiz. Puedo recordar con exactitud la materia que conforma ese marco inicial: la forma del libro, la textura del papel, la disposición de la página, la hora del día, el lugar donde me encontraba. Es difícil sin embargo que pueda transmitir esa experiencia, pese a la materialidad de su recuerdo, porque me pertenece íntimamente, pero puedo decir que en ella se superponen y se confunden siempre proximidad y lejanía. Y es esta suerte de misteriosa contradicción, se me ocurre, lo que la mantiene intacta con los años.

Hablo, en primer lugar, de ese plano si se quiere material —el libro, la hora del día, el lugar de la casa—, que podría continuar en una perspectiva geográfica. No sé si es necesario aclarar que para alguien nacido y criado en Santa Fe, la ciudad de Paraná, donde vivió Juan L. Ortiz la última mitad de su vida, se sitúa muy cerca, pero del otro lado del río. La distancia que separa ambas ciudades significa cruzar uno de los ríos más anchos y caudalosos del mundo y significa, sobre todo, un cambio de paisaje. Se abandona la llanura y se ingresa en una armonía de suaves colinas. Para alguien que ha vivido toda su vida en un territorio bidimensional, el paisaje de Entre Ríos se presenta casi como extranjero. Y en verdad, siempre me sentí de paso en la ciudad de Paraná. Ese sentimiento se ha mantenido, incluso, durante el tiempo en que me vi obligado a visitar diariamente la ciudad para trabajar en los archivos del poeta, en su casa, sobre la barranca del parque Urquiza que domina el río, las islas y, si se agudiza la mirada, a lo lejos, la ciudad de Santa Fe.

Siempre me fascinó la idea de que la poesía pudiera estar, a un mismo tiempo, tan cerca y tan lejos. Todos los argentinos, y quizás todos los latinoamericanos, vivimos esta especie de *rêverie* de la cual el *aleph* de Borges es probablemente su más acabada representación: la poesía, la literatura, están lejos (en el inmenso mundo exterior, el que se suele llamar “primer mundo”, el corazón del occidente), pero también está cerca, en nuestro barrio, en el sótano de nuestra propia casa. Ignoramos hasta qué punto esta contradicción pertenece a la literatura misma, en este caso a la poesía, y no a las banalidades de nuestra condición marginal.

La poesía de Juan L. Ortiz, ese poeta que vivió tantos años en Paraná, la ciudad vecina, ha estado siempre para mí, sigue estándolo, lejanamente próxima. Hablo también de proximidad y de distancia histórica y cultural. Vuelvo a recrear entonces el escenario inicial de aquellas primeras lecturas para intentar explicar lo que significaba para un joven, en Argentina, a mediados de la década de 1980, es decir en los últimos años de la dictadura militar y los primeros de una recién recobrada y por momentos incomprensible democracia, la primera lectura de Juan L. Ortiz. Una iniciación marcada por la búsqueda, si se quiere, de una identidad de lector. Marcada por la extensión de la pregunta por aquello que es lo propio y al mismo tiempo por la necesidad de comprender por qué aquello, que debía pertenecernos, nos había sido quitado. ¿Por qué esos libros no estaban en ninguna parte? Otro detalle material, no menos importante.

Este es, entonces, el marco en el que se desarrollan mis primeras lecturas de la poesía de Juan L. Ortiz. Y la lectura misma, la comprensión del poema, reproducía de alguna manera en su intimidad, este contexto. Una poesía accesible, que abría de golpe sus puertas a un mundo inmediato y emocionante, que en seguida se entendía como propio ante nuestros ojos —incluso a pesar de formas verbales extranjeras, como el uso del vosotros o de palabras como *rêverie*, *élan*, *scintiller* o *relent*—, pero que en un segundo momento o movimiento se distanciaba, espaciándose y extendiéndose, o se retraía hasta alcanzar la esfera de lo casi incomprensible... De lo ilegible. Y esto formaba parte, de inmediato, de la misma fascinación: acceso y negación. Entramos en el poema y enseguida aparece, ahí, una profundidad que nos interroga. Mi manera de aproximarme a la poesía de Juan L. Ortiz —y rápidamente supe que a través de esa poesía me relacionaba con la poesía universal— fue la lectura, sí, pero luego también la búsqueda, el estudio, la edición. ¿Acaso no pedimos siempre esa contradicción a la poesía: proximidad y lejanía, superficie y profundidad?

Haciendo como un viaje de regreso, indudablemente cíclico, debo decir que la presencia de la obra de Juan José Saer en mis primeras lecturas y en mi iniciación a la escritura, se desarrolla en un contexto similar al de Juan L. Ortiz, pero anterior. Mi primera lectura de Saer comenzó con *La mayor* y podría agrupar esa experiencia entre los hechos más importantes de mi vida. Esa lectura de *La mayor* en mi juventud está grabada en mi memoria, como lo está la de Juan L. Ortiz, hasta en sus aspectos más materiales y se asocia, además, en particular, a la escritura de un cuento, que salió publicado en una perdida antología, en el cual hay un personaje que lee un libro, recostado en una reposera, en el patio de la casa familiar. Apenas recuerdo ese cuento, que no conservé, pero la disposición a la lectura de su personaje, que lee y ve confundirse lo que lee con el calor y la modorra de la siesta, permanece en la memoria mezclada con la sensación de comenzar a escribir. Creo que no estaba dicho directamente en el cuento, pero el referente “real” de ese relato, ubicado en el mismo lugar que ocupa quizás, en la obra de un pintor como Goya, alguien como la duquesa de Alba, en mi caso era *La mayor*, confundido ahora con la sombra de una palta, en una de las siestas de esos veranos que iba a pasar a San Javier, el pueblo materno, al norte de la provincia, en mi infancia y mi primera juventud. Debo agregar, para recuperar más plenamente el escenario de esa primera perplejidad, que la mayoría de los relatos de ese libro transcurrían en una ciudad cuyo referente era Santa Fe, la mía, entonces lejana y en un clima invernal, no menos extranjero.

156 157

Hablo de mi recuerdo de la escritura de un cuento que escapa hoy a mis ojos, por haberlo perdido pero también, si acaso pudiera recuperarlo, porque seguramente ya no podría reconocerme en él. Es decir que en aquello que llamo iniciación, hay algo que se pierde, que no se puede ya recuperar y es nada menos que la diferencia entre leer y escribir.

El joven lector de aquella época se encontraba con un objeto raro —yo no había leído todavía, entre tantas cosas, a Proust—, un objeto incomprensible y por eso fascinante. A la hora de reflexionar, en la distancia, y seguramente con más de imaginación que de verdad, dos cosas me impresionaron en aquella lectura de *La mayor*: el rigor y el ritmo. Estoy hablando de algo que perdí y de alguien que no soy, al menos no enteramente, el muchacho que entonces leía ese texto y descubría con él en cierto modo la literatura. Pero la gratitud hacia ese ritmo y ese rigor permanece intacta y puede recuperarse, al volver a leer:

Otros, ellos, antes podían. Mojaban, despacio, en la cocina, en el atardecer, en invierno, la galletita, sopando, y subían, después, la mano, de un solo movimiento, a la boca, mordían y dejaban, durante un momento, la pasta azucarada sobre la punta de la lengua, para que subiese, desde ella, de su disolución, como un relente, el recuerdo, masticaban despacio y estaban, de golpe ahora, fuera de sí, en otro lugar, conservando mientras hubiese, en primer lugar, la lengua, la galletita, el té que humea, los años: mojaban, en la cocina, en invierno, la galletita en la taza de té, y sabían, inmediatamente, al probar, que estaban llenos, dentro de algo y trayendo,

dentro, algo, que había, en otros años, porque había años, dejado, fuera, en el mundo, algo, que se podía, de una u otra manera, por decir así, recuperar, y que había, por lo tanto, en alguna parte, lo que llamaban o lo que creían que debía ser, ¿no es cierto?, un mundo.

Rigor y ritmo, dos elementos que yo no encontraba fácilmente en otros autores argentinos, al menos no así, manteniendo esa difícil tensión y asumiendo, además, ese riesgo. Digo “ritmo” para evitar hablar de “voz” o “respiración”, lo que implica ligar demasiado la forma literaria a una determinada idea de ciclo vital; tampoco hablo de música, porque esta palabra evoca una tradición simbolista, de correspondencia entre las artes, que, pese al título del libro, Saer estaba rompiendo. Había, sí, un ritmo, un dejarse llevar por el discurrir de las palabras, de las frases, regido por un impulso secreto, inapelable, y orientado hacia un punto preciso, siguiendo una dirección inflexible, a pesar de detenerse, desviarse y volver a comenzar repetidas veces. Y para eso era necesario un rigor con las palabras que, así me parecía entonces y me sigue pareciendo ahora, resultaba inhabitual entre los escritores argentinos contemporáneos a Saer. Ese trabajo con el lenguaje daba por resultado una materia extraña que, curiosamente, como descubría el protagonista del cuento de Felisberto, no dejaba de retener un cierto gusto de lo propio. Sólo hoy sé de qué rara combinación de lenguas y literaturas extranjeras, particularmente francesas, surge ese tipo de frases. Pero ahí estaban, enclavadas profundamente en lo distinto, de la misma manera que Picasso pega de pronto en un cuadro un boleto de colectivo, palabras como *galletita*...

Se supone que todo esto que acabo de decir no debería ser dicho. Vivimos en un medio literario sumamente preocupado por la filiación. La sospecha de lo “saereano” pesa al parecer sobre nuestras escrituras y se nos advierte que, considerando la potencia de ese texto, debemos o bien “trabajar contra [esa] línea de fuerza que da a nuestra literatura su condición de posibilidad”, o bien producir el equívoco, borrando prudentemente las huellas de nuestros pasos (Martín Prieto, *Breve Historia de la literatura argentina*).

Que nadie se preocupe demasiado, porque siempre ocurre lo mismo en las historias de todas las literaturas y nadie muere de esta enfermedad. Además suele resultar, lo que quizás sea un misterio insondable, que muchas veces los *raros*, los rabiosos, terminan resultando cadáveres exquisitos y en cambio los muertos, los sepultados, los vencidos, vienen a gozar de la mejor salud. El escritor, quiero decir el verdadero escritor, juega su pasado y su presente en cada palabra, asumiendo los riesgos que decide correr de diferentes maneras, según sus posibilidades de escritor y de persona, y el problema es que siempre hay más soluciones antes las influencias que la oposición o el disimulo; quizás haya tantas opciones como resultados posibles.

Es evidente que, como Ortiz, Saer encarna, al menos para el siglo que pasó, uno de los últimos modelos de voces totalizadoras. La fuerza de su escritura, al hacer un amplio movimiento que va de la poesía a la novela, pasando por el ensayo, parece agotar por momentos las posibilidades de otra literatura. Como si esto fuera poco, en sus últimas novelas y en sus últimos proyectos —estoy pensando en *La pesquisa* y en *La grande*— inicia un proceso de apertura, que la muerte del escritor lamentablemente interrumpe, pero que sigue simbólicamente tensando su arco. Como el dios, tan secreto

como la noche, que se pasea entre las naves invasoras. El efecto de *agrandamiento* que produce *La grande*, la última novela inconclusa, donde cada palabra y cada frase queda vibrando en su lamentable suspensión, ya está instalado entre nosotros.

¿Cómo seguir escribiendo ahora, después de Ortiz, después de Saer?

El problema compete a los escritores, al menos a los que se sientan tocados en lo íntimo, pero probablemente también a la crítica, no siempre dispuesta a revisar sus categorías e instrumentos ante situaciones semejantes.

Pueden repetirse aquí las palabras que Mallarmé pronunció en 1896, en “Crisis del verso”, ante la muerte de Victor Hugo: la muerte oscurece el horizonte de un tipo de lector que ve sus hábitos interrumpidos abruptamente, y sin embargo, paradójicamente, abre la posibilidad de una multiplicidad de voces singulares que deberán alzarse frente al nacimiento de otro tipo de lector. No quiero decir con esto que Saer sea comparable a Victor Hugo ni que ninguno de los escritores que vienen detrás suyo deban mirarse en el espejo de Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, y también, sin duda, del mismo Mallarmé, que representan esas “voces singulares”; pero la situación, salvando por supuesto las distancias, es inevitablemente la misma. Las crisis literarias importan si tocan a la forma; y si es así, tocan tanto a los hábitos de escritura como a los de lectura.

158 159

En mi caso debo decir que me resulta difícil, si no imposible, abordar este tema, es decir el de la iniciación. Por dos razones. En primer lugar porque, al menos en lo que a mí respecta, no tengo una idea definida de obra propia. Me parece que todo escritor, todo artista en general, para considerarse como tal, debe permitirse esta sana duda, no sólo en cuanto a la posibilidad de existencia de lo que escribe, en ese tránsito incesante del borrador hacia el libro, sino también en lo que respecta a su propia condición. Se escriben unas cosas y otras se destruyen, se toman decisiones y otras se postergan —a veces de manera indefinida—, se terminan proyectos o se considera que deben todavía ser trabajados; y sólo una parte de ese amplio espacio de firmeza y vacilación nos pertenece. Si bien uno decide, en un momento dado y sin que nadie se lo pida, ponerse a escribir, al mismo tiempo nadie puede brindarnos seguridades respecto a lo que significa ser o no ser escritor. Volviendo al punto preciso, como para no escurrir el bulto con la coartada de la generalidad o de la duda, quiero decir que, en mi caso, y sólo hablo por mí, apenas tengo conciencia de la manera como mi vida de lector primero y de escritor después se posiciona frente al umbral de las influencias. En la experiencia de iniciación, la lectura es sólo una parte y ocupa, en realidad, un pequeño lugar en nuestra mesa de trabajo. Todo lo otro es búsqueda e incertidumbre. Intemperie, para utilizar una palabra ya sabiamente utilizada.

La segunda razón de esta dificultad, compete más bien a las obras de escritores como Ortiz o Saer. Es decir: en qué medida esas obras se encuentran, sobre todo miradas retrospectivamente, disponibles a un vínculo, en qué medida son permeables a un intercambio y no se trata, más bien, de modelos inimitables, de experiencias extremas, sin posibilidad alguna de formar un determinado sistema.

En el espacio de tiempo que media entre aquel que leía *La mayor* hace cosa de treinta años y el que ahora escribe esto, ha corrido mucha tinta. Es indudable que lo que soy ahora sólo puedo serlo por lo que actuó en mi pasado, incluso pese a que tanto Saer como *La mayor* no ocupan, en mis hábitos de lecturas actuales, la misma posición que entonces; lo que lograré ser, lo que siento que puedo dar, lo que aún no soy pero quizás llegue a brindarse, no puedo ahora decidirlo, pero no creo que vayan a buscar cosas distintas, en las formas posibles para mí, a la enseñanza de ese ritmo y ese rigor...

En el espacio de tiempo, decía, entre aquella primera lectura de *La mayor* y el momento presente, en la mitad exacta del camino, está el encuentro con la persona Saer. Un encuentro difícil y complejo, del que apenas estoy habilitado para hablar y del que algo escribiré en algún momento, pero no ahora. Se trata de otra dimensión del problema, que no necesariamente toca lo literario, y, para volver ahora al punto de partida, se me ocurre que esta experiencia puede ayudar también a reconstruir la fisonomía de ese joven que comenzaba a escribir leyendo textos como *La mayor* y que al mismo tiempo se dejaba ganar por un impostergable sentimiento de orfandad. En un principio este sentimiento estaba ligado a aquellas personas, como Saer o como Ortiz, que podrían haber servido de referencia en una formación y que estaban ausentes. Ausencia física pero también de sus libros, que costaba conseguir. Aunque después, entre tantas cosas que pasaron, hubo el encuentro con Saer, raro privilegio pero también responsabilidad, nada logró sin embargo revertir la brecha ahí instalada, definitivamente. A mí, a nosotros, nos compete una parte; a Saer seguramente otra.

Si invertimos el problema y consideramos la negación o la imposibilidad de Saer para leer a los escritores más jóvenes que él —acentuada en el caso de Saer por una negación a leer a la mayoría de sus contemporáneos—, veremos que este otro rasgo es, quizás, un detalle de lo anterior. Se me ocurre, además, que esto está en relación sólo en parte con la personalidad de un escritor como Saer. Y si acaso se trata del signo de una determinada época, de esta cultura del despojo en la que todavía vivimos, no podemos saberlo todavía. Lo sabremos quizás dentro de algunos años, lo sabrán más bien otros. En mi caso este sentimiento de orfandad ocupó quizás un determinado lugar en mi primera formación, muy vacilante y muy lenta al comienzo, pero también dio paso, a partir de un momento, a una determinada liberación o felicidad. La felicidad, casi, que caracteriza a los decadentes. Gocemos, que el mundo se destruye. Y esto entraña, lo sé, su paradoja, dado que hablo del sentimiento de un joven.

Nunca se me ocurrió enviarle a Saer mis libros. No lo hice, en un primer momento al menos, porque no creía que lo que escribiera fuera digno de su consideración; luego más bien porque supe que, sea lo que sea lo que le enviara, no iba a leerlo. El único libro que le entregué fue el tercero, *La laguna*, y más bien porque no tenía alternativas. Saer había escrito la carta que me permitió acceder al subsidio de una fundación, gracias al cual el libro se publicó. Cada tanto él me preguntaba por la suerte de esa carta —supongo que en gran parte por vanidad personal, para verificar en ese otro terreno “fundacional” la fuerza de su escritura— y una vez que salió el libro hubiera sido una descortesía no enviarle un ejemplar. Me llamó por teléfono cuando lo recibió, para agradecerme y para decirme, en otras palabras indudablemente, que no se me ocurra pensar siquiera en la posibilidad de que fuera a leerlo. Lo cual, debo decirlo, me tranquilizó.

De todos modos se me ocurre, para terminar, una hipótesis de trabajo. Y pienso sobre todo en los jóvenes que se inician ahora en la lectura, en los estudiantes que emprenden el oficio literario, que pueden tomar esta hipótesis como tarea. Decía hace un momento que, en sus últimas novelas, Saer comenzó a delinear un amplio movimiento de apertura para romper incluso la posibilidad del agotamiento de su propio sistema, movimiento que la muerte lamentablemente interrumpe. Este impulso, que se comienza a percibir a partir de *La pesquisa*, incorpora entre otras cosas un manojito de personajes jóvenes, algunos son los hijos de los fundadores de la Zona —espacio literario basado, entre otras cosas, en la repetición de personajes—, y otros son personajes totalmente nuevos. La “zona”, el escenario privilegiado de la saga narrativa de Saer, es en sí misma una suerte de inmenso personaje que evoluciona junto con esta escritura en expansión y así como en las afueras de la ciudad que es su centro, en un descampado como La Guardia, aparece de pronto un hipermercado, así se incorporan estos personajes jóvenes, brotando en un terreno baldío, como los yuyos. Es cierto, como dijo alguien, que estos jóvenes son un poco decepcionantes. La decepción forma parte de su condición.

160 161

Leyendo estos últimos textos de Saer, de pronto me ha sucedido de reconocer personas o lugares conocidos, diálogos a los cuales asistí, datos, palabras o formas de escritura que me son familiares. No hay nada de vanidad en lo que digo, más bien un nuevo sentimiento de desolación, porque todo esos discursos, todos esos objetos, no tuvieron una propiedad determinada y formaron parte del equipaje de ese viajero o ese antropólogo que está en la base del narrador saereano. Nada de todo eso rescata a nadie y lo rescatado ocupa, en todo caso, el mismo lugar que ocupan en la mesa de trabajo de Saer, desde el 2002 o el 2003 por lo menos, hasta su muerte, libros como la *Historia de la literatura santafesina* de Eugenio Castelli (base documental de la concepción del movimiento literario llamado *precisionismo*) o la *Guía de los nombres de las calles de Santa Fe* de Miguel Cello. El viajero antropólogo, ya quizás desconfiando un poco de la variedad del mundo, mide por su parte, en todos esos datos, registros, señales, el espacio de una decepción: los viejos personajes de ahora ya no son los jóvenes de entonces y los jóvenes de ahora, cada vez menos jóvenes, no valen al parecer, como dirían los franceses, *le voyage*.

Sea como sea, y para concluir, vuelvo por última vez al punto de partida, para decir que, al fin y al cabo, todo canto se origina en otro que le antecede y que le es necesariamente ajeno y casi incomprensible; un canto que, sobre todo, ha sabido reconfortarnos y cuyo alivio nos procura la fuerza y el motivo de transmitir a otros su beneficio medicinal. Bien lo decía aquel malogrado trovador que fue Guy, châtelain de Coucy, con versos que desde el siglo XII no han perdido su verdad:

La dulce voz del ruiseñor salvaje
que escucho noche y día gorjear y trinar
calma y alivia a tal punto mi corazón
que de mis propios cantos deseo reconfortarme.

Delgado, Sergio

“La dulce voz del ruiseñor”, en: *El hilo de la fábula*, Revista anual del Centro de Estudios Comparados, N° Diez. Santa Fe, Argentina, edicionesUNL, 2010, pp. 153-161.

Seis,

escenas de la vida académica

(un lugar para el reencuentro con nuestros invitados)

A Biblioteca de Babel ainda não foi destruída. Para uma educação à literatura

Biagio D'Angelo *

Universidad Pázmány Péter de Budapest,
Hungria - Asociación Internacional de
Literatura Comparada

Resumo

Esse artigo propõe questionar não apenas o “estatuto” da literatura hoje, mas também a possibilidade de dedicar um espaço específico e amplo ao estudo do fenômeno literário. As propostas que aqui são apresentadas configuram a exigência de uma educação à literatura e à cultura, cuja ausência é um dos problemas críticos da época da globalização.

164 165

Palavras-chave:

· estatuto da literatura · educação à cultura · Literatura comparada

Abstract

This paper starts with a question concerning not just the “status” of literature today, but concerning the “reasonability” of consecrating a specific, wide space to the study of literature. The proposals, here presented, configure the exigence of an education to literature and culture, whose lack is one of the critical problems of globalized times.

Key-words:

· status of literature · education to culture · Comparative literature

* *Magíster en Lenguas y Literaturas Extranjeras por la Università Ca Foscari de Venezia (1992) y Doctor en Letras por la Universidad Rusa de Estudios Humanísticos (1998).*

Ex Presidente del Comité Internacional de Estudios Latino-americanos (2007-2010) de AILC/ICLA (Asociación Internacional de Literatura Comparada) y miembro de Abralic (Associação Brasileira de Literatura Comparada). Se ha desempeñado como profesor en la Universidad Católica Sedes Sapientiae de Lima (Perú) y en la Pontificia Universidad Católica de São Paulo, Brasil. Actualmente se desempeña como profesor en la Universidad Pázmány Péter de Budapest, Hungría.

Ha dictado cursos y conferencias en Universidad Católica de Buenos Aires, Universidad Nacional del Litoral y Católica de Santa Fe (Argentina); Nacional de Bogotá (Colombia); Sorbonne de Paris, Francia; Universidade Alberta de Lisboa, Portugal.

Entre sus publicaciones más recientes se destacan: Las babas del sabio. Ensayos sobre la dislocación de la escritura (Lima, 2008); Transgresiones y tradiciones en la literatura (coautor Jorge Puccinelli, Lima, 2009) y Comparaciones en vertical. Conflictos mitológicos en las literaturas de las Américas (coautor con Paola Mildonian, Venezia, 2009).

Educação à Biblioteca de Babel

É ainda possível apostar ou simplesmente falar de educação à literatura no começo desse século XXI? É razoável dedicar um espaço digno, amplo, marcante, ao estudo da literatura hoje? As perguntas provêm de uma justa reflexão sobre o fenômeno literário e da sua posição na atualidade. Por muito tempo, a partir dos anos 80 se prognosticou, talvez com violência apocalíptica, a morte da literatura, o falecimento do autor, a crise do compromisso cultural. Cesare Segre intitulou um livro interessante e polêmico “Notícias da crise”. O filólogo italiano, entusiasta conhecedor e defensor dos estudos de semiótica na Itália, concluía o texto afirmando que, se ainda é imaginável enviar informações de um lugar de crise (como em um fragmento kafkiano ou desde o “deserto dos Tártaros”), significa que ainda existe a esperança de uma recuperação dos valores literários como estratégias de conhecimento do sujeito, do povo, do enigmático proceder do indivíduo. Já os estudos culturais, conquistando amplamente o terreno nos campi das universidades norte-americanas, tinham mudado, graças ao seu caráter interdisciplinar, o clima geral dos estudos literários, e, seria melhor dizer, do estudo da literatura. É sabida a mudança radical que eles provocaram, causando o desprendimento de novas orientações metodológicas e críticas, e notáveis transformações curriculares que acabaram batizando novamente os departamentos de história de literatura nacional como departamentos de estudos da cultura nacional, acolhendo neles não mais apenas filólogos no sentido tradicional do termo, mas experts de música, cinema, arte, história, até aquele momento afastados do estudo da literatura. O efeito dos estudos culturais foi dúplice e ambíguo, e não totalmente inovador, já que os formalistas russos, em particular Shklovski e Tynianov, tinham percebido a concorrência de material popular na configuração do texto literário. Em que consiste, principalmente, esse efeito dúplice e ambíguo dos estudos culturais? Por um lado, a literatura escapou do interesse dos estudiosos que tinham se formado no âmbito tradicionalmente literário, até desaparecer dos títulos de importantes congressos internacionais relacionados, por história própria, ao estudo da literatura e da sociedade; por outro, é também verdade que, ao lado dessa rebelde rejeição da exploração da literatura, etiquetada negativamente como forma tradicional e passadista, disciplina aristocrática e estancada, banal repetição de fórmulas e cronologias de mortos, a literatura tradicional soube se enriquecer de conexões, vínculos, todo um complexo sistema de redes do conhecimento, com outros espaços, outros âmbitos artísticos que funcionaram como ímãs amplificadores de uma história literária mesquinha, uma torre de marfim no meio das venturas e desventuras do mundo.

Acolhendo sobretudo as conseqüências das reivindicações culturais das minorias, os estudos culturais reformularam definitivamente o próprio conceito de cultura, projetando-o até uma oculta anarquia, na qual qualquer expressão livre do indivíduo é considerada manifestação de cultura. A cultura, dessa maneira, já não é mais a formação de uma “maioria”, mas a emergência de expressões periféricas, marginalizadas, que procuram sempre um espaço “centralizado”, embora defendam sub-repticiamente a “margem” (mas, como se sabe, a margem pulsa inevitavelmente para ser “centro”).

A redescoberta da cultura popular ou proletária resultava insuficiente; as minorias sexuais e étnicas se misturaram aos estudos, uma vez ignorados pela cultura “alta”, de rádio, televisão e meios de comunicação, de pintura e dança, do jazz e da “MPB”. O resultado não foi sempre destacável. Curiosidades e disparates povoaram os departamentos universitários não apenas dos Estados Unidos, onde, por exemplo, se dedicaram aulas e palestras às cenas de sexos nos filmes de Pedro Almodóvar, ou à comparação entre literatura e culinária, ou ao estudo da escrita nas receitas médicas e dos livros de cozinha.

No que se refere às perguntas com as quais começamos esta reflexão, podemos responder que é sempre melhor partir com uma orientação metodológica hipotética positiva, do que queimar na fogueira das bruxas a disciplina literária. Tratar-se-ia, portanto, de uma nova disciplina, de um rosto novo pela literatura, onde o novo é, na verdade, o tradicional criticado e revisitado a partir das exigências sociais e culturais da atualidade. As inovações teórico-críticas no âmbito de uma educação à literatura vão assumir, portanto, três declinações específicas que detalharei em seguida: a) o estudo da cultura popular, em suas formas “súgnicas” mais recentes, vinculadas hoje ao poder da imagem; b) as intersecções entre pensamento filosófico e literatura; e, finalmente, c) a comparação como rede e sistema cultural.

166 167

Populus vobiscum

Temos que reconhecer que hoje a cultura popular se transformou em cultura populista. A rejeição da tradição resulta ser um dos elementos mais graves desse snobismo intelectual que não sabe distinguir entre a dinâmica constante da operação cultural, ou seja, a oscilação entre tradição e modernidade. A cultura popular temporaliza a experiência do sujeito e o coloca na esfera da grande memória coletiva. Por muito tempo, falar de cultura popular coincidia com a redução dessa ao folclore ou à mera oralidade, passando assim de redução em redução, e perdendo de vista a riqueza proposta pela cultura popular. A maior redução consiste no afastamento da escrita do âmbito do popular. A cultura popular, disse-se, é por sua natureza, extremamente (ou exclusivamente) oral. Porém, Derrida soube habilmente demonstrar que a oralidade se deixou sempre acompanhar pela escrita, e que a separação entre escrita e oralidade é quiçá uma atitude polêmica que marca fronteiras compactas em territórios que, ao contrário, caminham juntos, estreitamente relacionados.

A famosa expressão dos nossos progenitores latinos *Verba volant. Scripta manent* afirma portanto a validade de qualquer grafia, traça ou material que permanece inciso no papel ou no papiro, na cera ou nas grutas como grafito. Adrian Marino nos põe em guarda: “O escrito fixa, assegura estabilidade e permanência ao enunciado. É a sua primeira e essencial qualidade, embora dependa, por sua vez, da resistência do material sobre que se escreve” (Marino, 1987:44-45). Conforme a ideia de Marino, que dedicou toda a sua vida à exploração da ideia hermenêutica de literatura, a escrita se caracterizaria em estreita pulsão com a oralidade e com uma origem popular (uma necessidade antropológica, poderíamos dizer): sua condição de poder-se registrar, isto é, conservar-se pela eternidade.

A cultura popular nunca teve o desejo e a percepção de se perder no ar, nunca o discurso oral foi separado da exigência da marca do signo escrito. Derrida se preocupou, como sabemos, em penetrar nos meandros mais profundos das fontes originais da comunicação verbo-lingüística, perguntando-se qual seria o lugar “onde começa a escrita”. A escrita, conforme o filósofo da desconstrução, sempre surgiu e se desenvolveu como um *continuum*. A escrita é, existe, desde sempre. Ela se articula como arquivo incomparável da memória e, precisamente, por causa dessa capacidade mnemônica e recriadora de experiências, a escrita prolonga o gesto biológico, natural da preservação da sabedoria humana e da experiência do sujeito, até as dimensões atemporais e transcendentais do indivíduo. Em outros termos, poderíamos dizer que a escrita afiança a cultura popular, isto é, aquele complexo de gestos e expressões que provêm e se alimentam da necessidade humana de realização.

A escrita informa, por acumulações, e permite que quem escreve (o autor ou o homem da rua) perdue, seja conhecido (e reconhecido); finalmente, seja percebido como signo vivente e existente.

Embora persista em seu carácter natural, essencial, *escritural*, se assim pudéssemos dizer, a ideia hermenêutica da escrita hoje é, mais do que nunca, vinculada à cultura popular. Mediante suas variações e seu valor, como também sua propagação, a escrita está agora “deslocada” até outros campos semânticos do saber, próximos do império da cultura popular atual, situação que modificou não apenas seu núcleo ontológico (isto é, o ser da escrita ou sua “propriedade”), mas também seu efeito fenomenológico. A era profetizada por Marshall McLuhan, que, lamentavelmente, não pôde ver o surgimento da Internet, está se realizando com o advento da sociedade multimídia, o hipertexto e as diversas telas diferentemente concebidas ou idealizadas (celulares, televisão, *videogames*, etcétera).

A escrita e a cultura popular, consideradas assim neste novo eixo socio-temporal, abrem-se fundamentalmente a duas questões delicadas que necessitam ser refletidas: por um lado, a rediscussão sobre o termo e a teoria que acompanham hoje a filosofia da cultura; por outro, o valor experiencial da escrita enquanto geradora de cultura, conforme uma linha psicopedagógica, que não deveria temer as transformações linguísticas atuais, também no que se refere a suas degenerações, seus usos elípticos, suas assombrosas sínteses; um breve exemplo: a linguagem do *Messenger* ou aquela dos *SMS* (*Short System Messages*, serviços de mensagens curtas).

Se hoje a escrita sofre uma mudança notável, de que todos somos mais ou menos conscientes, isso aconteceu por causa da ascensão atual da cultura popular. Seria suficiente pensar na função de complementaridade que se experimenta com a televisão, que ocupa o lugar do livro na sociedade contemporânea. O texto e a

imagem resultam tão fortemente entrelaçados ao ponto que figuras da literatura do século XX como Gabriela ou Dona Flor ou Tieta estão fixadas mais na memória do telespectador, que do leitor, signo não apenas do poder da imagem, mas sobretudo do poder da cultura popular. Não sabemos se é melhor assim, como serviço ao povo, ou se é lamentável que a monopolização imagética difunda, afinal, só espectros de banalidades e lugares comuns. Numa abundância de invasões de imagens, corre-se, com certeza, o perigo de reduzir o signo que as imagens representariam, isto é, seu ser (sua condição de ser) “meios”: com razão e apreensão, Lisa Block de Behar declara: “la palabra, la escritura, los medios de comunicación [...] se han transformado en fines: ahí empieza y termina el mundo, no hay un más allá” (Block de Behar, 1990:154).

Contudo, a literatura culta tinha questionado (e questiona ainda) a escritura e, especialmente, sua relação com a imagem e com outros discursos comunicativos, pertencentes ao âmbito da cultura popular. Muitos autores latino-americanos como Manuel Puig ou Luis Rafael Sánchez tinham dedicado um espaço privilegiado ao estudo da linguagem literária contaminada por elementos derivados da linguagem da comunicação de massas e da cultura popular. Músicas, formas híbridas, cômics (como no caso do narrador canadense Douglas Coupland ou do jogo do tarot que decora e acompanha a narrativa nas colunas marginais das páginas do romance de Ítalo Calvino *O castelo dos destinos cruzados*) incorporam-se ao texto literário, tradicionalmente entendido, em uma aglomeração curiosa (mestiça, poder-se-ia definir) que transforma o próprio conceito de texto.

Previo y colectivo y consciente reconocimiento de la inutilidad de la protesta pero: un coro de claxones procedía, todos a una como Fuenteovejuna. Volátil encielado de bocinas. Y, sepultado por el claxónico desafinado, sorteado entre el vocinglerío, culebrea el guaracheo que libertan las trescientas estaciones radiales, grito de purísima salsería: *La vida es una cosa fenomenal* (Sánchez, 2000:155).

Nessas linhas, o autor porto-riquenho Luis Rafael Sánchez ironiza o texto do célebre bolero, “violentando-o”, descontextualizando-o, já que as letras da música funcionam como base e referência a alguns acontecimentos novelescos que afirmam todo o contrário, isto é a pobreza, a tragédia e a tristeza do viver.

Não se trata apenas de reciclagem de discursos das mais diversas proveniências culturais e semânticas. Trata-se, ao contrário, da tomada de consciência de que, quando falamos de “texto”, seria injusto e limitativo referir-se ao texto exclusivamente literário. Se “texto” procede de “texere”, com uma metáfora que vê o complexo linguístico do discurso como um tecido, o texto é, portanto, uma estrutura linguística que realiza um sistema cultural, em que a cultura popular joga um papel fundamental (cf. Segre, 1985:360-391). O texto é uma consequência de signos e códigos que possui uma “pluralidade” mediante a qual se transmite não apenas uma informação, mas na qual se comunicam (e, ao mesmo tempo, se ocultam) experiências, verdades, signos que pertencem ao sujeito comunicador e ao sistema do qual esse sujeito depende e deriva. Iuri Lotman afirma: “El texto es un signo integral, y todos los signos aislados del texto lingüístico general se reducen en él al nivel de elementos del signo. De este modo, todo texto artístico se crea como un signo único, de contenido particular, construido *ad hoc*” (Lotman, 2002:57). Nesse caso, o texto e a escrita não se limitam à esfera cultural “alta”: sendo um signo linguístico e integral, é logicamente “texto” uma expressão pictórica, assim como uma peça musical ou uma telenovela. Mudam, evidentemente, a linguagem, os

códigos, as apresentações de tais textos; porém, a unidade fica no nível da comunicação. Graças ao estabelecimento da cultura popular nos fenômenos literários, o texto comunica sempre e em qualquer condição: dessa maneira, comunicam também um *sms* ou uma mensagem cifrada no *Messenger*. O que é importante da comunicação se resume, agora, em saber discernir os fenômenos comunicativos e seu aspecto antropológico e cultural. Se é verdade que “toda obra inovadora está construída con elementos tradicionales” (Lotman, 2002:57), o que se modifica é o “valor” da recepção da mensagem textual. O texto se descompõe assim em novas modalidades de leitura, apresentando-se já não como modelo único e rígido, mas como espaço dialógico onde concorrem múltiplas ações e paradigmas da cultura popular (linguagem, modas, tecnologia, novas exigências). “Todo texto de cultura es esencialmente no homogéneo. Hasta en un corte rigurosamente sincrónico la heterogeneidad de los lenguajes de la cultura forma un complejo multivocalismo” (Lotman, 2003).

Nesse sentido, dizer que cada vez se escreve menos e se digita sempre mais, corresponde, em parte, à verdade: é certo que se escreve menos, porque foi transfigurado o conceito de escrita; porém ao texto “original” foram acrescentados elementos híbridos, alheios, tirados do contexto popular. Este “deslocamento” da escrita e, ao mesmo tempo, do sistema cultural, representam uma nova forma de comunicação com que ainda não aprendemos a lidar com suficientes parâmetros críticos.

Na sociedade midiática em que vivemos, a literatura está deixando um espaço considerável à concorrência das imagens. Mais que de uma época pós-moderna, deveria se falar de “época das imagens”. Não mudou apenas o autor da mensagem, mais também seu receptor, que percebe agora a própria escrita como imagem, antes que seja percebida como escrita. É a “capacidade” pluriforme e polifônica do texto. Resulta importante, portanto, a sugestão de Jean Baudrillard que, falando da era da virtualidade e da imagem, propõe que se saiba ler a interação entre imagem e texto, fundamento da atual cultura popular.

Desde o momento que estamos diante da tela, não percebemos mais o texto enquanto texto, mas como imagem. Ora, escrever torna-se atividade plena na separação estrita do texto e da tela, do texto e da imagem —nunca uma interação—. Da mesma forma, o espectador só se torna realmente ator quando há estrita separação entre palco e platéia. Tudo, porém, concorre, na atualidade, para a abolição desse corte: a imersão do espectador torna-se convival, interativa. Apogeu ou fim do espectador? (Baudrillard, 1997:146).

Repensar na cultura popular e na transformação do texto literário é dar vida ao estudo da literatura como sistema que ultrapasse as fronteiras da nação e da língua, e considerar, nesse sistema, aqueles componentes “híbridos” que desestabilizam a literatura como filologia pura e a revitalizam como produto da expressão poética do indivíduo de todo tempo. A citação de Marshall McLuhan que segue sintetiza a nossa visão de uma literatura em que necessariamente os elementos híbridos encontram um lugar de participação viva e ativa.

O híbrido, ou encontro de dois meios, constitui um momento de verdade e revelação, do qual nasce a forma nova. Isto porque o paralelo de dois meios nos mantém entre formas que nos despertam da narcose narcísica. O momento do encontro dos meios é um momento de liberdade e libertação do entorpecimento e do transe que eles impõem aos nossos sentidos (McLuhan, 1964:75).

Literasofia

Os estudos culturais demonstraram uma certa inconsistência por não terem produzido textos críticos de valor imprescindível: de fato, a produção teórica dos expoentes do clima dos “cultural studies” limitou-se a citar outros autores, sem desenvolver um pensamento próprio e polêmico, até fazer das mesmas citações um pastiche de repetições confusas e intercambiáveis.

Não sabemos com certeza se, por exemplo, Manuel Puig tinha lido Gramsci e Althusser, mas a lição desses intelectuais europeus tinha chegado à produção estética do autor argentino. Com isso gostaria de enfatizar o papel que disciplinas aparentemente opostas como a literatura e a filosofia jogaram na compreensão epistemológica e antropológica da experiência humana. Ambas confluem numa observação radical que poderia desconcertar os bem-pensantes: ambas mentem; nem a literatura, nem a filosofia possuem o direito de se outorgar a verdade, porque ambas se servem de especulações, de mentiras, assim como a fotografia, a pintura, a música. Trata-se de mentiras “reveladoras”, certamente, de “mentiras-signos”, ou seja, de aproximações à investigação da verdade. Não cabe dúvida de que a literatura mente, mas a filosofia? Como poderia mentir, se apresenta uma série de códigos formalizados? Um texto de álgebra ou de química, sendo linguagens formalizadas, não contemplam, por exemplo, este aspecto. Contudo, a filosofia representa uma tentativa “irônica”, uma tentativa hipotética que funciona como a tentativa da literatura. Daqui a confluência até uma nova concepção da estética, em que a filosofia abre as portas da literatura, enquanto a literatura se deixa despojar pela filosofia, em um jogo metaforicamente “erótico”, que permite revelar a complexidade da comunicação cultural.

170 171

Seria suficiente pensar na interpretação do quadro das *Meninas* de Velásquez ou na análise do conto borgiano “O idioma analítico de John Wilkins”, com os quais se abre *As palavras e as coisas* de Michel Foucault, ou, para ficar acompanhado do nome de Borges, a natureza filosófica de contos excepcionais como “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” e “As ruínas circulares”, para dar-se conta que entre filosofia e literatura se estabeleceu um vivo e recíproco *do-ut-des*.

Em um dos mais recentes congressos da Associação Internacional de Literatura Comparada (Veneza, 25 de Setembro de 2005), propus uma sistematização das inter-relações entre filosofia e literatura que têm um enorme valor teórico e pedagógico (no que concerne ao estudo contemporâneo da literatura) porque outorgam ao fenômeno literário a dignidade e o sustento da crítica e da interpretação. A teoria literária, em outras palavras, vive nessas hipóteses de trabalho, mas não pode refutar o conforto da filosofia enquanto sistemas semânticos em diálogo entre si.

A literatura hoje não pode ser lida ou interpretada com suficiente posse de meios teóricos sem os aportes de pensadores e filósofos que permitiram a saída do fenômeno literário de uma gruta fechada e obscura. A literatura de viagem, por exemplo, teve sua base teórico-crítica nas análises de Deleuze e Guattari; Michel Certeau colocou a história do cotidiano através de seus objetos como história do material e do imaginário dos quais a literatura se serve para ficcionalizar a realidade; filósofos da linha existencialista, como Paul Ricoeur, Maria Zambrano, Xavier Zubiri, recolocaram no âmbito literário questões “espinhosas” como o conceito de memória, devastado depois do Holocausto, a fragmentação do eu, que na pós-

modernidade vive com frequência uma banalização exasperante, devida ao culto do corpo e da imagem de si; de uma certa maneira, a filosofia responde com veemência a uma leitura burlesca, jocosa da literatura, assim como foi determinada por uma interpretação superficial da era pós-moderna. Pensadores como Gadamer, que reduziu a estética literária a um jogo interpretativo, a um “spiel auf”, constroem, de fato, uma ponte entre a literatura e a filosofia, graças à intervenção da estética como forma de reflexão sobre a beleza e suas formas.

A literatura, como outras formas artísticas, é capaz de despertar nos leitores uma misteriosa entidade que levamos incorporada e que funciona como possível medida de conhecimento de si e do mundo. Por isso, o fenômeno literário não se pode perceber separado de outras interrogantes estéticas, de diferentes campos semióticos.

Nas páginas da sua *Teoria estética*, Theodor Adorno afirmava que “a experiência estética implica sempre uma separação da realidade empírica”, melhor, ela representaria “uma autêntica contraposição”, ou seja uma antítese do existente: o estético, portanto, seria uma realidade não-existente impossível de se concretizar; essa ausência de realização dentro da realidade demonstra o “sentimento” estético contemporâneo. Adorno lê, nos marcos da literatura, a proximidade do sentimento filosófico como questionamento da realidade e sua relação com o mundo do tangível e do invisível. A estética se determina hoje como aquela disciplina que se divulga a partir da antropologia filosófica para chegar aos limites das ciências exatas: nela, a literatura não é reduzível às categorias kantianas da razão científica, não é calculável nos frios algoritmos da técnica, e, ao mesmo tempo, parece se afastar da realidade em uma atitude que faria da literatura uma função externa, isolada dos eternos questionamentos humanos.

Outros filósofos como Kierkegaard, sobretudo a partir de seu texto sobre *Dom Juan, a música de Mozart e o Eros*, colocam em xeque a percepção unitária do eu, demonstrando uma impressionante modernidade com as experiências estético-literárias dessas últimas décadas (seria suficiente pensar em autores como Salman Rushdie, Rubem Fonseca e Oe Kenzaburō, para exemplificar esse estado de dúvida e de ruptura psico-ontológica em que o homem contemporâneo vive).

Se a vida se resolve apenas em sensualidade ou numa impulsividade sem juízo, então a literatura violenta, chocante, da atualidade, onde a linguagem oscila entre o vulgar cotidiano e a rapidez cinematográfica, é uma carnavalização horrorosa de uma existência que se deseja melhor e, ao contrário, se manifesta sempre sob efeitos trágicos ou narcotizados. Os estudos dedicados aos princípios da língua e do estilo por Wittgenstein e Bakhtin abrem as portas para uma análise do mundo que encontra sua lógica em uma polifonia livre e não sempre necessariamente harmônica, cujo sentido ontológico fica fora do mundo.

A literatura, portanto, insiste hoje na separação entre a experiência estética e a realidade. Para Gadamer (*Verdade e método*, 1960; *A atualidade da beleza*, 1977), a experiência da linguagem e da interpretação, através do fenômeno literário, consegue diminuir o abismo entre o ideal (ontológico) e o real (fenomenológico). A obra literária permite o encontro desses dois momentos, mas sem unificá-los nunca. Só a interpretação logra reunir o ontológico e o fenomenológico, mas para que isso aconteça, é preciso a presença de um eu consciente. Portanto, a busca dessa dinâmica entre ideal e real se realiza apenas na personalidade de sujeitos espertos e educados artisticamente, o que coloca novamente a literatura em uma região aristocrática, feita por entendidos.

Esses problemas hermenêuticos são extraordinariamente envolventes como base teórico-crítica da reflexão sobre a literatura, já que permitem não reduzir ao instinto lúdico nenhuma postura estético-literária e, particularmente, deixam a literatura no seu âmbito de criar perguntas, interrogantes, abrir janelas: muda o ar, não se fecha nada, a literatura não é um lugar de quatro paredes.

Na rede

Esta última parte quer ser, na verdade, um relançamento das questões que aqui começamos a colocar como preocupação da atividade literária contemporânea. Portanto, não funcionará como conclusão, mas como abertura intelectual, que pretende assim deixar, como trabalho pessoal, a opção de uma pluralidade de códigos e de diálogos: essa “pluralidade” representa a vitalidade das práticas antropológicas e recusa a estratégia de um discurso aplicado à literatura. A pluralidade de que falamos vive em um conceito unitário, móvel, em constante tensão, que é a literatura comparada.

172 173

A literatura comparada se apresenta em qualquer lugar do mundo, da Índia ao Peru, da Itália ao Brasil, como uma mudança quase escandalosa de “mentalidade”.

Ela corresponde a um espaço fortemente dialógico, onde textos e contextos se espalham e se realizam em uma tentativa unitária, como em uma rede de conhecimentos, necessária ao desenvolvimento antropológico. A literatura comparada resulta ser, portanto, um espaço pluralista e cosmopolita, termo, este último, que prefiro àquele de “mundial”, pela raiz etimológica de *cosmos*, “ordem”, que, a final de contas, representa ainda o desejo utópico de encontrar ou formular aquela *welt-literatur* de origem goethiana que idealmente conecta as experiências do homem de qualquer espaço e geografia.

René Etiemble referia-se com frequência ao comparatismo como a uma dimensão utópica e, por isso, possível do indivíduo sonhador de mundos possíveis. Mais que uma utopia, fazer comparação significaria comunicar uma paixão, e, conforme as palavras de George Steiner, uma “paixão intacta”. Comunicação, nesse sentido aberto e pluralista, dialógico e possível, é sinônimo de comparação: isto é, despertar a curiosidade, levar a consciência do outro até uma aventura de mentalidades, que determinaria um futuro sereno e mais humano, embora nas suas inevitáveis contradições. Ficar no seu próprio lugar constitui sempre a perda de “um grande reconforto”, segundo a frase do historiador da literatura George Woodberry. Qualquer outra perspectiva “metropolitana” e “privilegiada” representa, no âmbito do comparatismo, uma redução burguesa e nacionalista do fenômeno literário e, portanto, deve ser combatida. Quiçá, relacionado a esse triste problema, pode-se encontrar também o escasso interesse para a aprendizagem de línguas estrangeiras que empobrece a mentalidade atual e não permite reconhecer, nas experiências do outro, aquelas conotações antropológicas que nos assemelham ou nos diversificam.

Na rede do conhecimento, o professor universitário, o intelectual, o indivíduo que se preocupa pelo lugar da cultura hoje, não pode não fazer as contas com a disciplina da literatura comparada. O comparatista bem conhece, por exemplo, a tentação do eurocentrismo, ou seja, a restrição do mundo das letras às fronteiras

de um único espaço histórico-geográfico (embora seja de grande importância, certamente) e, ao mesmo tempo, é consciente da riqueza ilimitada que é o material da cultura oral e corporal de tribos e povoações esquecidas como, por exemplo, os Maori da Nova Zelândia, com seus rituais, danças, enigmáticos movimentos corporais, funções da linguagem. O autêntico comparatista pode ser considerado um detentor do arquivo “popular”. Paul Zumthor e Roland Barthes representam, nesse caso, aqueles intelectuais que foram comparatistas *avant la lettre* (ou *après la lettre*, se quisermos) porque intuíram que o discurso literário está sempre relacionado com as atividades antropológicas da pessoa, suas exigências performativas, seus desejos inconsoláveis que desembocam nas modas e no protagonismo.

Não cabe dúvida de que as práticas linguísticas e os sistemas ideológicos (ou “de pensamento”, poderíamos dizer ironicamente) operariam como pólos de resistência de uma “literatura comparada verdadeiramente geral e universal”, como queria René Etiemble. Trata-se, com certeza, de obstáculos que, impostos ou não, só se resolveriam, a favor de um projeto comparatista, se não se desviassem da dimensão absoluta da Alteridade, percebida como uma entidade alheia, que se distancia da Identidade, revelando e ocultando sinais, rostos, nomes. A impossibilidade de agarrar a Alteridade representa o risco que se corre na questão estético-literária e, também, a sempre renovada tensão de movimento até ela.

O projeto comparatista, que é tarefa dialógica entre o escritor e o médio, o leitor e o crítico, procede, portanto, da interação de textos e contextos, sociedades e reflexões teóricas, que pretendem elevar o lugar nacional, espaço, por definição, estreito e limitado, até uma abertura cosmopolita que o englobe apenas como “pulsão”: o lugar “universal” concederia ao nacional uma voz paradoxalmente própria, mais particular, singular, respeitando o autóctone e inserindo-o em uma dimensão de respiro não sufocado pelos limites fronteiriços.

Contextualizar é hoje uma operação de fundamental importância. Não quer dizer simplesmente colocar a obra de arte, a literatura, em um contexto “mínimo” que é a referência ao tempo que a produz; contextualizar é renomear uma obra a partir da projeção histórica nela, julgar como a história se ofereceu através da prática intertextual e da preocupação estética que abrem a uma universalidade da literatura. Nesse âmbito, o comparatista é o leitor-crítico por excelência. “O que leva a literatura a prosseguir sua história não são as leituras anônimas e tácitas (que têm um efeito inverificável e uma influência duvidosa, em termos estéticos), mas as leituras ativas daqueles que as prologarão, por escrito, em novas obras” (Perrone-Moisés, 1998:13).

Contextualizar significa, além disso, compreender que comparar é uma militância, conforme a definição de Adrian Marino, isto é, um compromisso com os tempos e uma atenta crítica da realidade, e o comparatista é, nas palavras de Julien Gracq, “un perceur de frontières”, um perfurador de fronteiras.

O comparatismo oferece hoje uma resposta “virtuosa” que intenta superar o impasse da dicotomia local / universal. Com muita probabilidade, e contrariamente ao que se supunha, não acaba sendo uma síntese; ele, melhor, como afirma Jean Bessière, continua propondo um jogo dual e dinâmico ao mesmo tempo que é a sua constante e profunda oscilação entre análise e síntese, fatores e operações do trabalho comparativo que se repetem sem solução de continuidade.

Hoje o comparatismo precisa nortear-se até o “cosmopolitismo”. Derivo esse termo dos trabalhos do sociólogo alemão Ulrich Beck (2005) que fala da ne-

cessidade de um “olhar” cosmopolita, novo, que, pessoalmente, prefiro chamar “cosmopolitismo aperfeiçoado”, um cosmopolitismo que revisa os nacionalismos e os universalismos como tentações utópicas e ideológicas. Na perspectiva do nacionalismo, o “mundo” é, encontra-se, “do outro lado”; portanto, ele interessa pouco e, melhor, incomoda o projeto ideológico da nação. A visão universalista constitui um pecado de orgulho, porque ela ignora as diferenças e se demonstra ingênua e infantil, e particularmente, inadequada à complexidade do presente.

A etimologia do termo “cosmopolitismo” deveria fazer-nos refletir sobre a utilidade dessa palavra, com frequência, equivocadamente interpretada. Se “cosmos” é sinônimo de “ordem”, e “polis” prefigura as cidades, os lugares, com as diferenças específicas que eles apresentam, o olhar cosmopolita nos permite abraçar os diversos *topoi* que culturalmente se manifestam dentro de uma ordem sincera e aparente ao mesmo tempo. A metodologia da antropofagia brasileira constitui um exemplo de um cosmopolitismo que vale a pena reaprender.

174 175

Nos anos sessenta Octávio Paz afirmava que o local é indissolúvelmente relacionado ao global; melhor, precisa-se repensar o global na sua relação com o local, e vice-versa. Trinta anos antes do conceito de “glocal”, já a crítica latino-americana tinha apostado nesse olhar comparatístico que liga o texto produzido ao contexto produtor, o texto lançado à universalidade ao processo contextual que determinou aquela escrita, aquela obra específica.

Esta idéia vale como metáfora do comparatista hodierno. A função e a marca dele não consistem na anulação do pertencer a um discurso cultural de uma “terra”, mas na alimentação do trabalho crítico como tensão à universalidade.

O comparatista, para se instalar na rede do conhecimento universal, assumiria, como metodologia própria, uma moderna reapreciação do termo “tradição”, com tanta frequência despregado hoje, e que poderíamos expressar como “tradição móvel”.

A tradição é o resultado de uma estratégia que possibilita uma unidade entre passado e presente, e só uma leitura aproximativa e reduzida a apresentaria como modelo rígido ou fixo; por sua mesma etimologia, a tradição “tradit”, ou seja “transmite”, transfere, consigna à posteridade o que a história guardou como memória de uma cultura. Sua função é, portanto, indispensável e, por necessidade, tem que ser “móvel” para não sucumbir ao estancamento de qualquer processo humano. Embora possa, como outro dinamismo de periodização, despistar-se ou equivocarse, a tradição nunca fragmenta, nem suspende, nem se exonera das novidades. A tradição, filtrando as novidades, opera um juízo regenerador, de maneira que tudo o que encontra em seu fluxo móvel enriquece a transmissão da cultura; ao contrário, exaltar a singularidade ou a parcialidade de um ato cultural equivale a destruir sua própria capacidade de construção em um contexto mais amplo.

Para nós, esse conceito de tradição móvel responde aos critérios que querem a literatura comparada como uma disciplina una e múltipla, como sabiamente afirma Claudio Guillén. Dentro desse afã, o comparatista goza do prazer da “rede”, numa abertura que, por definição, recusa toda hegemonia e todo monologismo, toda idéia de parcialidade, assim como, e especialmente, toda redução à totalização.

Na rede do saber e do prazer da crítica literária de hoje, nós comparatistas nunca “totalizamos”; mas tendemos, sim, a algo totalizante. O jogo dos paradigmas teóricos continua sendo aberto, de maneira apaixonante. Para nossa sorte, Babel e sua Biblioteca ainda não foram destruídas.

Bibliografía

- BAUDRILLARD, J.: (1997) *Tela total. Mito-ironias da era do virtual e da imagem*. Sulina, Porto Alegre. Apud Felipe Muanis, "Aprendendo a ler a televisão: uma confluência possível" en *txt. Leituras transdisciplinares de telas e textos*, disponible en <http://www.letras.ufmg.br/atelaotexto/revistatxt/felipe2.html>
- BECK, U.: (2005) *Lo sguardo cosmopolita*. Carocci, Roma.
- BLOCK DE BEHAR, L.: (1990) *Dos medios entre dos medios. Sobre la representación y sus dualidades*. Siglo XXI, México-Buenos Aires.
- LOTMAN, I.: (2002) "El arte como lenguaje" en *Lecturas de teoría literaria I*. Huamán, M.A. (ed.). Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.
- (2003) "El símbolo en el sistema de la cultura" en *Entretextos. Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura*, N° 2. Noviembre. Disponible en <http://www.ugr.es/~mcaceres/Entretextos/entre2/escritos4.htm>
- MARINO, M.: (1987) *Teoria della letteratura*. Il Mulino, Bologna. [Versão ao português nossa]
- MCLUHAN, M.: (1964) *Os Meios de comunicação como extensões do homem*. Cultrix, São Paulo. [Edición original: (1964) *Understanding Media: The Extensions of Man*. McGraw-Hill, New York]
- PERRONE-MOISÉS, L.: (1998) *Altas Literaturas*. Companhia das Letras, São Paulo.
- SÁNCHEZ, L.R.: (2000) *La guaracha del Macho Camacho*. Cátedra, Madrid.
- SEGRE, C.: (1985) *Avviamento all'analisi del testo letterario*. Einaudi, Torino.

D'Angelo, Biagio

"A Biblioteca de Babel ainda não foi destruída. Para uma educação à literatura", en: *El hilo de la fábula*, Revista anual del Centro de Estudios Comparados, N° Diez. Santa Fe, Argentina, edicionesUNL, 2010, pp. 165-176.

Siete,

glosa(s)

(un lugar para el comentario y la información)

**Actas de
"Transgresiones
y tradiciones
en la literatura.
IV Jornadas
Internacionales
de Literatura
Comparada"**
Lima, Perú.

Preservación y ruptura en los estudios comparativos de América Latina

Sandra Pinasco Espinosa *

Universidad del Pacífico, Perú -

Universidad Católica Sedes Sapientiae, Perú -

Universidad Antonio Ruiz de Montoya, Perú

Las actas que comentaremos a continuación son el producto de una de las asociaciones de literatura comparada más jóvenes de América Latina, en trabajo conjunto con el Fondo Editorial de la Universidad Católica Sedes Sapientiae y el Fondo Editorial de la Universidad del Pacífico. La ASPLIC (Asociación Peruana de Literatura Comparada) surgió a partir del esfuerzo conjunto de sus miembros fundadores, su presidente Jorge Puccinelli y su vicepresidente Biagio D'Angelo, quienes hasta la fecha han organizado o supervisado la organización de cinco congresos o jornadas internacionales, todos ellos traducidos luego en un volumen de actas. En todo momento, la creación de espacios de discusión y encuentro para los comparatistas de América Latina, así como la difusión de la literatura comparada en el Perú han constituido las misiones centrales de la Asociación.

178 179

Específicamente las actas de las IV Jornadas Internacionales de Literatura Comparada presentan varios elementos destacables en su conjunto, pues muestran la diversidad de las investigaciones en comparatística llevadas a cabo en territorio peruano, así como el diálogo abierto con investigaciones extranjeras provenientes de Argentina, Brasil y Estados Unidos.

Asimismo, la publicación de las actas ha permitido que las investigaciones presentadas en las jornadas perduren como material bibliográfico de consulta para otros especialistas de la comparada peruana, así como puedan ir conformando un corpus de bibliografía secundaria que ubique al ámbito académico peruano en el panorama internacional.

Ahora bien, la elección del tema de las jornadas, "Transgresiones y tradiciones en la literatura", surgió a partir de uno de los tópicos de presencia constante en la historia de la producción literaria: la alternancia entre la continuidad o la ruptura de las tradiciones estéticas. En un movimiento pendular, la literatura ha buscado preservar ciertas prácticas estéticas, así como determinados imaginarios sociales, pero también ha planteado las más radicales rupturas. En sintonía con estas reflexiones e indagaciones, es que ASPLIC convocó a académicos de diversas partes del mundo para pensar y cuestionar estas ideas.

* *Magíster en Estudios Teóricos de Psicoanálisis, Licenciada en Educación para el Desarrollo y Bachiller en Literatura, todos los títulos por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Se desempeña como Coordinadora Académica y docente del Programa de Humanidades en la Universidad Antonio Ruiz de Montoya.*

Una mirada panorámica a los artículos que conforman las actas permite percibir la variedad de aproximaciones a la investigación comparatística. Así se encuentra la reflexión del profesor Biagio D'Angelo acerca de las fronteras y la transgresión propias del quehacer literario, no sólo presentes en las vanguardias, espacio de experimentación por excelencia, sino incluso desde el concepto de 'híbrido' de los griegos que busca generar una "tercera margen", la parodia en Rabelais o el Quijote, o el concepto de "contaminación" postulado por el propio autor. Esta primera ponencia sirve así como marco para todas las demás colaboraciones presentes en este volumen de Actas.

Para empezar, varias de las ponencias compiladas se concentran en América Latina y su potencial histórico, lírico y narrativo, así como la producción cultural originada por la extendida inmigración europea que pobló América. Específicamente en este último tema se inscribe la ponencia de la profesora argentina Adriana Crolla, quien reflexiona sobre el ser "gringo" en Argentina, es decir, el ser descendiente de italiano. Producto de este intercambio cultural es el término "gringo" el mismo que penetra en la literatura y sirve como esponja para todos los prejuicios xenófobos albergados por los gauchos nativos. De esta manera, la ponencia trabaja interdisciplinariamente con la historia, lexicografía, sociología y literatura para adentrarse en el imaginario poblado por estos inmigrantes. De la misma profesora se encuentra otro artículo, esta vez sobre la historia y la actualidad de la comparada en Argentina, contribución efectuada en calidad de Presidente de la Asociación Argentina de Literatura Comparada y Directora del Centro de Estudios Comparados en la Universidad del Litoral.

De otro lado, el profesor Eduardo Coutinho clarifica las conexiones presentes entre la obra de Machado de Assis y Guimarães Rosa, específicamente como ejemplos de ruptura de la tradición, siguiendo con el marco temático propuesto para las jornadas. De la misma manera, la profesora Maria Aparecida Junqueira contribuye con su personal apreciación de las rupturas presentes en diversos poetas contemporáneos en lengua portuguesa, tales como Ana Luísa Amaral, representante de la poesía portuguesa de la década de los años noventa, y Carlito Azevedo, poeta brasileño de quien analizará una obra producida ya en el siglo XXI, *Las bañistas* (2001). Por último, la profesora Martina Vinatea propone una comparación entre las *Crónicas marcianas* de Ray Bradbury y los *Diarios del descubrimiento* de Cristóbal Colón. Específicamente se concentra en las diversas facetas del proceso colonizador narrado en ambos textos, así como en los "descubrimientos" efectuados, tanto territorialmente como en torno a la conducta de los "nativos".

Asimismo, diversos especialistas trabajaron autores peruanos estableciendo comparaciones con tradiciones literarias como el siglo de oro español, la producción danteana o el simbolismo francés. Así el profesor Rodríguez Mansilla se aproxima a la historia de la monja alférez, recogida por Ricardo Palma, para establecer una reflexión acerca de los elementos de la picaresca española presentes en un género netamente peruano como el de las tradiciones. Igualmente, el profesor Carlos Gatti reflexiona acerca del poemario de Jorge Wiese, *Vigilia de los sentidos* (2005), concentrándose en el poema en prosa "Florencia", el cual utiliza elementos de la poética de Charles Baudelaire, así como otros arquitectónicos tomados del templo del Santo Spirito. Esta abierta intertextualidad cobra brillo gracias al agudo análisis efectuado por el investigador. Finalmente, el profesor Jorge Wiese se aproxima, a su vez, a una novela peruana contemporánea, *Camino de Ximena* (2002) de San-

tiago del Prado, para concentrarse en su naturaleza genérica, pues focaliza aquellos aspectos que la clasificarían como un texto autobiográfico, específicamente como una autobiografía trascendental. Para llegar a esa nomenclatura, toma el texto de Dante Alighieri, la *Vita Nuova*, como contrapunto de la comparación.

De otro lado, otro aspecto innovador trabajado en las ponencias compiladas es el de la literatura juvenil. Así, el profesor Jorge Eslava se concentra en el personaje adolescente efectuando un recorrido histórico desde el Renacimiento hasta nuestros días. A través del mismo, analiza las características románticas y contestatarias que predominan en este tipo de personajes para concentrarse en algunos casos particulares como el de Holden Caulfield en *El guardián entre el centeno* y *La casa de cartón* de Martín Adán, en el ámbito peruano. Este último texto queda contrastado, a su vez, con una vertiente popular de la novela adolescente presente en textos con *El Gaviota* (1929-1930) de José Diez Canseco o los cuentos recopilados en *Los inocentes* (1961) de Oswaldo Reinoso. Por otra parte, el profesor Ángel Pérez propone adentrarse en la relación existente entre la ética y la ficción en la obra de Julio Verne, específicamente en la lucha del ser humano, mediante la tecnología, frente a lo que el autor de la ponencia llama “una aparente imposibilidad”.

180 181

Por último, al ser unas Jornadas organizadas en Lima, diversas ponencias trataron temas relacionados más cercana o lejanamente con el Perú. Así, la profesora Yasmín López Lenci problematiza el concepto de “canon literario” al señalar los motivos por los que pareciera un proyecto inviable el establecer un canon en la literatura peruana debido a sus particulares coordenadas histórico-sociales. De la misma manera, la profesora Martha Barriga se adentra en el género de los testimonios mediante una investigación que abarca todo el virreinato peruano para analizar transversalmente las diversas opiniones de los viajeros a Lima, así como sus modificaciones en el transcurso del tiempo. Finalmente, el profesor Santiago López Maguiña se concentra en el tema de la pobreza para efectuar un recorrido diacrónico por diversas manifestaciones literarias peruanas que trabajan dicho tema.

De esta manera, se puede observar la diversidad de aproximaciones y la riqueza de las reflexiones en torno al tema de la tradición transgredida y, así, renovada en las diversas artes humanas.

**Para leer
a Rabelais.
Miradas plurales
sobre un texto
singular.**

SUSANA G. ARTAL (DIR.).
Eudeba, Buenos Aires,
2009.

El perpetuo desafío

Silvia Zenarruza de Clément •
Universidad Nacional del Litoral

Una verdadera invitación al viaje es la que hace al lector la directora de esta publicación, que compila trabajos realizados por investigadores y alumnos avanzados en el seno de seminarios dictados por Susana Artal, leídos más tarde en un coloquio sobre Rabelais en octubre de 2006 en el Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”. El libro cuenta en su primera parte, “Lecturas y Lectores”, con un prólogo de Leonardo Funes (UBA-CONICET); luego, Artal aborda críticamente los estudios sobre Rabelais hechos en el siglo XX, en particular por Abel Lefranc, Bajtin y Berrong. Siguen tres traducciones de artículos de especialistas franceses que implican una lectura comparatista de la obra de Rabelais con las novelas de caballería, (artículo de Jean Céard), con las teorías humanistas en lo concerniente a la educación, particularmente Erasmo (artículo de Françoise Charpentier), y con la parodia de los paradigmas épicos (artículo de Guy Demerson).

En los cuatro capítulos restantes: “Rabelais y nosotros (acerca de sus traducciones al castellano)”; “Disputas por señas” (Rabelais, Juan Ruiz e Ibn Asim de Granada)”; “Rabelais, Luciano y los descendos” y “La formación de un gigante”, Artal y su equipo, desgajan los avatares de la ardua historia de la traducción al español de la obra, cuestiones de sentido y el sentido en cuestión, la mirada del otro en juegos especulares y el caro tema de la educación humanista.

Interesante historial el de la traducción al español de los cinco libros de Rabelais, comenzando por el *Gargantúa* de Eduardo Barriobero y Herrán, aparecido en España en 1905 y 1923. La obra no volvió a ser publicada en España sino hasta 1963 y la traducción de Barriobero en 1967. Este hiato, provocado por la situación política española que precedió a la Guerra Civil y el apogeo del franquismo, será cubierto por las ediciones hispanoamericanas que tendrán lugar en Buenos Aires, gracias a distintas empresas editoriales, desde 1940 hasta 1984, con distintos traductores. Ediciones que Artal estudia, con sus traducciones sospechosas de plagio, desprolijidades e imprecisiones.

Carola Pivetta analiza el prólogo de *Gargantúa*, cotejando distintas versiones de expresiones y fórmulas idiomáticas, omisiones, descuidos y abiertas críticas a

• 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.

algunas de las traducciones, siendo, a juicio de Pivetta, la producida por Alicia Yllera, de Cátedra 1999, la más cuidada y destinada a un lector más especializado que el público general. Es ésta la más erudita de las traducciones como se desprende del artículo de Ignacio Rodríguez, quien compara tres versiones del capítulo V del *Gargantúa*.

Insoslayable es el artículo de Ariel Shalom en el que analiza tres versiones del capítulo de los “Juegos de Gargantúa” que con su enumeración de “217 ítems configura el catálogo más extenso sobre juegos franceses en el siglo XVI que jamás se haya escrito”. Shalom interpreta la lógica de Rabelais en la visualización extensa del listado que exige del lector una aprehensión en una lectura fortuita de su diversidad y abundancia. Rabelais, dice Shalom, “despliega una *política del derroche*: en ella encontramos un abuso sistemático del espacio de la página a través de artificios visuales que cortan el fluido narrativo e impulsan una reorganización gráfica del discurso”.

182 183

Alicia Sierra aborda comparativamente traducciones del capítulo XXVI del *Pantagruel*, relevando ciertos descuidos y erratas en el trabajo de Barriobero, un salto cualitativo importante en el de Suero y Claramunda y la superioridad de las versiones de Barja y de Yllera, mucho más cuidadas y completas. Por su parte, Mariano Sverdloff se ocupará de errores de transcripción y de interpretación en diferentes versiones del capítulo XIX del *Gargantúa*, faltas que simplifican el costado erudito de la obra de Rabelais y la relación que establece entre la lengua culta y la popular.

Los tres artículos sobre “La disputa por señas” en *Pantagruel* están puestos en diálogo comparativo con *El libro del Buen Amor* e Ibn Asim de Granada y llegan a la conclusión que toda comunicación para ser tal, debe estar sustentada en un sentido que excluya el equívoco.

El descenso a “otro mundo”, la visita al interior del cuerpo del gigante o el infierno, con su motivo del “mundo al revés”, son tratados en los trabajos de Werner Pertot, Constanza Gho y Alejo Steimberg, rastreando las fuentes de la tradición griega y latina, poniendo en diálogo tres capítulos *Pantagruel* y los *Relatos Verídicos* de Luciano.

Los dos últimos trabajos de Susana Caba y de Analía Melgar analizan el debate sobre el tema de la educación, tanto en *Gargantúa* como en *Pantagruel*. De los capítulos consagrados a la educación Rabelais hará surgir el epítome del hombre renacentista: instruido, curioso, inteligente, íntegro.

La pluralidad de lecturas sobre la obra de Rabelais, facilita y enriquece nuestro acercamiento a ella. No tenemos dudas de que este libro imprescindible nos ayudará a emprender el viaje fascinante de ese perpetuo desafío al lector que es la obra de Rabelais.

Revista Amoxcalli,

Nº 1, Puebla,
México, 2008.

El género fantástico como abordaje del presente en la literatura hispanoamericana

María Susana Ibáñez

Universidad Nacional del Litoral

El primer número de la revista de la Maestría en Literatura Mexicana de la Benemérita Ciudad Autónoma de Puebla reúne una selección de trabajos leídos en el *VI Coloquio Internacional de Literatura Fantástica: Lo fantástico: Norte y Sur* que se desarrolló en la ciudad de Gotemburgo, Suecia, en 2007. Este coloquio reunió a académicos de América y de Europa, quienes debatieron, principalmente en castellano, sobre el fantástico literario en la América Hispánica.

La publicación aborda el fenómeno del fantástico en la literatura mexicana a partir del estudio de narrativas de principios del siglo XX (“Por la pendiente del plano oblicuo: Romero de Terreros y González de Mendoza”, Francisco Aragón), estudiando los cruces que se establecen en los cuentos “Los jugadores de ajedrez” (1922) y “El hombre que se equivocó” (1925) entre la historia de México en los años posteriores a la lucha armada y la postura sobre el fantástico de Alfonso Reyes. Sobre este período histórico también se trabaja al examinar la obra teatral *Felipe Ángeles*, de Elena Garro (“Felipe Ángeles”, María Teresa Colchero Garrido). Al tratar este texto se problematiza la presencia del discurso de la historia en el discurso literario y se estudia la manera en que los personajes históricos complejizan la diégesis. Además, se trabaja sobre la manera en que la literatura ha incluido o excluido motivos sobrenaturales que se originan en formas del pensamiento indígena (“Lo sobrenatural autóctono en la narrativa mexicana contemporánea”, Fortino Corral Rodríguez), para concluir que la literatura canónica ha permanecido impermeable al pensamiento autóctono a pesar de la creencia generalizada que supone la existencia de una estrecha vinculación entre la literatura hispanoamericana y la realidad sociocultural del subcontinente.

La literatura rioplatense ingresa a esta publicación con un estudio de las “contaminaciones” que se registran entre diferentes géneros y tipos de cuentos fantásticos (“Fronteras entre diferentes tipologías de escritura en la literatura fantástica rioplatense”, María Chiara D’Argenio); este estudio busca abarcar, a partir del concepto de *frontera*, las heterogéneas modalidades y posibilidades hermenéuticas de lo fantástico. La literatura argentina tiene un lugar de privilegio: se trabaja el juego de palabras en un cuento de Cortázar (“La pista oculta en ‘Lejana’”, Ella Elsterer-Barceló), la intertextualidad y la metatextualidad en la microficción (“Humorismo y fantástico en la microficción argentina: Raúl Brasca, Rosalba Campa, Ana María Shua”, Anna Boccuti), y las variantes con las que Bioy Casares crea el ambiente fantástico: la yuxtaposición de espacios, los tiempos paralelos, la fabricación de una máquina para acceder a la eternidad de la mente y la presencia de un ser extraterrestre. Esto último visto como una forma de introducir elementos

metaficcionales (“El calamar y su tinta: irrealidad, fantasía e ironía en una historia fantástica de Adolfo Bioy Casares”, Gabriella Menczell). Se revisan además los “efectos de ahuecamiento, licuefacción o deriva” que son constitutivos del género, los “trabajos de vaciado” que se llevan a cabo mediante diferentes procedimientos narrativos y que impactan en la manera en que se logra un encuadramiento de lo real (“Entre la realidad y el delirio: derivas de lo fantástico en la narrativa argentina contemporánea”, Julio Prieto).

En cuanto a abordajes teóricos del fantástico se estudia la relación que se establece entre la lógica paraconsistente y la literatura fantástica, relación que se basa en un manejo paralelo de la contradicción (“Nuevo enfoque teórico sobre la literatura fantástica: el aporte de la lógica paraconsistente”, Anouck Linck); partiendo de consideraciones sobre la definición y el sentido de lo real, se establece que para poder hablar de fantástico es preciso transgredir las normas establecidas sobre lo real, lo que permite abordar el problema de la constitución de esas normas poniendo especial atención en la importancia de los modelos socioculturales en su constitución (“Lo fantástico y las normas socioculturales”, Ana Markovic); también se examina la obra literaria a partir de las categorías de noósfera y semiósfera, considerando que la literatura es parte del intrincado mundo de los discursos y que permite la emergencia de situaciones y problemas que el sentido común, al servicio de la hegemonía, ni concibe ni acepta; se concluye que a través del ejercicio de la función estética el lenguaje la literatura se constituye en una fuerza dinámica que revela horizontes sociales emergentes (“La construcción social de la realidad, la función estética y la obra artística”, Renato Prada Oropeza).

Resultan de gran interés dos estudios sobre la transposición de cuentos de Cortázar y de García Márquez (en “‘Las babas del diablo’ vs. *Blow-up*: contrariedades en la adaptación cinematográfica de un texto fantástico”, Tomás Vivancos y “El realismo mágico como fenómeno escritural: García Márquez y el discurso cinematográfico en ‘Un señor muy viejo con unas alas enormes’”, Enrique Giordano) y los trabajos dedicados a la literatura de género (*genre*). En cuanto a esto último, encontramos textos que tratan sobre la literatura de anticipación, sobre el policial y sobre variaciones del motivo del vampiro. Se estudia la forma que toma la alusión velada a la realidad cuando se basa en desplazamientos narrativos temporales, ya sea en desplazamientos hacia el pasado, como ocurrió a fines de los años setenta y principios de los ochenta con la nueva novela histórica, como hacia el provenir, buscando siempre iluminar el presente mediante historias veladas, oblicuas y alegóricas. La literatura de anticipación transpola a un imaginario futuro diatópico las realidades que no logra abordar con procedimientos mimético-realistas: en el caso de Argentina, la literatura de anticipación se refirió oblicuamente al terrorismo de Estado y a la desaparición de miles de personas (“La literatura de anticipación de Oliverio Coelho: una mirada al sesgo sobre la pesadilla argentina”, Fernando Reati). Se trabaja además sobre la novela y el cuento policial, de los que se destaca la belleza de las simetrías que se establecen a través del uso tanto de la lógica como de elementos fantásticos (“El constructor de enigma en las neoveladas detectivescas de Guillermo Martínez”, Aída Nadi Gambetta Chuck; “Del preludeo policial a la culminación fantástica: ‘La semana escarlata’ de Francisco Tario”, Marisol Nava). Finalmente, hallamos un interesante trabajo sobre los modos en que el vampiro cambia para seguir existiendo: se estudian las “metamorfosis del vampiro” en relatos de Eduardo Mallea, María de Villarinos, José Emilio Pacheco, Carlos Fuentes y

Severo Sarduy, y se encuentra que, sin repetir el mito, el motivo del vampiro se explora por la vía elusiva, simbólica y lírica, se lo mina y se lo desarticula, recurriendo a la parodia y a la metáfora (“Las metamorfosis del vampiro en relatos hispanoamericanos”, José Miguel Sardiñas).

Este número inicial de *Amoxcalli* logra establecer que la literatura fantástica ha ido ganando espacios de importancia en la reflexión académica, tal vez porque a través del pasaje de confines, esta forma literaria permite detener la mirada sobre lo social contemporáneo para decir eso que nos resulta difícil de aceptar —lo posible inimaginable—, y así vivir en la literatura, con triste deleite, lo imposible imaginable.

**Glosa -
El entenado.**

JUAN JOSÉ SAER.

Colección

ARCHIVOS-ALLCA XX,

edición crítica a cargo

de Julio Premat,

Alición, Córdoba, 2010.

Un horizonte de ausencia

Rafael Arce *

CONICET - Universidad Nacional del Litoral

Las casi mil páginas de esta esperada edición crítica de las dos novelas más famosas de Juan José Saer ponen en evidencia, por sí solas, la inmensidad de la tarea llevada a cabo. Este vasto proyecto ha sido ejecutado con probidad y pericia por Julio Premat, argentino radicado en París, profesor en la Universidad de París VIII y autor de la más importante obra crítica sobre el conjunto de la obra de Saer, *La dicha de Saturno*. El mérito es al mismo tiempo la consecuencia lógica de las capacidades del crítico: pocos como él estaban en condiciones de llevar a cabo un proyecto de tal envergadura, a causa de su cabal conocimiento de la obra saeriana, lo que constituye, según entiendo, la columna vertebral de este importante trabajo.

La obra consta de ocho grandes partes: 1. La introducción; 2. Las dos novelas, con el análisis genético; 3. Una cronología; 4. Trabajos críticos sobre el contexto histórico de las novelas; 5. Trabajos críticos sobre las novelas; 6. Un dossier dividido en tres secciones: textos de escritores sobre la obra de Saer, trabajos críticos “clásicos” ya editados y tres textos de Saer (incluida una entrevista); 7. Una bibliografía; 8. Un CD-ROM con el facsímil de los cuadernos manuscritos de las dos novelas.

Es imposible hacer en este espacio un análisis, así fuera resumido, de la obra. Me limitaré a subrayar sus grandes aciertos y algunas de las inevitables falencias de un material tan colosal.

La introducción y las notas genéticas apuntalan todo el libro. Premat se las arregla para hacer referencia a todos los artículos críticos inéditos del volumen (partes 4 y 5), sin que haya por su parte ningún forzamiento, otorgando de entrada una coherencia necesaria a un material por sí solo heterogéneo. De modo simultáneo, realiza un notable análisis de las novelas combinando las principales líneas críticas (que Premat maneja con pleno conocimiento de la bibliografía específica) con el trabajo filológico sobre los cuadernos. De ahí que las notas filológicas constituyan, por sí solas, una original lectura de los textos, ya que combinan perfectamente tres elementos: el estudio de los manuscritos, la interpretación de la obra y la articulación de las principales líneas críticas. Lo que se pone de manifiesto es entonces una *inferencia*, a la vez comprensiva e implementadora de herramientas de interpretación, de esa *ausencia* que constituye el horizonte del libro: el *proceso de escritura* de la obra de Saer.

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

De los trabajos críticos, escritos por reconocidos estudiosos de la obra del autor, sobresalen, en un corpus de alta factura, el excelente artículo de Miguel Dalmaroni sobre la recepción de los textos de Saer en la Argentina, y el trabajo de Dardo Scavino, que viene escribiendo hace tiempo sobre las relaciones de la obra saeriana con la filosofía: lo hace con elegancia y, sobre todo, con persuasión, aunque quien conozca a fondo la bibliografía específica tendrá tal vez la sensación molesta de que el autor de *Saer y los nombres* se repite un poco.

Pues la redundancia es quizás el punto flojo del libro. En este sentido, el dossier alterna buenas y regulares, volviendo a proporcionar al lector los excelentes “clásicos” de Alberto Giordano, Beatriz Sarlo y María Teresa Gramuglio, cruzados con los algo envejecidos trabajos de Mirta Stern y María Rosa Bastos, para no hablar del incomprensiblemente célebre artículo de Arcadio Díaz Quiñones sobre *El entenado*. Tampoco pareció del todo acertado incluir sólo un fragmento del libro de Graciela Montaldo sobre *El limonero real*. De todos modos, se puede suponer que el sentido de la incorporación de estos textos es justamente el de haber sido pioneros y haber sentado fuertes líneas de lectura.

La presencia del dossier vuelve también un poco redundante el otro artículo sobre la recepción: Martínez Bermúdez traza un panorama de las principales líneas de la crítica saeriana establecidas justamente en su mayor parte por esos mismos textos “clásicos”. Como el análisis carece de profundidad y se limita al parafraseo, basta con leer el Dossier para que el trabajo de Bermúdez resulte fútil y repetitivo.

Los escritores también alternan buenas y no tan buenas: algunos toman el “homenaje” en serio y escriben interesantes lecturas de escritor, como Sergio Chejfec, Martín Kohan y Alan Pauls (el primero además dejando ver en su artículo lo que de Saer se juega en su propia obra: sutil y brillante), mientras que otros reducen su aporte al anecdotario autobiográfico (como Bernardo Carvalho y Milton Hatoum).

El lector puede lamentar también que Ricardo Piglia hable más de él que de Saer en su “liminar” o que el texto armado a partir de una entrevista hecha por Premat a Alain Robbe-Grillet no haya sido del todo logrado (igual podemos perdonar la arbitrariedad en los dichos del último vanguardista de la novela francesa). Ahí están, no obstante, sus insoslayables firmas para dar testimonio de la cercanía de los próceres con el escritor homenajeado.

Pero tamaña obra no podía aspirar a ser perfecta. El balance general es, como dije al principio, un libro con un extraordinario trabajo crítico, con herramientas ineludibles para el interesado en la obra de Saer y con la atractiva posibilidad de espíar, gracias al facsimilar en CD y al trabajo de su director, el laboratorio del último gran novelista argentino.

Escritores pampeanos recorren la Provincia.

ÁNGEL C. AIMETTA Y

LUIS A. DÍAZ (EDS.).

Subsecretaría de Cultura,
Ministerio de Cultura y
Educación de la Provincia
de La Pampa. Editorial de la
Universidad Nacional de La
Pampa, Santa Rosa, 2009.

**Recorridos de
la literatura pampeana**

Carlos Hernán Sosa *

CONICET - Universidad Nacional de Salta

Los estudios sobre literatura regional están siempre presentes en la agenda de discusión y los programas de investigación de las carreras de letras, dictadas en la mayoría de las universidades del interior del país. Este sostenido interés deviene un lugar común ante la necesidad de dar cuenta de una importante producción literaria que, visualizada desde diferentes escalas de estudio alternativas —lo local, lo provincial, lo regional—, pone bajo sospecha la validez de la literatura nacional o señala, al menos, las arbitrariedades del proceso sociocultural que la han impuesto como tal.

188 189

Si bien esta preocupación recurrente constituye un eje de discusión relevante para complejizar la “naturalización” de categorías —canon, corpus, periodización e historización, etc.— y afinar las asunciones metodológicas frente a los fenómenos literarios, muchas veces, las deficientes políticas editoriales o de intercambio académico hacen que las reflexiones resultantes permanezca atomizadas, por no tener la suficiente circulación que permita un mejor conocimiento de la literatura y los abordajes críticos concomitantes, producidos en las diferentes regiones del país. Por este motivo, resulta auspiciosa la edición de un volumen como el que nos ocupa, puesto que colabora en una doble tarea de difusión, al dar a conocer tanto la producción de una serie de autores pampeanos como así también la intervención de los especialistas, donde aquella producción aparece ya modelizada desde los utillajes críticos que aporta la Academia.

El tomo editado por Ángel C. Aimetta y Luis A. Díaz es el resultado de una serie de actividades que tuvieron como origen un proyecto de extensión de la UNLPam cuyo nombre se recoge en el título del libro; el mismo convocó a los doce autores de los artículos, quienes durante el año 2008 recorrieron diferentes localidades de la provincia donde dictaron conferencias sobre autores pampeanos. Esta actividad de divulgación, puertas adentro de la provincia, resulta asimismo meritoria, pues la experiencia nos indica que, exceptuando el círculo de los especialistas, los autores locales suelen ser poco conocidos por el público general en sus propias provincias. En este sentido, la posterior edición de estas conferencias, en una no habitual tarea conjunta entre el gobierno provincial y la universidad nacional,

* Egresado de la UNLP, donde realizó actividades docentes y de investigación. Actualmente, continúa con dichas tareas en la UNSa y es becario del CONICET. Sus intereses en el campo de la investigación se circunscriben a la literatura argentina. Ha publicado artículos sobre el tema en revistas especializadas (Estudios, Revista chilena de literatura, Anales de literatura hispanoamericana, Inti, Texto crítico, Hispamérica).

constituye un corolario óptimo pues permite transponer las fronteras pampeanas y llegar a un círculo de lectores residentes en sitios más alejados, como es mi caso particular, en la ciudad de Salta.

Todos los colaboradores del tomo son escritores y, en varios casos, tienen una doble pertenencia, pues se han desempeñado también como docentes, algunos de ellos en la UNLPam —Dora Battiston, Walter Cazenave, Daniel Pellegrino—. Esta particularidad, que nos acerca la literatura pampeana desde sus propios autores, impregna a los trabajos de una perspectiva especial donde se intersectan, desde lo retórico, el gesto de la presentación fraterna en sociedad con el tono ameno del homenaje y la especulación crítica profesional.

En una de sus virtudes más evidente, la lectura en conjunto de los artículos arroja una cartografía sobre los textos de la región; ofrece abordajes minuciosos de autores que ya ganaron una trascendencia nacional, como el ensayo de Dora Battiston dedicado a Juan Carlos Bustriazo Ortiz o el de Diana Irene Blanco sobre la obra de Olga Orozco; y devela, además, toda una constelación con nombres menos difundidos como Mirtha Amestoy, Adolfo Gaillardou, Teresa Girbal, Evar O. Amieva, Enrique Stieben, Eduardo Senac, Norberto Righi, Julio Domínguez, etcétera.

De manera complementaria, los trabajos muestran las vacilaciones sobre los orígenes de una literatura regional pampeana, en constante fricción con la hegemónica región rioplatense, con la cual tiene constantes prestamos de autores y obras —pensemos en casos paradigmáticos como *Una excursión a los indios ranqueles* de Lucio V. Mansilla o la trilogía pampeana de Estanislao S. Zeballos—. En este sentido, buscando amojonar un corpus e identificar rasgos distintivos, el trabajo de Walter Cazenave elige iniciar una relectura de tópicos literarios “pampeanos” desde el *Diario* (1806) de Luis De la Cruz (38), mientras que en el caso de Daniel Pellegrino se discurre, en algunos pasajes, sobre una ciertamente compleja “pampeanidad” (62), entre los narradores de la última generación. Es en estas opciones críticas y metodológicas donde pueden vislumbrarse las problemáticas comunes al momento de repensar cualquier historia regional de la literatura. Este diseño mapea la literatura pampeana: formaliza una historia con sus hitos (Camucha Ferrari afirma que José Prado escribió, en 1941, “la primera novela de la que se tiene noticias en La Pampa” (104)); arriesga periodizaciones, como la que propone Dora Battiston en la obra de Bustriazo Ortiz; o analiza la trayectoria de escritores que actuaron como agentes culturales, cuyas biografías permitieron enlazar proyectos interregionales, tal como puede apreciarse en la colaboración de Claudia Togachinsky dedicada a Enrique Stieben.

Por otra parte, el panorama resultante posibilita enriquecedoras comparaciones con autores, textos y circunstancias contemporáneas de otras regiones literarias del país, habilitándonos para el establecimiento de proximidades y diferencias que, indirectamente, descomponen los límites regionales y les restituyen a los fenómenos culturales una dinámica que dista mucho de las concepciones compartimentadas, esencialistas y esclerosadas que circulan con frecuencia al hablar acriticamente sobre la existencia de regiones literarias. De esta manera, si en el noroeste argentino, por ejemplo, los textos más remotos asociados a esa región se ubican, por lo menos, en obras del siglo XVII, enfatizando rasgos que actualmente derivan en estereotipos coloniales cercanos a la postal turística, en el caso de La Pampa, por el contrario, y según la recurrencia de nombres y obras que el volumen presenta, parecería tramarse una vinculación más estrecha entre los rasgos más representativos de lo

“pampeano” y la conformación institucional del territorio provincial. En contraposición a estos derroteros disímiles, la producción de Norberto Righi cercana al cancionero popular de las décadas de 1950 y 1960, que analiza Águeda Franco, tiene íntima vinculación con las producciones de algunos poetas del noroeste, como Manuel J. Castilla, Gustavo “Cuchi” Leguizamón y Jaime Dávalos, poniendo así en evidencia la existencia de un fenómeno cuyo abordaje obliga, por su espontánea transgresión de fronteras, a la instauración de un nuevo recorte espacial desde una escala de análisis que resulte más idónea para estudiar este fenómeno puntual.

Como una paradójica atalaya, donde se advierte en lo desconocido los matices de lo propio, este libro aporta interrogantes que invitan a la aventura de rediseñar la literatura argentina, a repensar los espacios en vinculación con la producción cultural y a ser más cautos ante categorías establecidas por una tradición crítica que, impuesta desde los centros gestores de políticas culturales, ignora importantes franjas del quehacer literario.

Ocho,
la letra estudiante
(un espacio joven)

Cesare Pavese: paradigma de la tradición cultural santafesina de los '60

Valeria Ansó *

Universidad Nacional del Litoral

Resumen

La cultura italiana ha tenido un fuerte impacto en escritores e intelectuales santafesinos, particularmente en la década de los sesenta. Cesare Pavese fue uno de los autores italianos más influyentes en la construcción de la tradición cultural local e individual de ese período.

Esta interacción entre las culturas italiana y santafesina no fue estudiada en profundidad. En este trabajo, daremos resultados preliminares para establecer a Pavese como paradigma de lectura y escritura en dos autores de Santa Fe: Juan José Saer y Hugo Gola.

El resultado de esta investigación muestra que el trabajo y el pensamiento de Pavese son paradigmáticos en la memoria cultural de los autores mencionados. Este estudio contribuye a la comprensión de parte de la historia cultural de Santa Fe.

Palabras clave:

· Pavese · paradigma · tradición cultural

194 195

* Egresada en el año 2010 del Profesorado en Letras de la UNL. Llevó adelante diversos trabajos de investigación (períodos 2007-2008 y Cientibeca 2008-2009), y actualmente su tesis de Licenciatura bajo la dirección de la Prof. Adriana Crolla.

Abstract

Italian culture made a strong impact on Santa Fe writers and intellectuals, particularly in the sixties. Italian author Cesare Pavese exerted an enormous influence on the construction of the local cultural tradition during that decade. In spite of this, this interaction between Italian and Santa Fe culture has not been studied in depth as yet. In this article, we present some preliminary results to establish that Pavese acts as a paradigm of reading and writing in the work of two authors from Santa Fe: Juan José Saer and Hugo Gola. The results of this study show that Pavese's work is paradigmatic in the cultural memory of these two writers, and contribute to a better understanding of Santa Fe cultural history.

Key words:

· Pavese · Paradigm · cultural tradition

Introducción

El presente artículo fue elaborado en el marco de una Beca de Iniciación a la Investigación (Cientibeca), bajo la dirección de la profesora Adriana Crolla (años 2008-2009), cuyo objetivo central fue dilucidar el impacto de la cultura italiana en la conformación de la matriz cultural santafesina. Nos centramos en la figura de Cesare Pavese como paradigma de lectura y escritura de determinados autores santafesinos para, luego de un recorrido investigativo inicial, dirigir la indagación hacia la recepción del escritor italiano en dos figuras del complejo literario santafesino: Hugo Gola y Juan José Saer, por ser representativas de la década seleccionada: los años sesenta.

Los lineamientos teóricos que vertebran este trabajo se relacionan, principalmente, con los estudios comparados y la estética de la recepción, además de considerar la categoría *paradigma*, propuesta por T. Kuhn, tomada de los estudios metacientíficos, para pensar lo literario.

De acuerdo a Steiner (1997:121) “todo acto de recepción de una forma dotada de significado, en el lenguaje, en el arte o en la música, es comparativo” ya que conocer un objeto es re-conocerlo, situarlo en su contexto y en nuestra experiencia, intentado encontrar la analogía o el precedente que relacione la obra nueva con un universo de reconocimiento y a partir de un desequilibrio entre lo esperado y lo nuevo. Todo “proceso semántico es un proceso de diferenciación. Leer es comparar” (Steiner, 1997:124).

La categoría que articula nuestros enfoques teóricos es la de *paradigma*, esto es, la visión del mundo de una cultura que se concreta en ejemplares y modelos, en un conjunto de teorías y conceptos que modelan una forma particular de la realidad. Desde los estudios literarios se considera *paradigma* a los ejemplares constitutivos de

un canon, los que se relacionan en forma de influencias o de rupturas con las sucesivas generaciones de autores y de lectores. Esto no implica un desplazamiento de los modelos pasados sino una “coexistencia paradigmática que mediante sus constantes combinaciones se reconstruye una y otra vez” (Chávez y Cóceres, 2005:208).

La obra literaria, expuesta a distintos contextos culturales o históricos, provee nuevos significados, quizás no previstos por su autor ni por los lectores de la época. La particularidad interactiva entre obra y lector produce una superación de la distancia histórica reconociendo una relación dialógica de lo actual con respecto a lo pasado. Así, la obra “pasada” puede “decir” o aportar algo nuevo en la medida en que el observador presente la actualiza, la trae desde el pasado hasta la actualidad.

196 197

El período temporal y un espacio de indagación

Es sabido que la República Argentina, entre los años 1955 y 1973, vivió un período histórico complejo, “caracterizado por un proceso de modernización cultural, signado por la proscripción política del partido peronista, la paulatina cancelación de los canales institucionales para la resolución de conflictos y la represión de un amplio y diverso movimiento social crítico del orden establecido” (Ponza, 2007).

Los llamados sesenta-setenta parecen marcar un punto de inflexión entre dos paradigmas [...], parecen señalar un espacio donde tuvieron lugar una crisis y un cuestionamiento profundo de las hasta entonces formas tradicionales de participación y representación política por parte de los sectores medios y letrados de la sociedad. La profunda modernización técnica y cultural, la paulatina fragmentación y especialización del conocimiento, las nuevas teorías de abordaje de los fenómenos sociales, la reconfiguración de las relaciones laborales, la redistribución internacional del trabajo, la alta complejidad que adquiere el ordenamiento económico y la tecnificación de las sociedades modernas, terminan en estos años, entre otras cosas, modificando el lugar y la función que las llamadas vanguardias o elites culturales habían ocupado tradicionalmente en las esferas más cercanas del poder. (Ponza, 2007:363)

Durante esta década de cambios, en Santa Fe, los intelectuales movidos por los acontecimientos políticos nacionales e internacionales y por el estado de situación de la cultura y el ambiente literario de la época, asumieron un particular compromiso con su quehacer y se replantearon críticamente el sentido de lo literario. Estas posiciones se explicitaron en distintas instancias de discusión y debate que pueden leerse en su producción literaria y en la importante apertura hacia lo extranjero. Emergió una importante producción ensayística, periodística y de traducción de producciones foráneas contemporáneas. Se consolidó una generación de artistas e intelectuales que podrían ser llamados “de vanguardia” que operó una renovación del campo literario y artístico local. Algunos de los integrantes de este grupo generacional fueron Hugo Gola, Juan José Saer, Rodolfo Alonso, Paco Urondo. En estas experiencias vanguardistas se produjeron acontecimientos de importancia fundamental a la hora de revisar las diferentes posiciones y modos de pensar el arte. “Escenas que este grupo generacional ha creado para intentar a través de ellas, explicitar su forma de entender la literatura” (Ricci, 2006:18).

Consideramos en este estudio tres acontecimientos representativos:

1. *Primera Reunión de Arte Contemporáneo. Universidad Nacional del Litoral, 1957.* Jornadas organizadas como una serie de coloquios, exposiciones, lecturas de poesía y conversaciones, por iniciativa de los jóvenes más activos de la cultura santafesina. Acontecimiento que no se repitió en Santa Fe hasta treinta años después y que fue determinante por las discusiones acerca de problemas estéticos, formales y políticos vinculados a la actividad artística que allí se suscitaron y que se constituyen en claves para reconstruir ese horizonte generacional.

Todos los poetas, artistas y críticos invitados tienen al momento de la Reunión una trayectoria importante en el circuito independiente de sus disciplinas. Son reconocidos, pero sobre todo por los órganos de difusión del circuito cultural extra-oficial, como las revistas *Poesía Buenos Aires*, *Contorno* y *Platea* [...] La gestión del Instituto Social de la UNL contribuye a componer esa cartografía cultural extra-oficial desde el momento en que decide sostener un espacio de reunión (y una publicación) que ensancha la esfera de circulación y consumo para los trabajos de una nueva camada de poetas, artistas y críticos a los que valoriza, primero invitándolos, y luego publicándolos. (Peralta, 2009)

2. *Suplemento literario de El Litoral. 1958-1959.* Hugo Gola fue el encargado de la edición de este suplemento donde se publicaron los primeros cuentos de J. J. Saer, luego recopilados en "En la zona" (excepto el cuento "Las arañas"). La importancia de este suplemento tiene que ver con que "no sólo encontramos a los autores que conforman el universo de lecturas y referencias literarias de los noveles autores, también en ese suplemento de efímera existencia los jóvenes editores encuentran un espacio para publicar sus primeros textos" (Ricci, 2006:12). En 1959, con la publicación del cuento "Solas" de Saer, esta experiencia se clausura. Los directivos del diario quisieron censurarlo por describir una situación lésbica, pero se publicó de todas maneras. Esto provocó que las relaciones entre Saer y Gola y los propietarios y directores de *El Litoral* se quebraran y que los escritores se alejaran del *staff* del periódico.

3. *Quinto Congreso Argentino de Escritores. Organizado por la Sociedad Argentina de Escritores, 1964.* En este congreso representaban a la SADE, entre otros, Silvina Bullrich, Marta Lynch, María Esther de Miguel, Carlos Carlino y Manuel Mujica Láinez. El hecho relevante estuvo dado por las sucesivas controversias y encontronazos de Juan José Saer con varias de estas figuras destacadas, en particular S. Bullrich y M. Lynch, lo que demostró las grandes diferencias generacionales en el modo de entender la literatura. Durante el encuentro se hizo explícito que la figura de Juan L. Ortiz funcionaba como referente literario del grupo de jóvenes intelectuales del que Saer formaba parte, lo cual fue uno de los principales motivos de enfrentamiento. La presencia y las arremetidas de Saer contra los escritores presentes en este congreso dieron una fama inmediata al grupo local e hicieron ingresar a la escena nacional la atmósfera propia de este grupo de provincia y de su referencia intelectual.

Los autores: tópicos y relaciones 1: Pavese

Para el abordaje de los textos, elegimos la categoría —cultural y antropológica— de *mito* pavesiano por encontrarse relacionada con el “nombre” que ordena las cosas en el caos del universo y el “nombramiento”. El mito cumple una función evocativa que permite revivir elementos de la realidad nombrándola (Aurora, 2001). Es una norma, un esquema lleno de significados de un hecho ocurrido de una vez para siempre que configura la propia conciencia y la de los otros. Profundizando en los arquetipos del mito individual es posible llegar a conocerse a sí mismo a través de la relación con la infancia, momento en que se producen los primeros encuentros con las cosas y la configuración de los mitos personales. Para Pavese el conocimiento del mundo se construye a través de los recuerdos que tenemos de las cosas. No podemos ver nada por primera vez, sólo importa la segunda, que es cuando nos reencontramos con imágenes de la infancia. Por eso el mito, junto a la memoria y la infancia, conforman un núcleo. Tópico pavesiano amplia y reiteradamente abordado por la crítica.

198 199

Por otro lado, nos interesa destacar que Pavese consideró la lengua literaria como un cuerpo cristalizado, inmóvil, que sólo puede renovarse a fuerza de trasposiciones e injertos del uso hablado y dialectal del lenguaje.

Estas ideas pavesianas son identificables en la concepción de Saer sobre la lengua literaria. El autor santafesino afirmó su intención de “escribir en lengua coloquial”, ya que “las palabras, para mí, tienen que tener la misma naturalidad que tienen en el habla. Para ser literarias tienen que tener la naturalidad de lo hablado” (Piglia, Saer, 1990:66).

Pavese fue un lector crítico de su tiempo histórico y de la estética que lo sustentaba. El autor respondió a la realidad de su tiempo, asumiendo un compromiso ideológico, ético y político. “Era necesaria una escritura poética acorde con las exigencias éticas y, naturalmente, también prácticas, del ambiente en que se vive: la sórdida Italia de los años treinta, en ese caso. En su guerra personal contra la solemne vacuidad de la cultura mussoliniana, aquel piamontés tozudo y sensible se propuso inventar una poética” (Freidemberg, 1990).

Pavese cumplió un papel fundamental al oponerse al régimen fascista mediante su literatura y en sus columnas en revistas clandestinas. Junto a otros intelectuales, como Norberto Bobbio, Luigi Einaudi, Renato Treves, Antonio Gramsci, Benedetto Croce, constituyó un factor de conciencia de los intelectuales italianos contra el fascismo. A través de la labor cultural, intentó “ablandar las duras prácticas del gobierno central para reencontrarse con la libertad y todo lo que de ello deriva, como una forma de revalorar lo humano” (Espejel Mena y Flores Vega, 2005:25). Para contrarrestar la opresión del fascismo, realizó una operación paradigmática: leer y traducir una tradición literaria y lingüística extranjera —la norteamericana, produciendo una revolución cultural a partir de textos y traducciones.

Los autores:

tópicos y relaciones 2: Saer y Gola

Para realizar este trabajo consultamos diversas entrevistas realizadas a Hugo Gola y Juan José Saer, principalmente por la imposibilidad —en el caso de Saer— o la dificultad para entablar contacto directo —en el caso de Hugo Gola—. A partir de estas lecturas fue posible definir algunas características del pensamiento de cada uno, y completar los aportes de la bibliografía con aportes personales a fin de construir categorías operativas que permitieran abordar el estudio.

En el caso de Hugo Gola, identificamos una serie de ideas constantes en todos sus testimonios ya que el autor reconoce que el fundamento primero que induce al poeta a crear, son las lecturas.

La lectura de poetas, de obras narrativas o ensayísticas o de reflexión, es decir, a una disposición interna se suma el impulso que provoca la relación con los libros. A veces son escritores de la misma lengua o de otras lenguas. En mi caso, más que la poesía argentina, lo provocó mi relación con la literatura europea, italiana o francesa, también norteamericana. Ese aire que venía de otras partes fue muy importante para orientar la propia búsqueda. (Gola en Monchietti, 2000)

Otro factor determinante para el poeta fue la figura de Juan L. Ortiz, en congruencia con otros amigos de ese momento, como Juan José Saer o Rodolfo Alonso:

Luego vinieron algunas relaciones personales entre los cuales no puedo dejar de mencionar la gravitación que tuvo inicialmente sobre mí la personalidad de Juan L. Ortiz. También la de algunos amigos con los que yo compartía mis preocupaciones como es el caso de Juan José Saer, con quien mantuve una larga relación desde los comienzos de ambos hasta el momento de su muerte. (Gola en Monchietti, 2000)

Juan José Saer desarrolla una idea similar en una entrevista realizada por una corresponsal del diario *La Nación*: “Yo trato de hacer una literatura más o menos original, pero en última instancia toda obra se nutre de sus antecesores, es como una cadena. Uno escribe y trata de hacer algo con lo que leyó, cree en la escritura porque los libros que ha leído son un estímulo para hacerlo”. Es posible poner en relación estas ideas con otros dos factores importantes en la consideración de Hugo Gola acerca de la experiencia poética. Una de ellas es la idea de que el lenguaje resulta limitante para dar cuenta de esta experiencia: “el lenguaje es una pálida reconstrucción del estado, es decir que el lenguaje tiene muchas limitaciones, sin embargo es a través del lenguaje que nosotros podemos apreciar, valorar, amar lo que los poetas han escrito a través del tiempo” (Gola en Monchietti, 2000).

Resulta necesario, entonces, desestructurar el lenguaje en su sintaxis y su organización convencional para diferenciar el cotidiano del poético. Gola considera a la experiencia poética como un *estado de gracia*: “a veces una palabra desencadena un estado. Pavese habla del estado de gracia provocado por algunas imágenes, y contaba de alguien que entraba al estado de gracias pasando frente a un ojo de buey” (Gola, 1986:199).

Otro aspecto importante en Hugo Gola es su labor como traductor. En la entrevista ya citada, ante la pregunta “¿El trabajo como editor y difusor de poesía, es

un modo de enseñar sin querer enseñar?”, el poeta respondió: “Siento mucho el deseo de devolver de alguna manera lo que a mí me ha ayudado a vivir, es decir, hacer conocer escritores, hacer conocer poetas... En medio de todo este mundo hay mucha confusión y creo importante desarrollar un concepto, una seriedad, una ética; de manera tal de ayudar a que la gente se oriente así como yo recibí ayuda en mi juventud” (Gola en Monchietti, 2000).

En el caso de J. J. Saer, tuvimos en cuenta determinados aspectos que nos permitieran ponerlo en relación con Pavese. El primero de ellos tiene que ver con la delimitación de una “zona” literaria, un espacio local —al decir de Piglia— donde se sitúan los personajes y las situaciones narradas, y desde donde el autor estableció una relación con la cultura mundial. Saer trabaja “un material narrativo nítidamente situado: la provincia de Santa Fe” (Piglia, Saer, 1990:38). El autor delimitó, desde sus primeras publicaciones, este universo literario particular, del cual no se distanciaría (Gasquet, 2007:277). La fundación literaria de estos espacios significativos permitió, por un lado, la separación/superación de Buenos Aires como lugar geográfico central del sistema literario argentino (Gramuglio, 2004:335-336) y, por otro lado, la puesta en relación de Saer y su obra con la cultura universal.

200 201

El tópico de la “zona” resulta operativo para abordar, también otros: el “recuerdo” y la idea de “tradición”. La zona delimitada por Saer en sus textos tiene un referente real —conocido, pero nunca mencionado—, “a partir del cual se despliega la construcción del espacio imaginario: un anclaje que tendrá fuertes proyecciones en la configuración del mundo narrativo, en el cual la ‘zona’, como recorrido de experiencias y recuerdos, se constituye en un núcleo productivo de los materiales literarios y en uno de los elementos formales que confieren... ‘unidad de lugar’ al conjunto de los textos” (Gramuglio, 2004:336). La zona es, entonces, el núcleo temático que estructura los textos y desde donde el autor intenta reconstruir “el mundo adentrado de su infancia” (Flisek, 2002). Opera aquí la categoría de *recuerdo* como ámbito y materia de la literatura: “El presente no puede narrarse, porque es inasequible, por lo que sólo hay un ‘pasado actual’ de los recuerdos”, narrar el presente es imposible (Gasquet, 2007:288).

Saer desplaza las formas tradicionales de representación al trabajar con un registro minucioso de la percepción, del recuerdo y la conciencia “únicas instancias capaces de asir, en el tembladeral de ‘lo real’, esas realidades inasibles que son materia de la literatura: el tiempo, el espacio, los seres, las cosas” (Gramuglio, 2004:332). Según Piglia, Saer sostiene la idea de que narrar es “iluminar” una historia que ya existe (Piglia, Saer, 1990:38). Para lograrlo, utilizó la estrategia narrativa de fragmentación de la historia; sus novelas se completan siempre parcialmente y para ello reconoce la necesidad de un “lugar” que la organice y le otorgue unidad —idea ya explicitada por Gramuglio—. Esta referencia constante a un lugar específico podría crear, según Saer, “un nuevo sistema de relaciones, un pequeño mundo que va a emerger a la escena literaria, a la conciencia literaria, a la lectura” (Piglia, Saer, 1990:66).

Considerando el tópico de la tradición tuvimos en cuenta, en primer término, el concepto de “influencias” literarias considerado por el autor: “Para mí —ha dicho [Saer]— las influencias son esos escritores que se incrustan en uno y a través de los cuales se empieza a ver el mundo’. Los objetivistas, sí, pero también Borges, y Faulkner, y Pavese” (Gramuglio, 2004:364). Saer explica que hay una o varias tradiciones “generales”, en términos culturales, colectivos, y de tradiciones

que tienen que ver con lo subjetivo. Esto puede abarcar todas las obras literarias producidas por todos los grupos humanos y en todas las lenguas del mundo, o series más acotadas —por ejemplo, la serie de literatura nacional— que a su vez puede separarse en diversas series (tradición, vanguardia, etc.). Dice Saer: “¿por qué negarse a priori, por qué definir la tradición a priori, con una serie limitada, y tener que elegir una sola serie contra todas las otras, cuando tenemos a nuestra disposición muchas series que podemos aprovechar y pueden ayudar a enriquecernos?” (Piglia, Saer, 1995:21).

El elemento local siempre impone transformaciones a las influencias que recibe un escritor. La idea de *tradición* explicitada por J. J. Saer resulta útil para entender la relación que su generación estableció con Pavese y con la literatura europea. Conocer y aprovechar todas las series de la literatura universal, en diferentes lenguas, era posible solamente mediante la labor del traductor. La traducción, entonces, considerada aquí como generadora de tradiciones de lecturas.

Muchas de las ideas de Pavese, autor presente en su tradición individual, colaboraron en la conformación del sistema y estilo narrativos de Saer: relatar detalladamente y con minucia, relatar sólo recuerdos de las cosas —el presente, dijimos, es inasible para el narrador—. También el concepto de *mito* en Pavese tiene cierta presencia en lo que concierne a las ideas sobre el acto creativo que supone la literatura en Saer. En una entrevista publicada luego de su muerte, realizada por Eliseo Álvarez, afirmó refiriéndose a su infancia en Serodino:

“Yo rescaté en mis libros esas impresiones. La escritura está orgánicamente ligada al hombre. Evoca la lengua, que está entrañablemente unida a la interioridad humana. El lenguaje conserva toda la experiencia vivida, cuando empezamos a escribir, eso se pone en movimiento”. Más adelante, afirma que la patria, “eso que queremos, no son el gaucha, el himno nacional y la bandera. Lo que queremos son las primeras experiencias, constitutivas de nuestro ser”. (Álvarez, 2005)

Conclusiones y proyecciones

Las conclusiones alcanzadas en el presente trabajo constituyen una fase inicial de las relaciones que se establecen en la recepción de la obra pavesiana en Saer y Gola.

Es posible visualizar el impacto que el pensamiento y la obra de Pavese tuvieron en los intelectuales santafesinos de la década del sesenta, posicionándolo como paradigma de lectura y escritura de quienes a su vez instauraron un proceso de cambio similar en las comunidades interpretativas y productoras locales.

Como aspectos pendientes y a profundizar, mencionamos el análisis comparativo de traducciones, y la continuación de las presentes indagaciones. La contribución al campo de estudio está dada por el aporte de esta investigación para establecer el estado de la cuestión y los trabajos vigentes relativos al tema.

Bibliografía

- ALIBERTI, A.: (1990) “Diálogo del hombre solo” en *Clarín*, Suplemento Cultura y Nación, 20 de septiembre.
- AURORA, E.: (2001) *Cesare Pavese: entre el exilio y la infancia*, en *Especulo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. Disponible en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero18/pavese.html>
- BUTTI, E., CAPPALÀ, L., CROLLA, A.: (2001) “La figura de C. Pavese entre el mito y la soledad” en *Diario El Litoral*, Suplemento Cultural, 30 de noviembre.
- CAMARERO-ARRIBAS, J.: (2002) “Comparatismo y teoría literaria” en *Anthropos*, N° 196. España.
- CASANOVA, P.: (2002) “Del comparatismo a la teoría de las relaciones literarias internacionales” en *Anthropos*, N° 196. España.
- CASTELLI, E.: (1972) *El mundo mítico de Cesare Pavese*. Plamar, Buenos Aires.
- CHÁVEZ, L. Y CÓCERES, B.: (2005) “Los laberintos de Dino Buzzatti y Humberto Eco: paradigmas de la narrativa italiana del siglo XX” en *Realidad y fantasía en las letras italianas. Cine literatura, lengua y cultura*.
- CROLLA, A. (comp.). UNL, Santa Fe.
- CROLLA, A.: (2001) “Y por qué comparatismo?” en *Paradigmas literarios del siglo XXI*. UNL, Santa Fe.
- (2006) “Cesare Pavese, traductor de América, ‘leedor’ de tradiciones” en *El país de los sueños posibles*. COSTA PICAZO, A. y CAPALBO, A. (eds.). BPress, Buenos Aires.
- ESPEJEL MENA, J. Y FLORES VEGA, M.: (2005) “Norberto Bobbio y Cesare Pavese: dos intelectuales del antifascismo en Italia” en *Espacios Públicos*, Vol. 8, N° 16. Agosto. Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca, México, 8-28.
- FREIDEMBERG, D.: (1990) “Las fuentes míticas de lo poético” en *Clarín*, Suplemento Cultura y Nación. 20 de septiembre.
- FLISEK: (2002) *Juan José Saer y el relato de la memoria*. Disponible en www.barcelonareview.com
- GASQUET, A.: (2007) *Los escritores argentinos de París*. UNL, Santa Fe.
- GERBAUDO, A.: (2006) *Ni dioses ni bichos. Profesores de literatura, currículum y mercado*. UNL, Santa Fe.
- GRAMUGLIO, M.: (1986) *Antología de lecturas críticas*. Grupo de investigación de la UBA, Norma, Buenos Aires, 2004.
- PAVESE, C.: (1947) “Ayer y hoy”, artículo publicado en “L’Unità” de Turín el 3 de agosto de 1947. Disponible en <http://www.dooos.org/articulos/textos/Pavese.htm>
- (1970) *El oficio de poeta*. Nueva Visión, Buenos Aires. [Trad. por GOLA, H. y ALONSO, R.]
- (1979) *Oficio de vivir*. Disponible en <http://www.enfocarte.com/3.20/destacado.html>
- RICCI, P.: (2006) *Cuando los 60 fueron jóvenes. Literatura y política en los años 60*. Facultad de Ciencias de la Educación, UNER, Entre Ríos.
- SAER, J.J. y PIGLIA, R.: (1990) *Diálogo Piglia-Saer*. UNL, Santa Fe, 1995.
- SAER, J.J.: (1986) *Una literatura sin atributos*. UNL, Santa Fe.

- (1996) *Unidad de Lugar*. Seix Barral, Buenos Aires.
- (2000) Entrevista. Disponible en <http://www.educ.ar/educar/site/educar/Entrevista>
- (2001) *Cicatrices*. La Nación, Buenos Aires.
- (2005) *La Pesquisa*. Seix Barral, Buenos Aires.
- (2005) *Saer, hacia un río sin orillas*. Disponible en <http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2005/06/18/u-997720.htm>
- (2006) *Trabajos*. Seix Barral, Madrid.
- STEINER, G.: (1996) *Pasión intacta*. Siruela, Madrid, 1997.

Ansó, Valeria

"Cesare Pavese: paradigma de la tradición cultural santafesina de los '60", en: *El hilo de la fábula*, Revista anual del Centro de Estudios Comparados, N° Diez. Santa Fe, Argentina, edicionesUNL, 2010, pp. 195-204.

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).

204 205

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: Bibliográfica de Voros SA,
Buenos Aires, Argentina, diciembre de 2010.

Uno, pasión intacta

(un lugar para la teoría)

Jean Bessière · Carolina Rolle ·
Ariela Borgogno ·

Dos, paseos por los bosques narrativos

(un lugar para la ficción)

Carlos Fos · Anna Forné ·
Laura Rafaela García ·

Tres, múltiples moradas

(un lugar para los pasajes discursivos)

Lucas Berone · María Susana Ibáñez ·
Carolina Cuesta ·

Cuatro, después de Babel

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

Giorgia Marangon · João Manuel dos Santos Cunha ·

Cinco, memorias de la trastienda

(escritores por escritores)

Sergio Delgado ·

Seis, escenas de la vida académica

(un lugar para el reencuentro con nuestros invitados)

Biagio D'Angelo ·

Siete, glosa(s)

(un lugar para el comentario y la información)

Sandra Pinasco Espinosa ·
Silvia Zenarruza de Clément · María Susana Ibáñez ·
Rafael Arce · Carlos Hernán Sosa ·

Ocho, la letra estudiante

(un espacio joven)

Valeria Ansó ·