

**Once**

ISSN 1667-7900

# El hilo de la fábula



Revista anual del Centro de Estudios Comparados  
Facultad de Humanidades y Ciencias  
Año 9 · 2011 · 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**

**Once**

2011, 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**

Silvia Calosso

**Comité Honorario**

Raúl Antelo (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)

Ana María Barrenechea (Univ. de Buenos Aires)

Daniel Balderston (University of Pittsburgh, EEUU)

Jean Bessière (Université de la Sorbonne, Paris)

Rolando Costa Picazo (Univ. de Belgrano -

Univ. de Buenos Aires)

Biagio D'Angelo (Pázmány Péter Katolikus Egyetem,

Budapest, Hungría)

Roberto Fernández Retamar (Univ. de La Habana, Cuba)

Tania Franco Carvalhal (UFRGS, Brasil) †

Armando Gnisci (Università della Sapienza di Roma, Italia)

Vicente González Martín (Univ. de Salamanca, España)

María Kodama (Fundación Internacional Jorge Luis Borges)

María Teresa Gramuglio (Univ. de Buenos Aires -

Univ. Nac. de Rosario)

David Lagmanovich (Univ. Nac. de Tucumán) †

Daniel Henry Pageaux (Université de la Sorbonne, Paris)

Jorge Panesi (Univ. de Buenos Aires)

Susana Romano Sued (Univ. Nac. de Córdoba)

**Comité Científico**

Pampa Arán (Univ. Nac. de Córdoba)

María Isabel Barranco (Univ. Nac. de Rosario)

Gustavo Bombini (Univ. de Buenos Aires - Univ. Nac. de La Plata)

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

Lila Bujaldón 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)

Cristina Elgue de Martini (Univ. Nac. de Córdoba)

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

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

Ma. Ángeles Hermosilla Álvarez (Univ. de Córdoba, España)

María Rosa Lojo (Univ. del Salvador)

Zulma Palermo (Univ. Nac. de Salta)

Susanna Regazzoni (Università Ca'Foscari, Venezia, Italia)

María A. Semilla Durán (Université Lumière Lyon 2, Francia)

Silvana Serafin (Università degli Studi di Udine, Italia)

**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  
Decano Facultad Humanidades y Ciencias

Diseño interior y tapa

**Tede tintas**

Revisión de textos

Malena Arce

Revisión de textos en inglés y francés

Susana Ibáñez

Silvia Zenarruza de Clément

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](mailto: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](mailto:editorial@unl.edu.ar)

**Venta on line:**

[www.unl.edu.ar/editorial](http://www.unl.edu.ar/editorial)

## Sumario

<b>Presentación</b> por Silvia Calosso (UNL) _____	9
--	---

### **Uno, pasión intacta (un lugar para la teoría)**

María Leonor Milia y Claudio Lizárraga (Universidad Nacional del Litoral): La problemática de la comparación en la Historia _____	13
Daniel Alvaro (Universidad de Buenos Aires, CONICET, París 8): Mito. Literatura. Comunidad _____	35
Facundo Nieto (Universidad Nacional de General Sarmiento): El lector argentino y la tradición. Apuntes para una di- dáctica de la historia literaria occidental _____	43
Tomás Vera Barros (SECYT, Universidad Nacional de Córdoba): Un cuerpo en cuestión. Sobre la construcción de corpus de investigación en poesía _____	59
Hugo D. Echagüe (Universidad Nacional del Litoral): <i>Data- ción/actuación</i> en la obra de Paul Celan: lecturas a través de Derrida y Blanchot _____	69

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

Fernanda Elisa Bravo Herrera (CONICET, INSOC, Universidad Nacional de Salta): Los (im)posibles regresos a la tierra (perdida): <i>Si hubiéramos vivido aquí</i> de Roberto Raschella y <i>La tierra incomparable</i> de Antonio Dal Masetto _____	83
Jorge Wiesse Rebagliati (Universidad del Pacífico, Pontificia Universidad Católica del Perú): La (des)construcción de la amada. Más sobre <i>Camino de Ximena</i> , de Santiago del Prado, y la <i>Vita nuova</i> de Dante Alighieri _____	97

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

Ma. Paz Cepedello Moreno (Universidad de Córdoba, España): Juegos ficcionales en el discurso narrativo y cinematográfico: <i>Soldados de Salamina</i> _____	107
Cristina Beatriz Fernández (Universidad Nacional de Mar del Plata, CONICET): Espacios y signos de la modernidad en los escritos de Justo Sierra (sobre su viaje a los EE. UU.) _____	121
Giselle Rodas (Universidad Nacional de Lomas de Zamora, CONICET): “Había en tus ojeras la inconfundible huella que hablaba de tu mal”. Pálido final para Juan Carlos y comienzo para <i>Boquitas pintadas</i> _____	129

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

- Santiago Venturini (Centro de Estudios Comparados —UNL—, CONICET): Fredi Guthmann: el extranjero entre nosotros \_\_\_\_\_ 143
- Bárbara Gudaitis (Universidad de Buenos Aires): Raza, utopía y biopolítica en la trasposición de *Soy leyenda* \_\_\_\_\_ 155

**Cinco, memorias de la trastienda**  
**(escritores por escritores)**

- Rodolfo Alonso: La utopía traductora \_\_\_\_\_ 165

**Seis, escenas de la vida académica**  
**(estudios comparados en el Mundo Antiguo)**

- Nicolás Cruz Barros (Universidad Católica de Chile): Hacer justicia a través de la memoria: *Akhenatón* de Naguib Mahfouz \_\_\_\_\_ 183
- Claudia T. Mársico y Hernán G. Inverso (Universidad de Buenos Aires, Universidad Nacional de San Martín, CONICET): *Syn hóloi tòi sómati stréphein pròs tò phanón*: teoría y corporalidad en el símil platónico de la caverna desde una matriz fenomenológica \_\_\_\_\_ 197

**Siete, testimonios tangibles**  
**(un lugar para el convivio)**

- Daniel-Henri Pageaux (Université de la Sorbonne): Sobre un héroe y una tumba. Homenaje a Ernesto Sábato \_\_\_\_\_ 209

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

- Ariela Borgogno (Centro de Estudios Comparados —UNL—, Universidad Autónoma de Entre Ríos): Las múltiples moradas del estudio comparado de la literatura. Reseña de *Estudios comparados de la literatura actual. Indagaciones desde género, canon y educación* de Adriana Crolla y Oscar Vallejos (comp.) \_\_\_\_\_ 219
- Ángeles Ingaramo (Universidad Nacional del Litoral, CONICET): *Travesías literarias. Itinerarios de lectura, teoría y crítica*: un manual esperado en espacios universitarios. Reseña de *Travesías literarias. Itinerarios de lectura, teoría y crítica* de Battiston, Domínguez, Elizalde, Forte, Urtasun \_\_\_\_\_ 223
- Eva María Martínez Moreno (Universidad de Córdoba, España): La conciencia literaria a la luz de algunas poéticas implícitas y explícitas del siglo XX. Reseña de *Poéticas de poetas. Teoría, crítica y poesía* de José María Pozuelo Yvancos \_\_\_\_\_ 226
- Nora Sforza (Facultad de Filosofía y Letras —UBA—): ¿Eres tú, Gioconda? Reseña del libro *Adiós, Mona Lisa. La verdadera historia del retrato más famoso del mundo* de Roberto Zapperi \_\_\_\_\_ 228

## 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.*

67

*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.*



## Presentación

por Silvia Calosso

UNL

Superados los diez primeros años desde la aparición del Volumen 1 de *El hilo de la fábula*, suscita un sentimiento de gran responsabilidad la organización del Volumen 11, a mi cargo en esta oportunidad. Se han sumado al Comité Científico las Profesoras Susanna Regazzoni, de la Universidad de Venezia, y María Semilla Durán de la Universidad de Lyon, ambas ligadas desde hace mucho tiempo al mundo del comparatismo en sus respectivos medios académicos. Además, las Universidades a las cuales pertenecen, ya han comenzado un intenso intercambio con la Universidad Nacional del Litoral, a fin de lograr convenios de cooperación que permitan a docentes y estudiantes la experiencia de convivir con colegas y compañeros de estudio de otras latitudes, afines por las lenguas y por el contexto cultural al que pertenecen, favorable al diálogo y la interacción que tanto nos interesan desde este espacio plural de los estudios comparados.

89

Un acontecimiento académico en la Universidad Nacional del Litoral acompaña este año, con algunas producciones dentro del formato *dossier*, a la edición de este Volumen 11. En septiembre de 2010 se realizó en la Sede de la Facultad de Humanidades y Ciencias el *XXI Simposio Nacional de Estudios Clásicos*, entendiéndose por tales la que es su acepción más tradicional: los estudios sobre el Mundo Antiguo Grecorromano, que desde hace más de cuarenta años alienta en nuestro país la Asociación Argentina de Estudios Clásicos (AADEC).

Cuando en los albores del siglo XX se creó la Universidad Nacional del Litoral, la nueva Institución, a poco, adquirió un lema que hasta hoy nos pertenece y representa: *Lux Indeficiens*, la luz que nunca decae, la luz infinita, y esa frase latina, en el emblema de la Universidad, rodea en un círculo a un ícono que también se repite en el emblema de la Asociación Argentina de Estudios Clásicos, el efebo griego portador de la antorcha, que en actitud de marcha, de carrera, cristalizado en ese gesto, avanza en procura del conocimiento y la perfección física e intelectual. Sólo con observar este emblema, podemos darnos cuenta de la importancia que han tenido y tienen los estudios clásicos en Argentina, en particular en el ámbito de la Universidad, en esa travesía del conocimiento que han realizado desde sus fuentes originarias europeas.

Nuestra editorial universitaria presentó recientemente un volumen surgido de un Programa especial de la Universidad Nacional del Litoral sobre Memoria e Historia de esta Casa de Estudios. El libro consigna y comenta la acción docente y de investigación de personalidades de origen judío italiano que contribuyeron con su extraordinario saber a consolidar cátedras, fundar institutos de investigación

y producir textos todavía vigentes. Ante la inminencia del Simposio de Estudios Clásicos, fue oportuno traer a colación la sólida formación en estas disciplinas tanto de los nombrados en el libro, como de los españoles que trajo la guerra civil, y la de los eruditos locales que la Universidad Nacional del Litoral supo conseguir: Beppo Levi, Aldo Mieli, José Babini, Benjamín Stubrin, el “gallego” de Córdoba, Angela Romera Vera, Dina San Emeterio, Delia Travadelo, y tantos más.

La Universidad Nacional del Litoral tuvo en 2010 la oportunidad de dar lugar a un encuentro nacional e internacional sobre estos saberes, que configuran un “*solidum*”, al decir de Horacio, en la formación de las más grandes personalidades que han pasado por nuestros claustros, y que siempre se filtran en la producción de científicos, docentes, poetas, cineastas. Los años de militancia revolucionaria, por su parte, alejaron de este campo del conocimiento a los jóvenes, que sustituyeron muchos contenidos “tradicionales” por las lecturas que proponían grandes y necesarios cambios sociales, quizás sin percibir que los autores de esas nuevas lecturas también habían abrevado en los sabios del mundo antiguo y las líneas de comprensión del hombre y de sus comunidades que de ellos provienen. Lentamente la UNL ha recuperado el campo perdido, y en las distintas carreras ha vuelto el estudio del derecho romano, de la historia de la ciencia, de las lenguas de corpus griega y latina, de las cuales provienen muchas de las lenguas modernas de Occidente, de la historia antigua y paleocristiana, de la filosofía clásica y post clásica.

Percibir la presencia de los clásicos en la literatura, en las artes visuales, en la historiografía, en los textos filosóficos y sociológicos, aun en el periodismo, se siente como un ejercicio natural de *comparatismo*. Cómo pasa, se procesa, se transforma, vuelve el texto antiguo a estar presente en las nuevas producciones es una experiencia de *mise en abyme* inacabable, siempre enriquecedora para el crítico o el investigador universitario de nuestros días.

**Calosso, Silvia**

“Presentación”, en: *El hilo de la fábula*, Revista anual del Centro de Estudios Comparados, N° Once. Santa Fe, Argentina, edicionesUNL, 2011, pp. 8-9.

**Uno,**

**pasión intacta** (un lugar para la teoría)



## La problemática de la comparación en la Historia

María Leonor Milia y Claudio Lizárraga •  
Universidad Nacional del Litoral

### Resumen

La metodología comparativa en la Historia no puede distanciarse de su estrecha relación con las otras Ciencias Sociales: desde diversas modalidades de abordaje, están hoy explorando y abriendo espacios integradores. La necesidad de explicar fenómenos complejos recurriendo a las lógicas analíticas de disciplinas que comparten como terreno común los procesos sociales en el tiempo, requiere formar equipos de trabajo como instancia generadora del enriquecimiento de los planteos. Así, el mundo griego ofrece grandes posibilidades para estudiarlo con una mirada integradora y analizar sus diferentes expresiones desde la perspectiva de la literatura, la historia del arte, la ciencia política, la antropología, la sociología, la filosofía, entre otras.

12 13

Tampoco puede construirse un análisis válido de los procesos históricos pasados, independientemente de las inquietudes, preguntas y problemas que nuestro mundo globalizado y cambiante estimula en el historiador y en quienes desde distintos ángulos estudian lo social.

Enfrentamos el desafío de integrar multidisciplinariamente el conocimiento a través de una metodología comparativa rigurosamente definida, que permita comprender los procesos socioculturales en la Historia, en los cuales cobra sentido el análisis de las fuentes. Frente a este horizonte metodológico nos situamos para abordar —dentro del amplio proceso de la civilización grecorromana— las *Vidas Paralelas*.

### Palabras clave:

· Historia · comparatismo · Ciencias Sociales

• *María Leonor Milia: profesora de Castellano y Ciencias Sociales (UNL), Profesora de Historia (UNR) y Especialista de Posgrado en Historia Social (UNL). Es docente e investigadora de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral, donde se desempeña como profesora Asociada ordinaria en la cátedra de Sociedades Mediterráneas y como Adjunta en Historia Americana II, ambas de las carreras de Licenciatura y Profesorado en Historia.// Claudio Horacio Lizárraga: profesor de Historia (UNL). Decano de la Facultad de Humanidades y Ciencias y docente e investigador en la misma unidad académica, donde se desempeña como Profesor Adjunto ordinario en las cátedras de Sociedades Mediterráneas y Antropología. Docente en la Universidad Autónoma de Entre Ríos (UADER) en la asignatura Espacio y Civilización II.// Ambos autores participan activamente en Congresos de la especialidad y han publicado, en forma conjunta como individual, sobre temáticas referidas a su campo de estudio. Desde hace varios años investigan en el área de los estudios clásicos. Actualmente participan en el Proyecto CAI+D 2009 Perspectivas comparadas para el análisis de la obra de Plutarco de Queronea, perteneciente al Programa Memoria cultural, construcción social y perspectivas comparadas, dirigido por la Mag. Adriana Crolla.*

### **Abstract**

The comparative method in History cannot be separated from the a broader problem posed by its close relationship with methods adopted by other Social Sciences, which through different approaches are now creating and exploring integrative spaces. The need to explain complex phenomena with recourse to the analytical rationale of other disciplines which share with History the study of social processes in time requires the constitution of work teams as a means to enrich formulations. Thus, the Greek world allows for an integrative gaze and for the analysis of different expressions from the perspectives of literature, art history, political science, anthropology, sociology and philosophy, among others.

It is not possible to construct any valid analysis of past historical processes without considering the concerns, questions and problems which our globalized world awakens in the historian and in those who study social issues from other angles.

We face the challenge of producing a multi-disciplinary integration of knowledge through an accurate comparative methodology which may allow us to understand cultural processes in history, processes in which the analysis of sources is made meaningful. This is the methodological horizon against which we position ourselves to approach, within the broad process of Greco-Roman civilization, *Parallel Lives*.

### **Key words:**

· History · comparatism · Socials Sciences

### **La Historia, una ciencia social**

La palabra *Historia* encierra una ambigüedad: por un lado, se refiere a lo que hacen los seres humanos viviendo en sociedades diferenciadas en el espacio y en el tiempo, y por otro, a la construcción de la reflexión y del saber sobre esa misma vida social. Como señala Marc Bloch, uno de los mayores historiadores del siglo XX:

el objeto de la historia es esencialmente el hombre. Mejor dicho: los hombres. Más que el singular, favorable a la abstracción, conviene a una ciencia de lo diverso el plural, que es el modo gramatical de la relatividad. Detrás de los rasgos sensibles del paisaje, de las herramientas o de las máquinas, detrás de los escritos aparentemente más fríos y de las instituciones aparentemente más distanciadas de los que las han creado, la historia quiere aprehender a los hombres (...) “Ciencia de los hombres”, hemos dicho. La frase es demasiado vaga todavía. Hay que agregar: “de los hombres en el tiempo”. El historiador piensa no sólo lo “humano”. La atmósfera en que su pensamiento respira naturalmente es la categoría de la duración. (1957 24 25)<sup>1</sup>

La duración y el cambio, dialécticamente entrelazados, son facetas inseparables del tiempo histórico, que es “el plasma mismo en el que se bañan los fenómenos”.

La historia de la Historia es muy larga y está estrechamente ligada a la inquietud de los seres humanos por reflexionar sobre su destino colectivo.

En la Antigüedad, las sociedades profundamente *heterónomas* del Cercano Oriente buscaron ese sentido y las normas que rigen la conducta social, por la vía de los mandatos divinos, transmitidos a los humanos a través de la palabra de los dioses y plasmada en las leyes impuestas por el rey —como en la Mesopotamia—, o en la revelación de la palabra de Yahvé al pueblo elegido, a sus patriarcas y profetas, registrada en los libros del Antiguo Testamento.

El proceso histórico de los griegos, en cambio, fue avanzando hacia una sociedad *autónoma*, una sociedad que busca en sí misma las normas que la rigen, las construye y las cuestiona.<sup>2</sup> Los griegos fueron los primeros que se preguntaron por el sentido de las acciones puramente humanas, y ya llegados al siglo V a.C., lograron diferenciarlas netamente de las intervenciones de los dioses. Y quisieron dejar constancia escrita de ello: fueron los precursores de nuestra disciplina.

14 15

La Atenas del siglo V sería así el primer caso de emergencia del proyecto de autonomía de una sociedad que encuentra su razón de ser en sí misma y en la cual aparecen también por primera vez, actores sociales que son “individuos realmente individuados”. La ruptura se expresa en la democracia, en la *polis* que —en tanto cuerpo de ciudadanos— se cuestiona a sí misma, dicta sus leyes, discute su destino y forja a esos “individuos socialmente fabricados”, los *politai*; se expresa también en el mundo de representaciones simbólicas que construye. (Castoriadis 195 196). Sus limitaciones —su peculiar concepción de la libertad, la exclusión de las mujeres y los esclavos— no oscurecen su enorme potencial creativo ni su carácter de radical innovación en los procesos históricos de la humanidad.

La ruptura se expresa también en el nacimiento de la Historia. Así, Heródoto de Halicarnaso (484–428 a.C.), al componer sus *Historias*, dio comienzo a nuestra disciplina. “Historia” significa originalmente investigación, pesquisa, búsqueda, destinada según él, a asegurar la permanencia en la memoria colectiva de lo que hicieron griegos y persas, a comprender sus causas, pero si bien suele nombrar a los dioses, con la conciencia de que el curso de los acontecimientos está en manos de las decisiones tomadas por los seres humanos. En la búsqueda de testimonios, en la reflexión sobre esas acciones humanas, él se constituye en el fundador del oficio de historiador.

Su obra es mucho más que una simple narración. Aquella experiencia colectiva que las guerras Médicas significaron para los griegos, creó las circunstancias para la reflexión sobre el sentido de los conflictos entre los hombres, conflictos desarrollados ya no en un tiempo mítico indefinido, sino en el tiempo realmente vivido por ellos. Una reflexión construida ya no desde el mito sino a partir de la razón, del *logos*, pero también condicionada por la experiencia inmediatamente posterior a los hechos, que transforma y reposiciona diferentemente a las *poleis*. Al pertenecer a la generación siguiente a las guerras, a la vez que rastrea las causas en su pasado reciente, prácticamente está haciendo historia contemporánea, pues como todo historiador, su pensamiento está condicionado por su presente y por su experiencia social.

Desde su ciudad de origen en las costas del Asia menor y luego en sus viajes por el Imperio Persa y el Mediterráneo oriental, su mirada curiosa observa las diferencias geográficas y culturales, recoge y compara testimonios, registra la “otredad” y se constituye también en precursora de los estudios antropológicos. La identidad griega emerge en el contraste con la alteridad persa: ambas identidades

se construyen opuestamente. Atenas democrática es la polis que, a sus ojos, mejor encarna la libertad griega, por oposición al despotismo del Imperio Persa (Milia, Lizárraga 2008 65 66).

Algo más tarde, Tucídides (460–454 a. C.), lleva a fondo la reflexión racional sobre las acciones humanas. Plantea sus interrogantes a partir de lo que para él es la historia contemporánea, personalmente vivida y en la que ha desempeñado un papel activo: las guerras del Peloponeso, largo conflicto entre las *poleis* griegas que desemboca en la derrota de Atenas y en un proceso que llevará más adelante a la desarticulación de la polis como marco de la vida social.

El camino para llegar a la verdad es arduo: requiere una metodología, la búsqueda e interrogación a los testigos, la comparación crítica de los testimonios, la confrontación de posiciones opuestas. Si bien su pertenencia social, su condición de ateniense y su concepción política condicionan sus conclusiones, quedan en pie su exigencia de rigurosidad en el tratamiento del testimonio y del encadenamiento de las causas, y la convicción de que los sucesos humanos pueden ser develados mediante la razón. Los dioses ya no juegan ningún papel en la explicación del devenir.

La reflexión filosófica también tuvo su espacio en el marco de esa sociedad autónoma, y cumplió un rol relevante en el avance del pensamiento racional, problemática de la que no podemos ocuparnos aquí. Sin embargo, la historia fue subestimada por los filósofos, porque desde su punto de vista, no se trataría de un verdadero conocimiento, ya que se ocupa de lo particular, al contrario de la filosofía, que trata de lo universal. Aristóteles es un ejemplo de ello, aunque lo dicho no impide valorar sus aportes testimoniales —la *Política*, la *Constitución de los atenienses*— sumamente útiles al historiador (2008 86 87).

Siglos después del aporte fundacional de los griegos, también los romanos procuraron registrar y explicar su pasado. Sin embargo, los condicionamientos y la interpretación estrechamente entrelazados con su presente, marcaron sus relatos con el explícito y siempre subyacente propósito de legitimar la guerra de conquista, el poder y la dominación imperiales. Incluso en sus relatos sobre los tiempos tempranos de Roma, la intervención de los dioses contribuye a legitimar un pasado modesto y oscuro, y a prestigiarlo en función de las necesidades del presente. En síntesis, una historiografía en la que cobran relevancia los grandes líderes militares y políticos junto con ese actor colectivo que es el pueblo romano, en la que se advierte una estrecha vinculación entre el poder del estado, los sectores dirigentes y la ideología que los legitima.

Hasta aquí nos hemos detenido en las etapas fundacionales de la historia —como modalidad específica de reflexión y conocimiento—, y de la historiografía en la que aquella se expresa.

Un largo recorrido las separa del saber que se transformó en una disciplina que alcanzó su estatuto científico después de mediados del siglo XIX, cuando definió un objeto propio, sus fuentes y su metodología. A partir de la crítica de textos (ya preparada previamente en lo metodológico por la filología clásica), se planteó reconstruir los propósitos de los grandes actores individuales de la Historia y creyó posible llegar a mostrar “cómo el pasado ocurrió realmente”.

Tanto en la corriente *historicista* alemana, como en la *positivista* de origen francés, la disciplina restringió su campo de trabajo al estudio de los acontecimientos,

fundamentalmente de carácter político, militar o diplomático, los que sobre la base de una exhaustiva constatación de su veracidad, podían ser ordenados lógicamente y cronológicamente. El devenir histórico se expresaría así en esa sucesión de acontecimientos y la Historia sería sobre todo, política, militar y diplomática, construida sobre el trasfondo de la consolidación de los Estados nacionales, procesos entonces en plena expansión en el mundo europeo.

Esta concepción de la Historia centró su atención en el papel de ciertos individuos destacados, otorgando un rol protagónico a monarcas, jefes militares, pensadores, en fin, a los “grandes hombres”, a los “próceres” en torno a los cuales podía escribirse la Historia, una historia que consistió más en relatos biográficos que en el análisis de las sociedades o de sus procesos de cambio y transformación.<sup>3</sup> Es una concepción que encierra implícitamente explicaciones monocausales, simplistas, que pretenden dar cuenta de fenómenos complejos a través de la exposición de una sola causa: “la causa”.<sup>4</sup>

16 17

Hoy somos conscientes de que tanto el objeto de estudio de la Historia como las herramientas utilizadas por el historiador, se construyen a lo largo del proceso histórico y ya no son los mismos. El conocimiento histórico plantea problemas y es siempre inacabado. Ya nadie puede suponer que pueda encontrárselo de una sola vez y en forma completa en un archivo o en una serie de textos.

Es un conocimiento que se construye y esa construcción depende del rol protagónico asumido por el historiador, quien tiene como punto de partida una pregunta, una inquietud, el planteo de un problema, zona oscura de la realidad que debe ser iluminada. La pregunta exige a su vez una respuesta provisoria, una explicación tentativa: una hipótesis, que le permitirá buscar la información necesaria para su verificación, elegir los conceptos que ayuden a explicarla y comprender las relaciones que ello implica.

El problema y la hipótesis constituyen la guía en la búsqueda de una explicación, de una respuesta. En el proceso de conocimiento, ambos llevan no sólo a la construcción del objeto de estudio, sino también de los propios datos que permitirán su investigación, datos que el historiador extrae de los variados testimonios que ha dejado la presencia humana, y que se convierten en “fuentes históricas”.

Un testimonio histórico es todo aquel rastro que permita dar cuenta del pasado. En la concepción decimonónica de la Historia sólo se consideraban valiosos y fiables los textos escritos de tipo documental, dejándose de lado cualquier otro género de evidencias. En cambio, hoy cualquier resto de la acción del hombre, en cualquier esfera o campo de la realidad, es un testimonio, y potencialmente una fuente de información.

En el caso de las sociedades del mundo antiguo grecorromano, contamos con una gran diversidad de testimonios, desde los restos arqueológicos hasta las obras más destacadas de las artes plásticas, la historiografía, la filosofía y la literatura clásicas. Pero también, y con mucha frecuencia, nos veremos ante su escasez o ausencia, su fragmentación o deterioro, así como con las dificultades para comprender el sentido de los textos.

En todos los casos, el testimonio alcanza su inteligibilidad en tanto es un producto de una sociedad, un tiempo y unas circunstancias dados, y no puede ser aislado

de estos condicionantes. Lo antes dicho no es obstáculo para que, en la riqueza de los textos griegos y romanos, podamos y debamos registrar aquello que hace a la originalidad de un autor, de un género literario o a los matices significativos de la lengua en que escriben.

El análisis histórico entraña, pues, una serie de dificultades para el historiador y más aún para el que se ocupa de la Antigüedad, puesto que muchos de los conceptos y categorías de análisis que utiliza han sido contruidos en etapas o momentos históricos muy posteriores y diferentes a los que se quiere estudiar, o bien han adquirido otros significados. Nos referimos, por ejemplo, a *clase social, órdenes, género, modo de producción, formas de trabajo dependiente no esclavistas, esclavo, sistema esclavista, economía de palacio*.

En este aspecto, la Historia comparte una problemática común a todas las Ciencias Sociales: los conceptos y categorías de análisis de que se valen como herramientas están cargados de historicidad: su contenido semántico es cambiante pues la dimensión temporal afecta su significado. Expresados en palabras de larguísima trayectoria en las lenguas de raíz greco-latina y/o germánica, yacen en textos de todo tipo y requieren una constante resignificación en relación con el contexto histórico y/o la problemática específica a la que se refieran.

Los ejemplos serían inagotables. Con sólo tomar en cuenta el léxico de lo que hoy son las ciencias políticas, se pone en evidencia que una parte considerable proviene del que usaron griegos y romanos que reflexionaron sobre el poder y que inclusive tuvieron una participación activa en la política de sus respectivos tiempos. Son términos cargados o “indexados” con una connotación, esa “referencia tácita” proveniente de sus propios orígenes históricos: *monarquía, aristocracia, oligarquía, tiranía, democracia, demagogia, hegemonía, dictadura, magistratura, república, ciudadanía, libertad, ley, institución, príncipe, imperio, dominación* y tantos otros, hasta el propio nombre de la política. Estos sustantivos permanecen y se han incorporado a las lenguas modernas. Su significado cambia (aunque no tanto como para que desaparezca toda conexión con el sentido de origen); cambia no sólo a lo largo de los procesos históricos, sino en sus usos entre nuestros contemporáneos, de lo cual no siempre se es del todo consciente. Cambia incluso hoy en el uso cotidiano, en la publicidad y en la política de nuestros días. Hurgar en el por qué de este fenómeno nos llevaría hasta lo más profundo de las estructuras sociales, los diversos niveles de la temporalidad y las vinculaciones entre enunciados, enunciadores y relaciones de poder.

Los nombres designan. Ello lleva a reflexionar sobre su contenido conceptual y en cada caso, sobre los deícticos no enunciados expresamente y sus resignificaciones, así como sobre su recepción a través de largos procesos y las posibilidades de ser utilizados para analizar otras sociedades alejadas en el tiempo y/o el espacio. Su uso como instrumentos analíticos requiere el hacer conscientes y no perder de vista ni los deslizamientos de sentido, ni los diversos niveles de abstracción en que se puede situar el investigador para que sean válidos frente a diferentes situaciones o contextos temporales y espaciales. Exige también identificar los matices, las intenciones o concepciones encubiertas por su uso en el discurso, la carga semántica incorporada en cada contexto histórico-social.

Allí entra a jugar la traductibilidad de cada concepto, su validez para ser usado como herramienta heurística, condición que descansa en ese carácter de “identificadores semi-rígidos” señalado por Passeron. Traductibilidad que es condición esencial para poder utilizarlos en contextos para los cuales no han sido creados específicamente, pero que guardan algún tipo de analogía con el original; traductibilidad que también requiere tener en cuenta algunas connotaciones propias del conjunto de objetos a analizar, a la vez específicas y genéricas.

Conceptos como *revolución*, *Estado*, *orden público*, *poder*, *autoridad*, o cualquiera de los antes consignados, no tienen un único significado a lo largo de los procesos históricos de la humanidad. Comprenderlos exige conocer y comprender el contexto en el que han surgido, en el que se utilizan o en el que han cobrado relevancia.

Por ejemplo, en la *democracia* ateniense la categoría legal de *ciudadanos* abarcaba a una minoría, amplía en comparación con otras *poleis*, pero que excluía a los varones libres no ciudadanos, las mujeres y los esclavos. Aquellos ciudadanos ejercieron directamente el poder político y tomaron decisiones que afectaron a toda la comunidad, a través de asambleas y tribunales populares, situación posible solamente en el ámbito de un espacio y una población reducidos, en comparación con la escala moderna. Obviamente, hoy la connotación semántica de la palabra es otra, a pesar de la larga permanencia de la raíz etimológica. El trasfondo social de las democracias contemporáneas, la mayor escala de sus dimensiones territoriales y demográficas, los sistemas de representación, la existencia de los Estados nacionales, las relaciones internacionales —por señalar sólo algunos elementos— cargan al término de otras connotaciones, lo resignifican.

18 19

Los sustantivos antes mencionados —y los conceptos encerrados en ellos— son muy útiles al historiador, y en general, a los científicos sociales, pero es necesario tomar prevenciones en su utilización, resignificar su sentido en relación con el objeto que se analiza, para no caer en anacronismos, es decir, confusiones temporales que nos llevarían a ubicar o interpretar elementos fuera de la etapa histórica y/o de la sociedad concreta a la que corresponden, a distorsionar su sentido o a atribuirles —sin tomar conciencia de ello— un significado distinto del que tenían en su contexto original.

Esta tarea es teórica y metodológicamente imprescindible, y muy particularmente esencial cuando se encaran estudios comparativos de procesos análogos, ya se trate de objetos contemporáneos entre sí, ya de diferentes etapas en un mismo proceso, dentro del cual se registran continuidades o rupturas.

En ese quehacer ocupan un lugar esencial los conceptos estructurantes del conocimiento histórico, los cuales son parte integrante de ese saber. Por ello resultan imprescindibles para la comprensión de los procesos: las concepciones acerca de la causalidad y la explicación en la disciplina, la noción del tiempo histórico, la posición del historiador frente a sus fuentes...

En el trabajo del historiador, el bagaje metodológico teórico-conceptual abarca los conceptos integrados coherentemente en una hipótesis de trabajo, siempre provisoria hasta que sea validada. A pesar de las dificultades que todo lo antes señalado supone, aquel bagaje constituye la herramienta más valiosa, dado que, como dice Finley: “Sin un esquema conceptual con un fundamento teórico, la débil y poco fidedigna evidencia se presta por sí misma a la manipulación en todas las direcciones sin que haya ningún tipo de control”. Y esto es así además:

porque los documentos por sí mismos no hablan ni plantean preguntas, sino que son las preguntas significativas del historiador y su marco conceptual lo que permite establecer las relaciones y conexiones entre las partes que la mayoría de las veces se nos presentan ajenas, dispersas, incoherentes o inconexas. (1984 35 36)

El análisis histórico exige moverse pendularmente entre lo conceptual y la información extraída de las fuentes, entre la comprensión de algunas cuestiones teóricas y su identificación en las variadas situaciones específicas que se abordan.

Todo lo antes analizado constituye el sustrato necesario a partir del cual construir análisis comparativos en Historia.

La índole de la Historia como disciplina y la complejidad, riqueza y originalidad del mundo antiguo —y de cualquier otra etapa o área históricamente analizable— exigen aproximarse al campo de estudio con una metodología adecuada, un abordaje crítico de las fuentes, un instrumental propio: un marco teórico, unos conceptos y categorías específicos, cargados de historicidad, que no se aprehenden en abstracto, sino que se resignifican en el análisis de los procesos y problemas, cuya explicación se aborda mediante las herramientas adecuadas para cada caso, examinadas también históricamente.

Ello debería hacer posible desentrañar la lógica —y las lógicas— específica(s) de aquel mundo, en sus procesos de constitución y de desarticulación, y en las particularidades de cada una de sus instancias, planteo que es válido para cualquier etapa o área de estudio en los procesos históricos de la humanidad. El historiador es un investigador que no recibe pasivamente la información supuestamente “objetiva” encerrada en los testimonios, sino que se dirige a ellos con preguntas, plantea problemas, y formula hipótesis orientadoras de su “pesquisa”. Construye la Historia (en el sentido de investigación y producción historiográfica) y lo hace desde las inquietudes que le suscitan su propio tiempo, su lugar sociocultural, su proceso de formación personal y profesional.

El tiempo histórico es mucho más que una mera dimensión cronológica. En tanto es cambio, duración, simultaneidad, nos lleva a la consideración de ritmos temporales diversos, a la explicación de procesos complejos que se dan en los largos plazos.

La temporalidad constituye, entonces, una dimensión inescindible de los fenómenos sociales en general e históricos en particular. Su percepción pone en evidencia la artificiosidad de la periodización tradicional —hoy insostenible— que estuvo centrada en la búsqueda de “acontecimientos creadores de época” y en general, de hechos puntuales situados en la corta duración.

Así como lo ha hecho nuestra disciplina, las Ciencias Sociales vienen definiendo su objeto de estudio y su metodología desde finales del siglo XIX y lo continúan haciendo hasta hoy, mientras se ha avanzado en un fructífero y dinámico intercambio con la Historia. Para ésta, la concepción de su objeto ha ido cambiando profundamente, se han abierto otras problemáticas,

se han incorporado otras fuentes —todo rastro de la acción individual o colectiva de los seres humanos viviendo en sociedad— a las que antes se les había prestado escasa atención, y/o se leen diferentemente las viejas fuentes según nuevas miradas. Se ha abierto camino otra concepción del tiempo histórico —ya no simplemente la corta duración del acontecimiento, sino la larga duración de los procesos, dentro de los cuales aquel cobra sentido y es posible comprender su peculiaridad—, se han construido nuevas corrientes historiográficas. Es que el objeto de estudio se construye a lo largo del tiempo.

Muy especialmente, se han abierto los caminos hacia el trabajo mancomunado entre saberes de distinta índole. El conocimiento hoy se despliega en un mundo enormemente dinámico y profundamente interconectado, en el que las disciplinas tienen un desarrollo muy rápido y en que se desdibujan los límites entre ellas. La complejidad del presente, integrado en un tiempo histórico acelerado, instala a cada momento horizontes nuevos, de los que emergen cuestiones casi imprevisibles poco tiempo atrás. Mientras el conocimiento se constituye en una exigencia en todos los ámbitos del hacer, la investigación científica se ve impulsada hacia una especialización creciente que afecta a todas las disciplinas, inclusive en su propia interioridad. En la construcción del saber se despliega una secuencia de instancias en tensión: la especialización se torna más urgente pero a la vez entraña el riesgo de fragmentar el conocimiento y por tanto, de bloquear la integración de lo parcial en un conjunto significativo.

2021

Las ciencias que estudian y problematizan lo social no escapan a esta problemática. En su campo específico y frente a la caída de los grandes paradigmas explicativos, se insinúa la tentación de renunciar a dotar de sentido a la realidad; sin embargo, esta aspiración siempre compleja, ha sido añorada y buscada por los humanos a través de la Historia.

La necesidad de dar salida a esa tensión, de aproximarse a la comprensión del conjunto, moviliza en cada área esfuerzos por rearticular los fragmentos del saber en un cuadro más abarcativo. No sólo lo requiere la mayor complejidad de los conocimientos sino también la realidad social en la que se producen. El devenir histórico hoy plantea problemas de múltiples facetas, que no pueden ser explicados desde el campo supuestamente acotado de una única disciplina ni desde una mera superposición de miradas o una sumatoria de trozos de información.

Es así que se abren espacios que sólo pueden ser abordados desde aportes coherentemente integrados provenientes de más de una disciplina. Se generan y configuran campos compartidos, cuyos componentes provienen de diferentes orígenes, pero que una vez articulados abren grandes posibilidades creativas, adquieren un enorme potencial para sacar problemas a la luz, formular hipótesis, y consecuentemente constituir nuevos horizontes posibles en el avance del conocer. En esta aventura de “descubrimiento” cobra importancia el trabajo “en los bordes”, esas zonas poco acotadas y no siempre bien definidas, franjas marginales de las disciplinas y/o terrenos en los que compiten, se tocan o superponen, pero donde encuentran también más libertad de movimientos en la búsqueda de caminos que conduzcan más allá de los saberes ya “consagrados”, esos que han alcanzado un estatus de institucionalización y firmeza susceptible de ser cuestionado, aunque a menudo difícil de remover.

“Los bordes” son también un terreno en que se sitúan personas. Ningún investigador es inmune a los requerimientos de la sociedad y del tiempo en que vive. Lo haga o no consciente, es la experiencia del vivir socialmente, contenedora de procesos individuales y colectivos de recepción del bagaje cultural, la que crea los estímulos para identificar problemáticas, plantear preguntas, iniciar caminos de investigación que generen explicaciones para validar las hipótesis. Investigadores y equipos sensibles a las incógnitas que emergen de esas zonas algo nebulosas, generan rupturas que sólo más tarde lograrán reconocimiento en círculos académicos más amplios. Otros tiempos más largos serán necesarios para construir eslabonamientos que estimulen cambios en ámbitos extra académicos.

En cuanto a las Ciencias Sociales, analizar los procesos previos a su conformación significaría remontarnos en la larga duración a un pasado histórico en el cual se fue construyendo la tradición a la vez empírica y racional del pensamiento científico en el ámbito de ese conjunto imprecisamente llamado “Occidente”, desde el saber “universal” de los primeros filósofos, hasta los saberes especializados de nuestro mundo contemporáneo. El objeto a investigar —la unidad de lo social— requiere la especialización, pero las diversas disciplinas ya no pueden volver a estadios anteriores de independencia. Los compartimientos estancos se están disolviendo desde las últimas décadas del siglo XX.

Esta situación pone a las Ciencias Sociales —y a la Historia en particular— frente al desafío de interpretar una realidad inestable y permanentemente sacudida por los desajustes en el sistema capitalista, un sistema-mundo que ha globalizado las relaciones de poder, las fuerzas productivas, los intercambios comerciales, los intereses financieros, los medios de comunicación, las aspiraciones y modalidades (reales o potenciales) del consumo y del comportamiento masivos. También ha profundizado la destrucción de los recursos naturales, la fragmentación social, la exclusión e impotencia de vastos espacios y de multitudinarios actores sociales frente a las necesidades más básicas; ha desatado enfrentamientos atravesados por identidades étnicas y cargados de violencia material y simbólica. Todos son fenómenos complejos signados por una conflictividad expresada en procesos que a menudo parecen incontrolables.

La Historia busca construir su lugar frente a esta tensión entre la especialización y la comprensión de los grandes conjuntos, lo cual requiere de miradas que exploren territorios compartidos entre disciplinas.

En ese camino han abierto rumbos notables precursores, tanto sociólogos como historiadores. Así, los fundadores de la sociología —Karl Marx, Max Weber, Émile Durkheim— ya incorporaron la mirada histórica, necesaria para comprender los procesos sociales y dentro de ellos, las relaciones entre estructuras y acción. Sus vidas en países directamente involucrados en los grandes procesos de la revolución industrial y de la expansión del capitalismo, han constituido experiencias que estimularon sus respectivas reflexiones y contribuyeron a moldear sus respuestas.

Sería imposible inventariar tanto lo que hay de historia en sus trabajos, como sus aportes a los historiadores que los estudiaron e incorporaron problemas y categorías al diseño de su propio enfoque historiográfico y a sus investigaciones. Bastaría señalar como ejemplos, en el caso de Marx, las polémicas generadas en torno a los

modos de producción, las clases y sus conflictos en las diferentes etapas y escenarios de la historia, las discusiones acerca de la transición del feudalismo al capitalismo y más tardíamente, del esclavismo al feudalismo, o en Weber, sus estudios sobre el agro romano o sobre la ética protestante en los orígenes del capitalismo, así como su concepción de los tipos ideales como herramientas de análisis, piezas fundamentales en su construcción de una metodología comparativa.

Un ejemplo de su influencia en la historiografía es la obra de Moses Finley (1912–1988), historiador estadounidense radicado a partir de 1954 en Gran Bretaña a raíz de la campaña desatada por Mc Carthy. Buen conocedor de la escuela de Frankfurt y de Karl Polanyi, impulsó un replanteo de los estudios sobre la Antigüedad grecorromana, hasta entonces estrechamente asociados a la filología. En su análisis social es notable la influencia de Weber. Descarta la concepción marxista de “clase” y da prioridad a los conceptos de “orden” y “status”. En lo metodológico utiliza el “tipo ideal” como herramienta comparativa, asociada a una abundante ejemplificación histórica, en una línea de análisis que ahonda en el detalle significativo que vincula lo típico con lo particular. Retoma el concepto de “ciudad antigua” (que Weber había caracterizado como “ciudad de consumo”, diferenciada de la ciudad medieval y de la ciudad industrial), lo coloca en el marco significativo de la economía y la política de la Antigüedad y lo transforma en un instrumento de análisis que permite identificar algunas especificidades del mundo grecorromano (Finley 1984 48 51). La metodología comparativa también subyace en una de sus últimas obras, *Esclavitud antigua e ideología moderna*, en la que se advierte un acercamiento al marxismo, pero no por cierto a sus versiones dogmáticas.

22 23

En el planteo de Durkheim, la disciplina histórica es proveedora del indispensable material que la sociología utiliza para conocer regularidades y si fuera posible, leyes, de manera que la primera quedaría subordinada a la segunda: su estudio de las sociedades históricas busca hacer evidentes, bajo la multiplicidad de datos empíricos, las regularidades estructurales. Su sociología, en una perspectiva evolucionista, se propone un estudio comparativo de las instituciones.<sup>5</sup> Su orientación al comparativismo —difundida a través de la revista *L'Année Sociologique*— tuvo un importante peso en la formación intelectual de Marc Bloch (1886–1944).

Marc Bloch y Lucien Febvre fueron fundadores de los *Annales d'Histoire économique et sociale* (1929) y de la escuela de los *Annales*, desde la cual se inició un movimiento renovador de la ciencia histórica. Sin embargo, siendo profundamente historiadores —y por ello atentos a lo diferente— la comparación que permite detectar regularidades en largos procesos temporales nunca los llevó a presuponer leyes que los rigieran ni les ocultó la existencia de las especificidades de cada caso y cada proceso.

Estos grandes renovadores de la historiografía trabajaron inicialmente desde una ubicación marginal, sobre todo Bloch, y después de su muerte y de la finalización de la segunda guerra mundial, sus sucesores lo hicieron más abiertamente ya en la segunda mitad del siglo XX. Con ellos penetró profundamente la convicción de que el objeto de la Historia no se constituye con el relato de la mera sucesión de acontecimientos y de vidas individuales —como en la “historia historizante” — sino que atiende a las grandes estructuras sociales y económicas, a las amplias configuraciones de las civilizaciones, construidas en procesos de ocupación y diseño del espacio geográfico, atravesados por la temporalidad. La sociología, la geografía, la lingüística, la antropología, tuvieron mucho que ver con estos replanteos. La historiografía detecta tendencias en la sociedad, registradas en largos procesos

comparables —algunos paralelos y análogos, comprensibles a través de la dialéctica cambio/duración— pero no pierde de vista lo específico, lo diferente.

La labor de Bloch, pionero en la escuela de los *Annales*, es clave: estamos dentro de la Historia, pero en una concepción en que la disciplina rompe fronteras, diversifica y amplía sus fuentes y métodos, mientras se abre a todo conocimiento que le posibilite una comprensión más amplia de “lo que hacen los hombres en el tiempo”. Su especialización en la investigación de la Europa feudal fue mucho más allá de ese campo: la entusiasta defensa del método comparativo, en una utilización a la vez precisa, rigurosa y creativa, abrió rumbos a la investigación aún no totalmente aprovechados por los historiadores.

### **Algunos lineamientos metodológicos acerca del uso de la comparación en la Historia y las Ciencias Sociales**

¿Qué criterios orientan la comparación en Historia?

La metodología comparativa para la investigación en Historia y en Ciencias Sociales en general, es exigente. Se mueve en la larga duración y en niveles de generalización tales que —a partir de la definición de conceptos y categorías de análisis, la identificación de problemas y la formulación de hipótesis— se busca explicar amplios procesos en los que juegan múltiples variables, lo cual requiere trabajar con rigurosidad.

Esta necesidad de control plantea inmediatamente otras cuestiones.

¿Qué controlamos? ¿Controlamos leyes? ¿Qué tipo de leyes, ya que las Ciencias Sociales no pretenden formular leyes universales, sino leyes de probabilidad, entendidas no en el sentido estadístico sino en tanto expresan tendencias. Estas leyes son “generalizaciones (regularidades) explicantes, que implican (...) una comprensión fundada sobre causas”, es decir generalizaciones provistas de poder explicativo que expresan una regularidad (Sartori 31 41).

Luego corresponde plantear qué es comparable (respecto a qué propiedades o características) y qué no lo es (respecto a qué otras propiedades o características). Se compara entre entidades que poseen atributos en parte compartidos y en parte no compartidos y para hacerlo es necesario clasificar, es decir determinar los criterios para identificar similitudes y diferencias.

Así por ejemplo, se plantea la posibilidad de comparar la problemática de la polis griega con la de la ciudad-Estado romana en sus tiempos arcaicos, atendiendo a analogías tales como los conflictos en el interior de la comunidad cívica, la esclavitud por deudas, la lucha por la tierra y la ampliación de la participación política como derechos del ciudadano, la imprecisa definición de las categorías legales que se despliegan en un arco en el que el individuo se ubica *entre la esclavitud y la libertad*. Pero por otra parte cabe señalar las diferentes salidas planteadas en ambos casos: en el de la polis se mantiene la concepción de la ciudad autónoma, aún en las situaciones en que una pretenda ejercer la dominación sobre otras, mientras que en el caso romano, la ciudad estado se expande a partir de la conquista y los marcos políticos y jurídicos de la República, terminan estallando frente a la conformación del Imperio, inicialmente territorial y posteriormente devenido en una nueva modalidad de Estado.

La noción de “igual” es relativa. Sin embargo, dos objetos que pertenecen a la misma clase son más similares entre sí —respecto al criterio de clasificación pre-seleccionado— que los que pertenecen a otras clases. Los grados de similitud son muy elásticos: cuanto mayor sea el número de variables que defina quien clasifica, menor será su variación interna, y viceversa: de su decisión dependerá que sus clasificaciones sean más inclusivas o más estrechas (35 36).

Preguntarse *en qué aspecto(s)* algo puede ser comparable, también significa hacer conscientes y explicitar los diferentes niveles de abstracción en que quien compara se sitúa y a la vez sitúa a los objetos de su análisis.

Cometer errores en la observación de la realidad, en la conceptualización y en la clasificación de los fenómenos, puede llevar a construir un pseudo-objeto de investigación, una combinación artificiosa de elementos que no existe como tal y al respecto de la cual se formulan hipótesis imposibles de demostrar, se distorsiona la comprensión y se llega a vías muertas. Estos errores pueden nacer de estudiar un solo caso ignorando las categorías de análisis que permitirían encuadrarlo en teorías generales y creando arbitrariamente una terminología inadecuada; de clasificar incorrectamente, mezclando criterios, lo que lleva a incluir en una misma clase a entidades incompatibles; de considerar *a priori* todas las diferencias como de grado, o incluso, de recurrir al *concept stretching* o estiramiento de los conceptos, hasta diluir la significación o incluir significaciones diferentes en un mismo término (36 37).<sup>6</sup>

Para comparar, el investigador debe hacer opciones, explícita y conscientemente.

En primer lugar, identificar el problema de la investigación: definir qué desea saber, explicar o comprender. Las “preguntas” que se prestan mejor a la comparación son las más generales y afectan a instituciones, grupos sociales, normas, analizados en sus relaciones y en el contexto en que se forman y permanecen. Antes o después de seleccionar los casos o el período a analizar, dada la interrelación entre datos y teoría, es esencial precisar lo conceptual, para clasificar correctamente e identificar las variaciones empíricas del fenómeno en los diferentes casos.

La clasificación permite individualizar los casos comparables y usar correctamente la escala de abstracción; hacerlo

significa trasladarse desde conceptos, clases e hipótesis más generales y empíricamente inclusivos, a conceptos, clases e hipótesis más particulares y exclusivos (o viceversa) según reglas precisas de transformación: a mayor extensión o inclusividad corresponde menor intención o espacio de los atributos. (Morlino 1994 17 18)

Esto posibilita controlar sucesivamente las hipótesis: primero en el mismo nivel de abstracción para todos los casos en examen, y luego a diferentes niveles de abstracción.

Permite formular así hipótesis más generales pero frecuentemente más significativas, o bien, al contrario, articular las mismas hipótesis, especificándolas a medida que se desciende en el detalle de los casos y (que) las variables consideradas aumentan, mientras disminuyen los potenciales referentes empíricos. (17 18)

Una investigación comparativa exige una estructura teórica o al menos una serie de hipótesis relacionadas que pueden obtenerse de estudios previos. Cuanto más coherente y sólida sea esa construcción teórica, mayores serán las posibilidades de

orientar la selección de problemas y de focalizar la investigación. Teoría e hipótesis son “brújulas” conductoras que permiten afirmarse en un camino o rectificarlo si fuere necesario: una definición y un planteo del problema a estudiar, una hipótesis que sirva provisoriamente de guía y que demande una demostración o en su defecto, su modificación o el reemplazo por otra. Una misma problemática puede dar lugar a varias hipótesis, por lo cual la comparación necesita medios de control para definir cuál de ellas posee mayor valor heurístico.

Precisar los criterios de comparación, exige también definir otras decisiones:

- Cuál es el espacio, es decir la dimensión horizontal de lo que se compara: qué casos incluir en la investigación, pero también cómo concebir el espacio geográfico, construido a lo largo del tiempo en la dialéctica entre dos polos en continua tensión: los componentes naturales, los componentes sociales. Ello implica, también, precisar cuál es el espacio sociocultural.
- Cuántos casos: si el supuesto subyacente es la identificación entre la lógica de la comparación y la de la estadística, deberían ser más, pues habría que buscar variaciones para explicar más rigurosamente las relaciones causales; si, en cambio, a la comparación se le atribuye una identidad lógica exclusiva, un mayor número de casos puede aumentar las dificultades de la investigación, porque quedarían más variantes significativas fuera de las hipótesis que se desea controlar y se requeriría mayor esfuerzo para relevar datos.
- En qué tiempo, o sea la dimensión longitudinal: la extensión del período a considerar y las variables que se incluyen en él. Pueden elegirse diferentes casos simultáneos (comparación sincrónica), diferentes momentos sucesivos en un mismo proceso o casos diferentes en momentos diferentes (comparaciones diacrónicas). Las más significativas consideran el desarrollo del fenómeno estudiado en un período más bien largo y distintos casos dentro de él. Una vez seleccionado el período, pueden observarse simultáneamente la dimensión espacial y la temporal en diferentes casos. Esta definición de tiempos es mucho más que una cuestión operativa. Aunque las dimensiones a trabajar corresponden en general a procesos de larga duración, otros necesitan ser analizados articuladamente con una duración menor. Tampoco es correcto reducirse a esta última, pues implicaría quedar atrapado en lo acontecimental o lo meramente individual; en todo caso, es importante precisar el valor de lo individual, de lo fáctico, en tanto sea indicio de tendencias más prolongadas o profundas, sin negar por ello la originalidad de cada caso particular.
- Qué variables considerar: se puede disminuir su número para una mayor precisión, reduciendo el “espacio de atributos” (el conjunto de características que especifican una clase o tipo); si se ponen los casos y los datos relativos en un número menor de clases, se aumenta el nivel de generalidad, incrementando así el número de los casos pertenecientes a una cierta clase. Es fundamental identificar qué se deja afuera, qué se omite: no confundir “la parte” con “el todo”, lo que también es un medio de control. Cuando se llega a las conclusiones, retomar lo que provisoriamente quedó a un lado puede significar ponerlas en cuestión y plantear nuevos problemas.
- Cómo comparar: si subrayar las diferencias en contextos similares o hacerlo con las analogías en sistemas diferentes; si se eligen sistemas *más semejantes* (lo que supone una homogeneidad que permita dejar de lado muchas variables comunes, presuntamente irrelevantes para explicar las diferencias entre los casos) o

se trabaja con sistemas *más diferentes* (en los que todas las variables son distintas, salvo la que interesa investigar, por lo que se supone que la clave explicativa no estaría en los factores sistémicos).

· Cómo resolver el problema de la medida en que una tendencia puede soportar excepciones, dado que en Ciencias Sociales no es válida la determinación causal, sino la *indeterminación causal*: una o dos excepciones pueden debilitar una tendencia, pero no son suficientes para anularla. Para ello se puede reducir el ámbito de aplicación, precisando más las condiciones (no sólo las suficientes, sino sobre todo las necesarias); o bien reformularla de tal manera que pueda incorporar las excepciones. (Sartori 41 42)

26 27

### **Un área susceptible de la utilización de la metodología comparativa: el análisis histórico del mundo antiguo grecorromano**

Intentaremos ahora señalar la perspectiva desde la cual concebimos este área de estudio y considerar algunos de los problemas para su abordaje y para la identificación de su especificidad. Sin pretender realizar un planteo exhaustivo, queremos indicar algunas cuestiones que hacen a la identidad del mundo antiguo mediterráneo, que posibilitan un análisis comparativo, lo que nos lleva a abordarlo como un área que es a la vez:

- una totalidad dinámica, abierta hacia transformaciones, con una lógica constitutiva propia que la diferencia de otras áreas del conocimiento histórico;
- una multiplicidad de procesos y espacios contenidos en aquella, con rasgos específicos y diferenciados dentro del conjunto.

En su construcción es posible identificar procesos análogos a la vez que diferentes, a través de los cuales se organiza un espacio con ciertas regularidades —el espacio mediterráneo— capaz de extender su dominio mucho más allá de las costas y de las tierras que son propiamente mediterráneas.

Moses Finley —uno de los más importantes historiadores del área en el siglo XX— ha señalado al respecto “la posibilidad misma de incorporar a Grecia y a Roma en un solo lenguaje”. Al analizar la política en la ciudad antigua, afirma:

Mi tema actual es la política, en especial la política de la ciudad–Estado (...) La etiqueta misma de “ciudad–Estado” implica la existencia de elementos comunes suficientes para justificar el estudio conjunto de Grecia y Roma, al menos como punto de partida (...) Cuando sigamos adelante, aparecerán variaciones más importantes junto a continuidades substanciales, que se harán más evidentes y significativas gracias a la comparación grecorromana, que si se estrechase el campo de observación a una u otra. (1986 24 25)

Pero como esa totalidad encierra dentro de sí notables contrastes, también es necesario estudiar conjuntos y procesos temporal y espacialmente diferenciados, en los cuales se constituyen estructuras productivas, relaciones sociales, modos de ejercicio y justificación del poder, formas de control social, representaciones simbólicas...

Las analogías —identificadas a partir de criterios precisados rigurosamente— permiten realizar análisis comparativos entre el caso griego y el romano, señalando líneas comunes, pero también componentes diferenciales, realidades totalmente específicas.<sup>7</sup>

Entre los elementos que permiten pensar el área como una unidad que a la vez encierra diversidades, señalamos:

- El espacio mediterráneo, uno y múltiple: el mar, posibilitador de contactos; las tierras, con sus recursos y limitaciones; las sociedades frente a sus posibilidades y exigencias. Esto no impide identificar diferencias a lo largo del tiempo y señalar la época de plenitud del imperio romano como la de mayor integración a nivel político-territorial y sociocultural.
- La economía antigua: la base agraria, la propiedad privada de la tierra (principal medio de producción), las relaciones sociales, la producción y la circulación de los bienes, todo lo cual alcanza una escala más amplia, compleja y diversa en el mundo romano que en tiempos de la polis.
- Las necesidades de fuerza de trabajo y sus diferentes modalidades: trabajo libre, trabajo obligatorio, trabajo dependiente no esclavista, esclavitud, sistema esclavista, teniendo en cuenta que este último no abarca ni todos los territorios ni existe en todas las épocas, pero también que llega a su máxima expresión en tiempos de la República tardía y del Alto Imperio.
- La sociedad y el Estado:
  - La comunidad cívica: la relación ciudadanía/proiedad de la tierra.
  - La ciudad como ámbito de ejercicio del poder político y espacio de confrontación entre los ciudadanos: las luchas por la tierra, por la abolición de la esclavitud por deudas, por la ampliación de los derechos de la ciudadanía. Los diferentes sistemas políticos: la polis, la ciudad helenística, la ciudad estado romana, la capital imperial y las ciudades del imperio.
  - La ciudad como centro de consumo, de recaudación tributaria, de intercambios, de redistribución jerárquica de bienes económicos y culturales.
  - La ciudad como espacio de construcción cultural, símbolo y marco necesario de la civilización, vinculado de diversas maneras con el poder.
  - La dominación sobre el área rural, sobre los ciudadanos y los no ciudadanos, sobre libres y esclavos y, según las épocas, sobre el imperio en sus dimensiones territoriales y marítimas.
  - El imperio, la guerra, la expansión, sus modalidades, escalas y límites: el imperio ateniense, el alejandrino, el romano.
  - Las continuidades y las diferencias entre las creaciones culturales del mundo griego, del helenístico, del romano y del romanizado.

Los rasgos antes señalados permiten identificar objetos de análisis y estudiarlos comparativamente en sus más amplias estructuras y etapas que implican líneas de continuidades y rupturas a lo largo del tiempo.

Hacia mediados del siglo XX, la emergencia de nuevos actores sociales en la realidad histórica presente, ha abierto también para el mundo antiguo, nuevas perspectivas e intereses para observar las diversidades, tales como los sectores subalternos, las cuestiones de género, los pueblos “bárbaros”, las diferencias regionales, aun dentro de aquellas épocas que han sido estudiadas tradicionalmente como homogéneas o signadas por una cultura universal, como es el caso del Alto Imperio. Mirar hacia las áreas relativamente marginales —como el Oriente me-

diterráneo— es también mirar hacia lo distinto, en este caso hacia un espacio de excepcional relevancia en la conformación del mundo grecorromano.

En el campo de los estudios del mundo antiguo grecorromano, ya hemos señalado la obra de Moses Finley, conocedor de la obra de Bloch, pero más consustanciado —al menos durante una significativa etapa de su tarea de investigación— con la línea de Max Weber. Así, por ejemplo, ha trabajado comparativamente en cuanto a la ciudad antigua, la economía de la antigüedad, el nacimiento de la política en la ciudad-Estado griega y romana, la formación y desintegración del sistema esclavista.

Cabe también señalar los numerosos trabajos que analizan la problemática del género o utilizan un enfoque antropológico, tales como los de Michel Detienne, Jean-Paul Vernant o Nicole Loraux, entre otros tantos.

28 29

### **Un ensayo de comparación en la antigüedad: Plutarco y sus *Vidas Paralelas***

La obra de Plutarco pone de manifiesto la doble pertenencia griega y latina de su bagaje cultural, a la vez que su aceptación de los valores de la romanidad. Forma parte del conjunto de representaciones simbólicas construidas por los sectores letrados urbanos del Alto Imperio romano en torno al pasado y a los personajes emblemáticos de su sociedad, y adquiere sentido en relación con aquél.

En las *Vidas paralelas*, Plutarco opta por la biografía y organiza cronológicamente el relato de las vidas de los personajes que selecciona entre los que ya forman parte de la memoria colectiva, acumulada y conservada por las *élites* urbanas. Así marca la diferencia entre *Historia* y *Biografía*:

Porque no escribimos historias, sino vidas; ni es en las acciones más ruidosas en las que se manifiestan la virtud o el vicio, sino que muchas veces un hecho de un momento, un dicho agudo y una niñería sirven más para pintar un carácter que batallas en que mueren millares de hombres, numerosos ejércitos y sitios de ciudades. (*Alej.* I-II)

Se inserta en la ya larga tradición historiográfica grecohelenística, que después de un largo proceso de transmisión y elaboración —en el cual se practicó la compilación de textos de diversos autores y se desarrolló la biografía como género vinculado a la historia pero a la vez diferente de ella— le provee de materiales, temas, personajes, estilo, procedimientos de composición.<sup>8</sup> Usa textos de escritores anteriores, rescatados por eruditos e historiadores, cuyas autorías —siguiendo una actitud corriente en los antiguos— no siempre considera necesario citar, lo que ocasiona problemas al investigador de hoy para establecerlas fehacientemente.

Entre los criterios —algunos explícitos y otros no— manejados por el autor para componer sus *Vidas* y efectuar sus comparaciones, podemos señalar:

- La selección de pares de grandes personajes del ámbito político y militar —cuyas vidas reelabora mientras contraponen un ejemplo griego a otro romano— indica la percepción de la integración del mundo latino y del griego en un solo universo cultural, ecuménico a la medida de su tiempo. A la vez, la valoración de ambas herencias —la de la ciudad conquistadora y la de las ciudades conquistadas— muestra

la voluntad de colocarlas al mismo nivel: lo griego no está subordinado a lo romano, a pesar de la dominación política imperial, aceptada de hecho y no discutida. Incluso el idioma utilizado pone de relieve la significación de la herencia griega.

- Los propósitos, implícitos y explícitos de la obra: la presentación de la figura del héroe en el que se reúnen las virtudes cívicas y las cualidades militares.<sup>9</sup>
- Sus fines moralizantes:

Así como al ojo le es conveniente aquel color que (...) excita y recrea la vista, así también conviene emplear la inteligencia en objetos que con recreo la inclinen hacia el bien que le es natural y propio. Tales son las obras y acciones virtuosas que con sólo que se refieran engendran cierto deseo y prontitud capaces de conducir a su imitación (...) porque en las cosas de la virtud (lo que nos complace es la ejecución) (...) y es que lo honesto mueve prácticamente y produce al punto un conato práctico y moral. (*Per. I*).

Esto le lleva a poner de relieve virtudes vinculadas al “mos maiorum”: el patriotismo, el valor, la abnegación, la piedad hacia los dioses y los antepasados, la fidelidad a la palabra empeñada y a los superiores intereses de la polis, la ciudad-Estado romana y el Estado imperial, según corresponda al personaje que retrata. Se trata de una moral de la distancia social, condición propia de quienes son miembros de la élite dirigente, o al menos pensante, de las ciudades del Imperio, y que los hace dignos de ser superiores a los sectores subalternos de la sociedad y de ejercer la autoridad sobre ellos.

En la selección de sus personajes se expresan los valores aristocratizantes que comparte y que les asigna, como el *incorruptible* Pericles y el *prudente* Fabio Máximo, lo que es acompañado de apreciaciones despectivas acerca del *demos* y de la *plebe*. Así, al referirse al primero consigna que:

muchos han escrito que bajo él fue por la primera vez seducida la plebe (...) se la acostumbró mal, y se hizo pródiga e indócil, de templada y laboriosa que antes era (...) recurrió al repartimiento de los caudales públicos. (...) Con las dádivas, pues, para los teatros y para los juicios y con otros premios y diversiones corrompió la muchedumbre. (*Per. IX*)

En este caso, ha puesto a la par a dos héroes cívico-militares que contribuyeron a construir la dominación de sus respectivas ciudades-Estado más allá de sus territorios originales, tema que hoy nos llevaría al análisis de las relaciones entre poder político, dominación y guerra. Al respecto, manifiesta claramente sus objetivos: se trata de “varones parecidos entre sí en otras virtudes, pero muy especialmente en la mansedumbre y la justicia y en haber sido ambos muy útiles a sus patrias con saber llevar las injusticias de los pueblos y de sus colegas” (*Per. II*).

En el caso de Pericles recurre principalmente a la *Historia* de Tucídides. Pero éste va mucho más allá, su mirada es diferente: se centra en su concepción de la Historia, que exige el análisis de los hechos que le son contemporáneos y de los que ha participado. La guerra del Peloponeso entre las *poleis* griegas le permite reflexionar sobre la conflictividad intrínseca a la sociedad, estudiar el poder y explicar racionalmente las causas del ascenso y desarticulación del Imperio ateniense, en cuyo marco sitúa y analiza a Pericles, hasta su muerte en los primeros años de la guerra.<sup>10</sup> En cambio, Plutarco recorta y utiliza esos textos con el propósito de destacar lo que él estima méritos personales y ejemplificadores de Pericles.

En el caso de Fabio Máximo, cónsul romano y jefe de los ejércitos republicanos, designado dictador para afrontar la invasión de Italia por Aníbal en la segunda Guerra Púnica, sus fuentes están en la tradición analística romana.<sup>11</sup> Plutarco narra los acontecimientos militares, que identifica con la Historia, pero su preocupación es destacar el patriotismo de Fabio, cuyas virtudes vincula a la dignidad del patriado y del ejercicio de las magistraturas: “nosotros y nuestros ascendientes hemos contribuido a la grandeza romana, poniendo siempre a los padres y a los hijos en segundo lugar después del bien de la patria” (Comp. *Per.* y *Fab.* III).

Sus comparaciones apuntan a rasgos individuales, con una conciencia que hoy consideraríamos limitada y condicionada acerca de las diferencias entre los tiempos sociales vividos por ambos personajes. El punto de partida es que ambos han dejado notables ejemplos de virtud en lo militar —su accionar en las batallas— y en lo político —su desenvolvimiento en las funciones de conducción de la ciudad—, así como su honestidad en el manejo de los recursos públicos.

30 31

Su búsqueda a menudo forzada de paralelismos entre los personajes, a partir de rasgos de su conducta o de episodios de su vida, lleva a algunas distorsiones, pero permite detectar sus propósitos y la inserción de su obra en el vasto conglomerado de la ideología imperial. Así, no es casual el paralelo entre Alejandro y Julio César, o entre Demóstenes y Cicerón.

Tampoco lo es la conformación del par Teseo-Rómulo, los fundadores míticos de Atenas y Roma, respectivamente. Rómulo, en particular, es un ejemplo de reelaboración de los mitos fundacionales de Roma, y de uso del pasado para justificar la conquista, la dominación de territorios, así como la asimilación de los vencidos.

Resulta interesante destacar también las proyecciones que tuvo la obra con posterioridad a la vida del autor, en la educación de muchas generaciones de dirigentes romanos, e inclusive de los tiempos modernos. Un análisis al respecto de esto último nos llevaría muy lejos en el estudio de los mecanismos de transmisión y de recreación de la memoria histórica, así como de las posibilidades de que ella haya contribuido a forjar, en otros contextos, nuevas representaciones de la realidad.

A partir de su posición sociocultural que ya hemos caracterizado, se plantea para la disciplina histórica el problema metodológico de cómo abordar esos textos y cómo establecer los parámetros de comparación que nos permitan analizarlos como fuentes. Para ello se hace imprescindible tener en cuenta, a la vez, la variedad de materiales utilizados por Plutarco, su procedencia de distintos autores, sociedades y tiempos. Es necesario no perder de vista la relación estrecha entre cultura y sociedad, cambiante a lo largo del tiempo y que aquella variedad de componentes ofrece.

En este sentido, la metodología comparativa ofrece la posibilidad de entrecruzar las diferentes miradas de las fuentes antiguas sobre los mismos personajes.

En las *Vidas Paralelas* cabe analizar cómo un griego de la elite imperial provinciana, expresa en su mirada del pasado, su concepción sobre el presente imperial, los valores de los que es heredero y que a la vez comparte. Valores que refuerzan y legitiman la posición, a la vez, de los sectores dominantes en una sociedad jerárquica y la defensa del valor de lo griego dentro del sistema de dominación imperial.

## Conclusión

Desde diversas modalidades de abordaje, la Historia y en general, las Ciencias Sociales, están hoy explorando y abriendo espacios integradores. El creciente y diversificado ámbito de trabajo y la necesidad de explicar fenómenos complejos recurriendo a las lógicas analíticas de disciplinas que comparten los procesos sociales en el tiempo como terreno común de su trabajo, pone en descubierto la imposibilidad de que un investigador individual aislado pueda manejar conocimientos, metodologías y tiempos materiales de dedicación tan amplios como lo exigen las grandes comparaciones y el análisis multicausal.

Cualquiera sea el área a trabajar, la formación de equipos de trabajo adquiere importancia no sólo a los efectos prácticos, sino también como instancia generadora del enriquecimiento de los planteos. Así por ejemplo, el mundo griego ofrece una gran riqueza de posibilidades para estudiarlo con una mirada integradora recurriendo a sus diferentes expresiones, analizadas desde la perspectiva de la literatura, la historia del arte, la ciencia política, la filosofía entre otras.

La realidad de hoy pone en la agenda de trabajo de las Ciencias Sociales la exigencia de comprender sistémica e históricamente el mundo, de manera que no podemos imaginar la construcción de cualquier análisis válido de los procesos históricos del pasado, independientemente de las preguntas y problemas que el vivir en un mundo globalizado y cambiante estimulan las inquietudes del historiador y de las disciplinas que desde distintos ángulos estudian lo social.

El trabajo compartido con las distintas disciplinas que estudian lo sociocultural, encierra el potencial para que miradas atentas y críticas enfrenen ese desafío y contribuyan a generar explicaciones superadoras de las limitaciones de toda disciplina que trabaje en soledad.

Nos enfrentamos por tanto al desafío de integrar multidisciplinariamente el conocimiento a través de una metodología comparativa que permita comprender los procesos socioculturales en la historia, dentro de los cuales y en cuyo contexto, cobra sentido el análisis de las fuentes. Este es el horizonte metodológico frente al cual nos situamos para abordar el estudio de las *Vidas Paralelas* como ejemplo de análisis comparativo.

## Notas

<sup>1</sup> El nombre original de la obra es *Apologie pour l'Histoire ou Métier d'Historien* (*Apología para la Historia o el oficio de historiador*). Por cierto que, en lo que se refiere a esta temática, el sustantivo “hombres” es un término desprovisto de toda connotación de género, y abarca por igual a “hombres” y “mujeres”.

<sup>2</sup> Para Cornelius Castoriadis, toda sociedad instituye un poder explícito, vinculado a lo político, el cual “reposa esencialmente no en la coerción (...) sino sobre la interiorización, por los individuos socialmente fabricados, de las significaciones instituidas por la sociedad considerada”. Comprender cómo en cada sociedad se produce esta relación dinámica, es adentrarnos en la aprehensión de componentes esenciales de su especificidad. Esa interiorización se opera por caminos diferentes y registra distintas modalidades, según se trate, en el proceso histórico, de una

sociedad *autónoma* o una sociedad *heterónoma*. Las *sociedades heterónomas* adhieren a un mundo de significaciones cerrado, sacralizado, en el que es y siempre ha sido válido lo ya instituido y recibido como tal: un conjunto de significaciones clausuradas, que encuentran su fundamento en algo postulado como superior y situado fuera de sí mismas. En cambio, las *sociedades autónomas* generan la ruptura de esa clausura. Se instituyen en la interrogación, en el cuestionamiento de las significaciones, instituciones y representaciones dadas de antemano, liberando así su potencial de creación de *significaciones imaginarias sociales* nuevas.

<sup>3</sup> “Las viejas crónicas solían estar dedicadas a narrar las gestas de los reyes y magnates. Estos eran los únicos hombres que contaban, puesto que se suponía que con su actuación marcaban el rumbo de la Historia, en la que a los demás, no les quedaba otro papel que el de comparsas. (...) [una] historia, que todo lo reduce a la actuación de los primeros actores” (Fontana 32 33).

32 33

<sup>4</sup> Por ejemplo, atribuir la caída del Imperio Romano de Occidente a las invasiones bárbaras, y más puntualmente señalar la ocupación de la ciudad de Roma en el 476 d. C. como el fin del mundo antiguo. Ante problemáticas como éstas, las categorías de “transición” y de “Antigüedad Tardía” posibilitan comprender diferentemente la causalidad, la temporalidad y los problemas de periodización; en suma, la complejidad de los grandes cambios históricos.

<sup>5</sup> La concepción de Durkheim y de sus seguidores, se enfrenta tanto con la de la “historia historizante” (que pretende reconstruir los hechos “tal como sucedieron” en una sociedad determinada), como con aquella otra que construye modelos abstractos para interpretar la realidad empírica.

<sup>6</sup> El riesgo de las generalizaciones no ajustadas a una metodología de control, puede dar lugar a entelequias compuestas por fragmentos yuxtapuestos cuya sumatoria no tiene ningún correlato en la realidad. Las distorsiones ocurren en ciertos usos vulgares de la comparación, cargados de intencionalidad manifiesta o subyacente, que observamos a diario en argumentos que intentan legitimar o defender intereses diversos o posiciones políticas, en expresiones de los medios de comunicación masiva e inclusive en las relaciones de la vida cotidiana. Cobran peso en tanto contribuyen a consolidar supuestos y a moldear mecanismos de pensamiento y acción individuales y colectivos que se asumen acríticamente, incluso unidos a una carga emocional y que por lo tanto resultan difíciles de modificar. El presente de nuestro país sobreabunda en ejemplos de este tipo.

<sup>7</sup> Al respecto del uso del método comparativo en Historia, ver: Cardoso y Pérez Brignoli (339 346).

<sup>8</sup> Señala Momigliano que en la etapa helenística, “el período de mandato de un soberano se convirtió en unidad natural de la historia política: la historia se fue haciendo paulatinamente biográfica” (179).

<sup>9</sup> Ciertamente, nos hallamos muy lejos de la concepción del héroe homérico, agigantado por el mito.

<sup>10</sup> La construcción del Imperio ateniense comienza ya durante las guerras Médicas. La guerra del Peloponeso se extiende entre 431 y 404 a.C. Pericles murió en el 429 a.C.

<sup>11</sup> La segunda guerra púnica se extiende entre el 218 y 201 a.C.

## Bibliografía

BLOCH, M. (1957) *Introducción a la Historia*. México: Fondo de Cultura Económica. (Nombre del original francés: *Apologie pour l'Histoire ou Métier d'Historien*).

“Por una historia comparada de las sociedades europeas”. *Marc Bloch. Una historia viva*. Godoy, G. y E. Hourcade. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1992. 63–98.

BOBBIO, N. (1998) *Estado, gobierno y sociedad. Por una teoría general de la política*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

CARDOSO, C. y H. PÉREZ BRIGNOLI (1977) *Los métodos de la Historia*. Barcelona: Crítica.

CASTORIADIS, C. (1997) *El Avance de la Insignificancia*. Buenos Aires: Eudeba.

FINLEY, M. (1982) *Esclavitud antigua e ideología moderna*. Barcelona: Crítica.

(1984) *La Grecia antigua: economía y sociedad*. Barcelona: Crítica.

(1986) *El nacimiento de la política*. Barcelona: Crítica.

FONTANA, J. (1973) *La historia*. Barcelona: Salvat.

MILIA, M.L. “La Sociología Histórica, una respuesta a un desafío: explicar estructuras y procesos complejos comparables en el tiempo”. *e-I@tina, Revista electrónica de estudios latinoamericanos* 24. Volumen 6. (2008) <http://www.iigg.fsoc.uba.ar/elatina.htm>

MILIA, M.L. y C. LIZÁRRAGA (2007) *El mundo antiguo grecorromano. Una guía para su abordaje*. Santa Fe: Ediciones UNL.

(2008): *El mundo antiguo grecorromano. Una guía para su abordaje*. Santa Fe: Ediciones UNL.

MOMIGLIANO, A. “Historia y biografía”. *El legado de Grecia*. M. Finley, editor. Barcelona, Crítica, 1983.

MORLINO, L. “Problemas y opciones en la comparación”. *La comparación en las ciencias sociales*. Sartori, G. y L. Morlino, compiladores. Madrid: Alianza, 1994.

PASSERON, J.-C. “Historia y sociología: identidad social e identidad lógica de una disciplina”. *Historia/Sociología/Sociología Histórica*. W. Ansaldi, compilador. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1994.

PLUTARCO *Vidas paralelas*. “Alejandro–César”. “Pericles–Fabio Máximo”. “Alcibiades–Coriolano”. Madrid: Cátedra, 1999. Edición y traducción al español de E. Crespo.

SARTORI, G. “Comparación y método comparativo”. *La comparación en las ciencias sociales*. Sartori, G. y L. Morlino, compiladores. Madrid: Alianza, 1994.

## Milia, María Leonor y Claudio Lizárraga

“La problemática de la comparación en la Historia”, en: *El hilo de la fábula*, Revista anual del Centro de Estudios Comparados, N° Once. Santa Fe, Argentina, edicionesUNL, 2011, pp. 13-34.

## Mito. Literatura. Comunidad

Daniel Alvaro \*

Universidad de Buenos Aires —

CONICET — PARIS 8

### Resumen

Tomando como punto de partida un texto de Jean-Luc Nancy titulado “Le communisme littéraire”, en este trabajo se analiza el sentido que las ideas de mito, literatura y comunidad parecen destinadas a evocar en el interior de nuestra cultura, al tiempo que se examinan sus múltiples vinculaciones. En particular, se intenta mostrar hasta qué punto otra comprensión de estas ideas y de su articulación en el mundo contemporáneo permanece ligada a lo que Marx, o al menos un cierto Marx, y varias generaciones de marxistas, comunistas y escritores, nos han legado sobre una exigencia política irreprimitible y, por lo demás, aún vigente.

34 35

### Palabras clave:

· mito · literatura · escritura · comunidad · comunismo

### Abstract

From a reading of “Le communisme littéraire” by Jean-Luc Nancy, this work analyses both the sense that myth, literature and community ideas seem to be destined to evoke within our culture and their multiple relationships. In particular, the aim is to show up to what point another understanding of these ideas and of their articulations in the contemporary world remains linked to what Marx, or at least one Marx, and several generations of Marxists, communists and writers have passed on to us about an unrestrained and still valid political demand.

### Key words:

· myth · literature · writing · community · communism

\* Licenciado en Sociología por la Universidad de Buenos Aires (UBA) y Master en Filosofía por la Universidad Paris 8. Es becario del CONICET y realiza un doctorado en co-tutela de tesis entre la UBA y Paris 8. Es profesor de la materia “Teoría Estética y Teoría Política”, perteneciente a la carrera de Sociología de la UBA. Asimismo, desarrolla actividades docentes y dicta cursos de perfeccionamiento en otras universidades nacionales. Ha publicado artículos y ensayos en revistas nacionales y extranjeras. Recientemente se han publicado algunas traducciones de su autoría.

Al comienzo de un libro de Georges Bataille *hoy apenas* recordado leemos la frase siguiente: “La literatura no puede asumir la tarea de ordenar la necesidad colectiva” (20). Casi treinta años después de haber sido escrita, la misma frase pero colocada en exergo a un texto de Jean-Luc Nancy titulado “Le communisme littéraire”,<sup>1</sup> invita a reflexionar sobre las experiencias recientes de lo que en parte por fidelidad, en parte por costumbre, continuamos llamando “literatura” y “comunidad”. El problema que por entonces planteaba Bataille se puede resumir de la siguiente manera: siendo la literatura “como la transgresión de la ley moral, un peligro”, “inorgánica” y por tanto “irresponsable”, siendo que nada “descansa sobre ella” al tiempo que ella “puede decir todo”, siendo así, pues, y no de otro modo, la literatura no puede convertirse en el fundamento, el orden o la ley de una comunidad dada. Sin embargo, o quizás por eso mismo, más recientemente se creyó necesario pensar en qué consistiría una comunidad de la que se hace la experiencia a partir y por medio de su literatura. A grandes rasgos, esta es la pregunta que formula Nancy en el texto mencionado. Pregunta que aquí deseamos retomar aunque más no sea para precisar el alcance de los términos allí involucrados y, al mismo tiempo, para relanzar una cuestión que lejos de haberse agotado parece estar siempre llegando: la cuestión de la exigencia comunista y su vínculo con la literatura.

Entre la literatura y la comunidad, entre las ideas que habitualmente nos hacemos de la una y de la otra, persiste el mito. Basta evocar esos nombres gastados por el tiempo y por el uso para suscitar de inmediato entre quienes escuchan o leen una serie interminable de figuras y representaciones míticas. De la literatura se ha predicado una y otra vez la ajustada relación que mantiene con el mito. Ya en la Antigüedad, en una escena inaugural de la historia de la filosofía, Platón emparentó el *mythos* —“habla” dudosa que se opone al *logos*— con la literatura y la escritura en general. Desde entonces, se identifica el mito con el origen de la literatura, haciendo de ésta la descendiente y sucesora de aquél. De la comunidad, por su parte, parece que sólo conociéramos las explicaciones míticas, es decir, los mitos de su origen o de su destinación, ya sean las heroicas epopeyas fundadoras, siempre construidas a la medida de la memoria de los pueblos, ya sean las proclamas con vistas a una comunidad jurada cuyos principios armonizan de antemano con la naturaleza de aquellos que se realizan realizándola.

Para introducir la cuestión que aquí nos importa, eso que Jean-Luc Nancy invitó a pensar bajo el nombre de “comunismo literario” o “experiencia literaria de la comunidad”, quisiera comenzar llamando la atención sobre una circunstancia bien conocida, a saber, que ningún mito y ninguna mitología en general prospera fuera de una comunidad; sólo en ella y para ella el mito se inventa y se transmite, del mismo modo que ninguna comunidad sabría dar cuenta de sí misma sin su correspondiente mito fundacional. Lo que equivale a decir (quizás a riesgo de simplificar demasiado las cosas) que no hay comunidad sin mito, ni mito sin comunidad. El vínculo que se establece entre ambos va más allá de una relación de concomitancia y mutuo condicionamiento. Más justo sería decir, con Nancy,

que entre mito y comunidad existe una relación de co-pertenencia: “se engendran uno a otro, infinitamente e inmediatamente” (1986–1990b 92). Existe, en efecto, una reciprocidad tal entre mito y comunidad, entre la lógica interna que los define y fundamenta, que toda tentativa de emprender un análisis que los considere separadamente está llamada a fracasar.

El mito comunica el sentido o, si se prefiere, la verdad de la comunidad, pero precisamente este sentido o esta verdad que el mito viene a comunicar sería incommunicable de no existir una comunidad siempre ya disponible para distribuirlo entre sus miembros. El mito es la voz común o comunitaria, la “gran voz anónima” en situación de comunicar el sentido o la verdad común del llamado ser-común. En palabras de Nancy: “El mito es ante todo un habla plena, original, un habla fundadora y reveladora del ser íntimo de una comunidad” (1986–1990a 89). O también: “El mito es siempre mito de la comunidad, vale decir, es siempre mito de la comunión —voz única de muchos— capaz de inventar y de compartir el mito” (93).

36 37

Al hablar así, se habrá entendido, Nancy no hace más que describir dos viejas figuras de la cultura occidental. Aquí, el interés por el “mito” y la “comunidad” empieza por denunciar aquello que en estos motivos clásicos de nuestra cultura da muestras de continuar aprisionado en el discurso del mito, en el doble sentido de la palabra “mito”: fundación y ficción. Aunque tal vez “desmitologizar” no sea la palabra más adecuada ni ciertamente la más actual, describe bien la tarea concreta que supone pensar nuevas particiones y articulaciones entre ellos. Esta tarea, que se viene realizando de manera sostenida desde hace casi tres décadas e involucra a pensadores de distintas nacionalidades, está consagrada a reflexionar sobre el devenir de la existencia en común, esto es, sobre las posibilidades de una comunidad en una época que desconfía con buenas razones de aquello que el nombre de “comunidad” habilita y vehiculiza. Como indica Nancy al comienzo de *La comunidad inoperante* —texto que podemos considerar como el puntapié inicial de este ejercicio colectivo de reflexión—, el hecho de que el exterminio masivo perpetrado por los nazis haya sido llevado a cabo en nombre de la comunidad, más concretamente en nombre de la llamada “comunidad del pueblo”,<sup>2</sup> es eso mismo que hoy ha vuelto imposible toda afirmación de la comunidad entendida como identidad, Estado o sujeto (13). Dicho de otro modo, para Nancy, la obra de muerte comunitaria es lo que “puso término a toda posibilidad de reposar sobre cualquier *dato* del ser común (...) incluso es lo que puso término a la posibilidad de pensar un *ser común* bajo cualquier modelo de un ‘ser’ en general” (13). Frente al ser-común y a su batería inagotable de identidades míticas y de mitos identificatorios vino a instalarse en el debate filosófico contemporáneo la pregunta o la cuestión del ser-en-común (*être-en-commun*).

Esta comunidad a la que siempre estamos llegando y de la cual todos hacemos la experiencia por el hecho mismo de que somos o estamos en común, por el hecho de que somos y estamos juntos y no de otra manera, es, de acuerdo a Nancy, la “comunidad del mito interrumpido”. Lo que sobre todo no quiere decir la comunidad desembarazada del mito —la comunidad es inescindible del mito y ya Bataille nos advierte sobre el riesgo de hacer de “la ausencia de mito” un nuevo mito—, sino algo muy diferente. Se trata de la comunidad cuyo mito se encuentra interrumpido por el propio mito. Es la voz del mito la que se interrumpe a sí misma para dar lugar a la voz singular-plural, a una proliferación de voces singulares y plurales. Puntualmente, lo que se interrumpe o se suspende de este modo es la voz

omnipotente y omnipresente, el relato único y anónimo del origen y destino de la comunidad entendida como ser-común. Se trata nada menos que de la interrupción de un proceso característico de la historia de Occidente que se podría describir como el requerimiento simultáneo de lo poético por lo político y de lo político por lo poético a instancias de la voluntad del poder del mito.<sup>3</sup> En este sentido, lo que se ve interrumpido es tanto el propio mito como la voluntad de realizar lo que éste viene a escenificar: la comunidad completamente cerrada sobre sí misma, la comunión, la masa o la fusión. Esta escena, deseada y prometida tantas veces a lo largo de la historia, sirvió en épocas recientes para definir el fenómeno del totalitarismo y más específicamente lo que Nancy denominó “inmanentismo”; concepto empleado para caracterizar tanto los regímenes que hoy llamamos totalitarios (me refiero a los diversos fascismos, particularmente al nazismo, pero también a los “comunismos reales” o “de gestión”), como para caracterizar la forma general del individualismo liberal en sus variantes demócrata y republicana. Ambas formas estarían, pues, dominadas por la lógica de la inmanencia o de la absolutez, la cual concibe el ser individual (Individuo-Sujeto) o colectivo (Estado, Nación, Pueblo, Partido, Clase, Raza...) como ser “ab-soluto, perfectamente desprendido, distinto y clausurado, *sin relación*.” (23).

Como es sabido, todos estos regímenes políticos, cada uno a su modo y por cierto muy distintamente uno de otro, fabricaron y continúan fabricando su propia mitología sobre la base de una supuesta esencia (individual o colectiva) de la comunidad. Sin embargo, lo que ya sabía Bataille y luego vino a confirmar Nancy, Blanchot y desde entonces tantos otros, es que una constatación semejante no debe servir de coartada para acabar con todo pensamiento acerca de la comunidad. Por el contrario —se nos dice—, debe servir para reafirmar lo impensado de este pensamiento, aquello que en él necesariamente se sustrae a la lógica de la inmanencia y, por eso mismo, se nos presenta como un nuevo indicio para la búsqueda de otro sentido de lo político y de la política en general. En cierto modo, lo que se mantiene velado bajo el así llamado “comunismo literario” no sería ajeno a esta búsqueda.

Ahora bien, lo que queda una vez interrumpida la voz de “la comunidad absoluta” es la voz de “la comunidad del mito interrumpido”. Esta otra voz, ella misma interrumpida, es la voz del estar-en-común. Es el contagio, es el tacto o el contacto de los seres singulares unos con otros. Es lo que hace de ellos una pluralidad de seres expuestos a sí mismos y entre sí. Esta otra voz es muy precisamente lo que Nancy llama “literatura” (o “escritura”):

Se le ha dado un nombre a esta voz de la interrupción: la literatura (o la escritura, si se quiere tomar aquí las dos palabras en las acepciones en que se corresponden). Este nombre, sin duda, no conviene. Pero ningún nombre conviene aquí. El lugar o el momento de la interrupción no tiene conveniencia. Blanchot habla de “la única comunicación que desde ahora conviene y que pasa por la inconveniencia literaria”. La inconveniencia de la literatura es que no conviene al mito de la comunidad, ni a la comunidad del mito. (110)

Ciertamente, lo que Nancy pudo llamar “literatura” no se corresponde con los sentidos habituales de esta palabra. Con ella no se busca designar un arte particular ni un conjunto de obras determinadas. La literatura o bien la escritura —la yuxtaposición permanente de ambos términos por parte de Nancy es más que un gesto:

es una toma de partido—<sup>4</sup> es la puesta en juego del ser o del estar en común. Puesta en juego, entonces, de la experiencia de estar *con* otros para lo mejor y para lo peor, o más sencillamente de la experiencia de estar *aquí, ahí o allí*, y por lo tanto de compartir un mundo. Que el “ser” *es* “en-común” o, lo que viene a ser lo mismo, que el “ser” *es* “con”, eso es precisamente lo que la literatura viene a inscribir, sin hacer de esta inscripción un nuevo mito. Nancy lo dice en reiteradas ocasiones: el estar-en-común no tiene mito ni puede tenerlo. “Mas, porque la interrupción del mito no representa un mito, el estar-en-común del que hablo (...) no tiene nada que ver ni con el mito de la comunión por la literatura, ni con aquel de la creación literaria por la comunidad” (112). En este sentido, la literatura es tan determinante para la comunidad como en otro registro de la misma cuestión lo habrá sido el mito. Sólo que aquélla, a diferencia de éste, no revela nada, o en todo caso revela solamente que no hay nada que revelar. La literatura no revela ningún secreto, sino apenas la evidencia común y compartida de que somos o estamos expuestos, de que ninguno de nosotros puede *ser o estar* más que siendo o estando expuesto al otro y a su exposición. En la justa medida en que la literatura, así entendida, afecta desde lo más hondo la estructura ontológica de la comunidad, es que Nancy puede incluso llegar a decir que el estar-en-común *es* literario:

38 39

Si se puede decir —o si al menos puede intentarse decir, con una plena conciencia de la inconveniencia— que el estar-en-común es literario, vale decir, si puede intentarse decir que posee su propio estar en la “literatura” (en la escritura, en una cierta voz, en una música singular, pero también en una pintura, en una danza, y en el ejercicio del pensamiento...), habrá que designar por “la literatura” este estar mismo, en sí mismo, vale decir esta cualidad ontológica singular del ser que lo da en común, que no lo reserva antes o después de la comunidad, como una esencia del hombre, de Dios o del Estado, que acabase la comunión que la realiza, sino que hace que este ser sólo pueda estar compartido *en común*, o, más bien, que su calidad de ser, su naturaleza y su estructura, sean el reparto (o la exposición). (112 113)

Por lo demás, lo que Nancy pudo llamar “literatura” también es obra. No obstante, habría que añadir de inmediato: obra inacabada. Obra que resiste infinitamente a la obra, a la lógica de la obra en tanto lógica de la producción y del acabamiento. Esta resistencia de la obra a su puesta en obra, es lo que mucho tiempo atrás Maurice Blanchot denominó *désœuvrement*, término difícilmente traducible pero con frecuencia vertido por “desobra” o, como se ha hecho más recientemente, por “inoperancia”. Aquello que en la obra se retira de la obra designaba emblemáticamente en Blanchot la inoperancia de la literatura. En Nancy, este mismo movimiento, esta retirada de la obra en la obra, designa *además* la inoperancia de la comunidad. Ya se trate de obra literaria o de obra política, lo que se encuentra impugnado por “la inoperancia que habita las obras” es el deseo mismo de hacer *obra*, esto es, la voluntad de producir y realizar un sentido.

Tanto para Blanchot como para Nancy, el debate inaugurado en los ’80 en torno a todas estas cuestiones implicó una profunda reconsideración del vínculo entre “literatura” y “comunidad” a la luz de una exigencia política concreta que fue la de ambas, pero que ya venía de muy atrás y en consecuencia los excedía. Me refiero a la “exigencia comunista” tal como llega hasta nosotros a partir de Marx, o al menos de un cierto espíritu de Marx,<sup>5</sup> y de los trabajos de un puñado de escritores ligados directa o indirectamente al comunismo pero no satisfechos con las derivas

totalitarias de los comunismos de Estado. Recuerdo al pasar, y dejando de lado todo comentario sobre ellos o sus obras, a Walter Benjamin y Georges Bataille entre otros reconocidos exponentes de esta tradición.

Pero ¿se trata verdaderamente de una tradición? No es seguro. En todo caso, si hubiera que agruparlos bajo un nombre u otorgarles una identidad común que viniera a dar cuenta de su compromiso singular y heterodoxo con un cierto marxismo, creo que la mejor denominación sería aquella acuñada por Derrida para referirse *en general* a quienes, marxistas o no, se niegan a renunciar a la herencia de Marx: estos son los llamados *cripto-*, *seudo-* o *para-marxistas* (64).<sup>6</sup>

En el pensamiento de Nancy, uno de los nombres bajo los cuales esta exigencia se hizo presente fue el de “comunismo literario”. Con esta expresión, que por entonces él mismo juzgó provocativa, Nancy buscaba, por un lado, rendir homenaje al voto emancipatorio que durante una época de nuestra historia comportaron y compartieron el comunismo y la literatura, y por otro, llamar la atención de aquellos que decepcionados por los comunismos reales sentían a pesar de todo la necesidad de articular un pensamiento más justo de la comunidad a sabiendas de que dicha articulación ya no podía ni debía prescindir de la literatura.

En el momento en que Nancy lanzaba esta cuestión era plenamente consciente de la posible equivocación a la que se prestaba una expresión semejante. Sabía que hablar de “comunismo literario” podía conducir con demasiada facilidad a reanudar un mito conocido y siempre latente: “el mito de la comunidad literaria” (tal y como se hizo presente en el romanticismo alemán pero también, aunque de forma atenuada, en algunos círculos artísticos y literarios de procedencia comunista).<sup>7</sup> Pero justamente no se trataba de reanudar un mito sino de interrumpirlo. En eso consiste, enteramente, el comunismo literario (o escriturario), “en el gesto inaugural, que cada obra retoma, que cada texto retraza: llegar al límite, dejarlo aparecer como tal, interrumpir el mito.” (1986-1990a 118). El límite, que es siempre el límite del otro, es lo que se deja o se hace desaparecer en las comunidades implosionadas por el mito de la inmanencia absoluta, ya se trate de la comunidad del “capitalismo comunista” o de aquella del “comunismo capitalista”. Más acá o más allá de estas comunidades, Marx había pensado una comunidad definida antes bien por la relación entre individuos social y humanamente emancipados que por la inmanencia del ser absoluto o sin relación. Es, pues, en el sentido exigente de la comunidad vislumbrada por Marx que Nancy se proponía pensar la comunidad del comunismo literario.

Si a pesar de todas las indicaciones aportadas por Nancy el “comunismo literario” resulta tan difícil de definir es, en principio, porque él mismo no define *algo*, “no define ni *una* política, ni *una* escritura”, sino que “remite en cambio a lo que resiste a la definición y al programa, sean ya políticos, ya estéticos, ya filosóficos” (136). Lo que Nancy presenta como “comunismo literario” participa de un régimen de pensamiento sin horizontes de ningún tipo, sin previsión, sin dirección. De ahí que no se deje definir y mucho menos identificar con un proyecto. Es, apenas, una agitación o un gesto, una exigencia real y apremiante que nos convoca, cada vez, singular y pluralmente, a todos/as y a cada uno/a. Ni más ni menos. El resto se conoce por aproximación: “El ‘comunismo literario’ por lo menos indica esto: que la comunidad, en su infinita resistencia a todo lo que quiere acabarla (en todos los sentidos de la palabra), significa una exigencia política irreprimible, y que esta exigencia política exige a su vez algo de la ‘literatura’: a saber, la inscripción de nuestra resistencia infinita”. (136).

“El comunismo literario”: si cabe retomar la expresión a pesar de su evidente inconveniencia y de los años transcurridos desde su primera aparición en un texto de Jean-Luc Nancy es porque algo de ella, creo, todavía nos interpela y nos confronta con ella misma y entre nosotros. Algo de ella resiste en y entre nosotros. Como si aquello que esta expresión promete acerca de nuestra existencia en común fuera irreductible a los fracasos estrepitosos de los que participaron tantas generaciones de comunistas y escritores. Como si el porvenir mismo, por indeterminado que sea y deba seguir siendo, dependiera ante todo de nuestra capacidad para mantener con vida esta exigencia política y lo que a su vez ella exige de la literatura. Retomar esta expresión no implica restaurar un relato político retrospectivo ni prospectivo, sino más bien, y simplemente, reafirmar la posibilidad del ser *en* común y nuestra resistencia infinita al ser común.

40 41

### Notas

<sup>1</sup> Nombre de uno de los ensayos que componen su libro más conocido, *La Communauté désœuvrée*, publicado por primera vez en 1986 y concebido como una suerte de respuesta al libro de Maurice Blanchot, *La Communauté inavouable* (1983), con el que éste intentaba a su vez responder a un artículo publicado por Nancy en la primavera de 1983 en la revista *Aléa* bajo el mismo título que luego daría nombre a su libro: “La Communauté désœuvrée”. Sobre este cruce textual y sus implicaciones teórico-prácticas, véase Nancy, 2002.

<sup>2</sup> Sobre el mito nazi de la *Volksgemeinschaft*, véase: Lacoue-Labarthe y Nancy, 2002.

<sup>3</sup> “es eso el mito, es la poeticidad de lo político y la politicidad de lo poético —fundación y ficción—, en tanto que estén —lo poético y lo político— comprendidos en el espacio de pensamiento del mito” (Nancy 1986-1990a 101).

<sup>4</sup> Aunque aquí no sea posible desarrollar esta cuestión, quisiera recordar que Nancy hace explícita su toma partido por un cierto pensamiento a propósito de la literatura, un pensamiento para el cual la literatura en tanto trazo que interrumpe o que suspende es siempre y necesariamente “escritura” o “archi-escritura”, en el sentido preciso que Jacques Derrida imprimió a estas palabras en *De la gramatología*.

<sup>5</sup> Sobre los múltiples espíritus de Marx y sobre la heterogeneidad radical de la herencia marxista, véase Derrida, 1995.

<sup>6</sup> El hecho de que Derrida reserve *en particular* esta denominación para todos aquellos dispuestos a responder de un marxismo por venir o de un “nuevo marxismo”, uno “que no tenga ya el aspecto bajo el cual era habitual identificarlo y derrotarlo” (64), este hecho no compromete en nada el uso que pretendo darle aquí desde el momento en que los “marxismos” de Benjamin, Bataille, Blanchot, Nancy y Derrida entre otros, sin ser nuevos, continúan siendo cada uno a su manera la afirmación y la promesa de algo todavía desconocido para nosotros, y en cuanto tal, un acontecimiento por venir.

<sup>7</sup> Pocos años después de introducir el sintagma “comunismo literario”,

Nancy renunciaba a él en razón del “equivoco” al que su uso había dado lugar, y aclaraba: “no se trata de una comunidad letrada” (1986–1990a 157). Este hecho puntual no hace más que confirmar la tesis de Blanchot que leemos en las primeras páginas de *La Communauté inavouable*: “Comunismo, comunidad: tales términos son ciertamente términos, en la medida en que la historia, los desengaños grandiosos de la historia, nos los hacen conocer sobre un fondo de desastre que va más allá de la ruina. No existe tal cosa como conceptos deshonrados o traicionados, sino conceptos que no son ‘convenientes’ sin su propio-impropio *abandono* (que no es una simple negación), he aquí lo que no nos permite rechazarlos o recusarlos tranquilamente. Queramos lo que queramos, estamos ligados a ellos precisamente por su defección.” (10).

### Bibliografía

- BATAILLE, G. (1957) *La littérature et le mal*. Paris: Gallimard, 2007.
- BLANCHOT, M. *La Communauté inavouable*. Paris: Minuit, 1983.
- DERRIDA, J. (1995) *Espectros de Marx*. Madrid: Trotta, 2003. Traducción al español de J. M. Alarcón y C. de Peretti.
- LACOUÉ-LABARTHE, P. y J.-L. NANCY (1991) *El mito nazi*. Barcelona: Anthropos, 2002. Traducción al castellano y epílogo de J. C. Moreno Romo.
- NANCY, J.-L. (1986–1990a) *La comunidad inoperante*. Santiago de Chile: LOM Ediciones/Universidad ARCIS, 2000. Traducción al español de J.M. Garrido Wainer.
- (1986–1990b) *La Communauté désœuvrée*. Paris: Christian Bourgois, 2004.
- (2002) *La comunidad enfrentada*. Buenos Aires: La Cebra, 2007. Traducción al español de J.M. Garrido Wainer.

### Alvaro, Daniel

“Mito. Literatura. Comunidad”, en: *El hilo de la fábula*, Revista anual del Centro de Estudios Comparados, N° Once. Santa Fe, Argentina, edicionesUNL, 2011, pp. 35-42.

## **El lector argentino y la tradición. Apuntes para una didáctica de la historia literaria occidental**

Facundo Nieto \*

Universidad Nacional de General Sarmiento

### **Resumen**

Partiendo de la crítica tanto de algunos supuestos que orientaron la enseñanza tradicional de la historia de la literatura en la escuela secundaria como de aquellos que, por el contrario, contribuyeron a soslayar toda perspectiva histórica, el presente ensayo se propone trazar algunas líneas que permitan pensar una didáctica alternativa de la historia literaria. Con este propósito se recupera el concepto de *corpus histórico* (López Casanova), que refiere el diseño de un conjunto de textos en función del objetivo didáctico de leer las transformaciones estéticas e ideológicas de un mismo elemento en textos literarios de épocas diferentes.

En particular, nuestro trabajo diseña un corpus constituido por cuatro novelas de autores canónicos de la literatura europea, publicadas entre los siglos XVI y XIX, de diferentes tradiciones nacionales y que, parafraseando la formulación de Borges, *constituyen parte importante de la relación entre el lector argentino y su tradición occidental*. En el corpus elegido, propuesto para la enseñanza de la literatura en el nivel superior, pueden leerse algunas transformaciones tanto del género en cuestión como de los procedimientos implicados en la construcción de los cuerpos de los personajes.

42 43

### **Palabras clave:**

· didáctica · historia literaria · literatura europea

\* Profesor en Letras (UBA), Especialista en Lectura, Escritura y Educación (FLACSO) y maestrando en Enseñanza de la Lengua y la Literatura (UNR). Se desempeña como Investigador Docente en la Universidad Nacional de General Sarmiento, donde participa de proyectos de investigación en Didáctica de la Literatura, y como profesor de Didáctica de la Lengua y Didáctica de la Literatura en el Instituto de Enseñanza Superior "Mariano Acosta" de la Ciudad de Buenos Aires.

### Abstract

This essay aims to draw some lines that allow thinking an alternative instruction of literary history. It works on the critique to the assumptions that have guided secondary school instruction of literary history and the ones that, in an opposite direction, have eluded all historical perspective.

With this, the concept of *historical corpus* (López Casanova) is recovered. Historical corpus refers to the design of a set of texts with the didactic objective of reading the aesthetics and ideological transformations of an element in literary texts of different periods.

Our work draws up a corpus of four novels published between XVI and XIX centuries by canonical authors from different national traditions in the European literature. Following Borges, *they constitute a part of the important relationship between the Argentinean readers and their western tradition*. The selected corpus has been proposed to teach literature in higher education, and it shows the transformation not only in the genre, but also in the implied procedures for constructing the characters' bodies.

### Key words:

· teaching literature · literary history · european literature

## 1. Muerte y transfiguración de la historia literaria escolar

Al menos en el ámbito de la enseñanza de la literatura en la escuela secundaria, la historia literaria se concibió durante mucho tiempo como un mero listado de obras y autores ubicados cuidadosamente en una línea de tiempo. *Historia literaria* fue sinónimo de *cronología*. Los objetos privilegiados de ese prolijo ordenamiento fueron, para decirlo con los nombres de las asignaturas correspondientes, la “literatura española” y la “literatura argentina e hispanoamericana”. Desde el *Poema de Mio Cid* hasta la Generación del '27 y desde los cronistas de Indias (o las literaturas precolombinas) hasta algunos escritores del boom de la literatura latinoamericana, la escuela argentina difundió una literatura aplanada en programas enciclopedistas que, por sobreabundancia de contenidos, no podían exigir mucho más que la memorización de nombres, títulos y fechas. La gigantesca sobrecarga curricular se entendía perfectamente con una concepción de la literatura definida por un “psicologismo ingenuo”:<sup>1</sup> si la obra era la materialización de la subjetividad de un genio creador y, por extensión, de un espíritu nacional trascendente, entonces la tarea didáctica se daba por satisfecha con la enseñanza de las biografías, porque en ellas residía la

clave hermenéutica: tanto los textos como “la raza” estaban condensadas en los detalles de una vida excepcional, la del autor. En todo caso, para que el aprendizaje se completara, a lo señalado había que agregar solamente el listado de rasgos de la “escuela literaria” a la que pertenecía la obra, escuela cuyas características podían aprenderse independientemente de la lectura de los textos o, en verdad, *antes* de la lectura para luego buscarlas (y encontrarlas) en los fragmentos leídos.<sup>2</sup>

En este contexto, era previsible que, al menos en el ámbito de la didáctica de la literatura, la historia literaria cayera en un descrédito apoyado por las sucesivas reformas educativas que se produjeron desde la década del '90. La llegada (ciertamente accidentada) de las teorías de la literatura a las escuelas,<sup>3</sup> la crítica del enciclopedismo curricular, el cuestionamiento del canon literario vía Bourdieu y el imperativo de fomentar “el placer de la lectura” contribuyeron significativamente a resituar la literatura en el ámbito escolar y, soslayando biografías, movimientos y recortes nacionales taxativos, colocaron al texto en el centro de las clases de literatura. Ningún docente formado en las últimas décadas piensa que su programa de literatura de cuarto año debe comenzar necesariamente con los cantares de gesta peninsulares (los profesores de hace apenas treinta años no dudaban de que esa era casi una obligación profesional); sabe perfectamente que a su disposición también se encuentran los textos que no alcanzaron la canonización de la crítica, los que encontraron su legitimación en el mercado editorial, las literaturas en lenguas extranjeras, los clásicos juveniles, las nuevas producciones que apuntan a ese mismo público e, inclusive, las manifestaciones que, procedentes de lenguajes artísticos populares y masivos, ya no necesitan autorización para ingresar al aula: la literatura puede leerse en relación con historietas, películas, canciones, programas de televisión, etcétera.

44 45

Mientras tanto, víctima de la balcanización que logró astillar las viejas líneas de tiempo (como ocurrió con todos los “grandes relatos”), la historia literaria ha desaparecido casi por completo del ámbito escolar y nadie desea resucitar aquello que afortunadamente quedó en el olvido. Ya no hay necesidad de recurrir a la biografía del autor, al movimiento literario ni a ningún principio explicativo que evoque el pasado del texto que se lee en clase. El texto logró desprenderse de cualquier condicionamiento ejercido por el pasado histórico-cultural y se entrega al ejercicio de la libre interpretación. La lectura del texto, sujeta sólo a la proliferación interpretativa del docente y de los alumnos y legitimada por la indiscutible polisemia de la literatura, se constituyó en actividad hegemónica y la enseñanza de la literatura también devino *acto presente*: en *este* instante se lee *este* texto, y luego se pasa a otro texto que devendrá único, independiente del que se leyó antes, que se convierte en pasado, y así sucesivamente. El valor agregado en las clases de literatura de las últimas décadas es el instante, la lectura espontánea, el presente continuo. En un punto, la enseñanza de la literatura se “democratizó”; en efecto, hay que reconocer que el pasado tiene un costado autoritario porque clausura posibilidades de interpretación; el pasado restringe: prescribe y proscribire ciertas lecturas del presente.

Sin embargo, no todo fue ganancia con la irrupción del imperio del texto leído como puro presente e independiente del pasado que constituyó nada menos que su condición de posibilidad. Aun cuando nadie pretenda reivindicar con nostalgia el manual de Alfredo Veiravé, es posible afirmar que la muerte escolar de la historia literaria no puede celebrarse sin más: en la historia de la literatura hay un

valor cultural constitutivo de los sujetos en tanto parte de una comunidad que no debería ser rápidamente olvidado. Es cierto que no es imprescindible leer a Borges en relación con la literatura argentina del siglo XIX, ni a Cortázar en relación con el surrealismo, ni a Saer en relación con el objetivismo francés, pero sin dudas estas opciones permiten pensar la literatura como el producto de una tensión entre el texto y una tradición. Desde esta perspectiva, sería posible concebir tanto al autor como al texto de un modo diferente de aquel en que tradicionalmente los imaginó la escuela: el autor ya no sería el genio romántico garante de los sentidos del texto, sino un sujeto social que se coloca respecto de un legado con el que establece relaciones de afiliación o contra el que produce una ruptura, y el texto dejaría de ser el producto de una voluntad iluminada para constituirse en una construcción estético-ideológica que *contesta*, en sentido bajtiniano, a los discursos que lo preceden.

Harold Bloom imagina la historia de la literatura como un diálogo que los textos literarios de diferentes épocas entablan entre sí: “La historia de la poesía [‘de la literatura’, acotamos nosotros] es considerada como imposible de distinguir de la influencia poética, puesto que los poetas fuertes crean esa historia gracias a malas interpretaciones mutuas, con el objeto de despejar un espacio imaginativo para sí mismos” (13).

A partir de esta cita, podemos formular la hipótesis de que enseñar historia de la literatura implica proponer una cartografía de obras cuya productividad estética, pese al recambio de pactos históricos de lectura, posibilita sucesivas relecturas y que, a través del conflicto de “malas interpretaciones” que se establece entre escritores “fuertes”, diseña una historia de la cultura. En un ensayo infinitamente citado, Borges señalaba que la tradición del escritor argentino “es toda la cultura occidental, y (...) tenemos derecho a esta tradición, mayor que el que pueden tener los habitantes de una u otra nación occidental” (272). Pensando en el campo de la enseñanza, es posible afirmar que nuestros alumnos, en tanto lectores, tienen el mismo derecho a apropiarse de esa tradición.

## 2. Cuerpo a cuerpo

Martina López Casanova ha formulado una propuesta metodológica para la enseñanza de la literatura, articulada en torno a la categoría de *corpus*:

un corpus es (...) un conjunto de textos reunidos en función de un objetivo didáctico. Se trata, entonces, de proponer a los estudiantes la lectura de unos textos *puestos en relación* en lugar de abordar la lectura de cada uno como unidad independiente. Presentar a los alumnos textos dispuestos como unidades de un corpus los invita a percibir, a reconocer, por contraste o por repetición, determinadas construcciones, tópicos, géneros, modos de plantear la ficción, enfoques narrativos, etc. Esta *invitación a percibir* es ya una orientación en sí, una intervención didáctica del corpus mismo, que las actividades harán manifiesta. Si los elementos enfocados, en vez de estar aislados, aparecen en repertorios que los exhiben y los confrontan en sus grados y funciones diversas, se vuelven ostensiblemente visibles. (3, destacados del original)

¿Cómo enseñar, entonces, historia de la literatura sin que ese intento se materialice en una cronología de autores y obras? Reformulando para el campo de la didáctica de la literatura el análisis que lleva a cabo Dalmaroni sobre los diferentes

tipos de corpus con que trabaja la crítica literaria, López Casanova distingue tres tipos de corpus: *corpus contruidos*, *corpus clásicos* y *corpus históricos*.<sup>4</sup> Sobre este último, que es el que aquí nos interesa, señala:

Denominamos *corpus histórico* al que apunta a exhibir una relación entre los textos y que rastrea algunos procesos sociohistóricos, culturales y literarios en los que esos textos se inscriben. Particularmente, la propuesta consiste en que tales textos puedan dar cuenta de una transformación que afecte alguna tradición discursiva literaria. Estos corpus exhiben esas transformaciones en la comparación de aspectos textuales, discursivos, estéticos de los textos que los conforman. Podría combinarse esta posibilidad con la de trabajar con un corpus clásico de género, de autor o de literatura nacional. Desde allí podrían historiarse la construcción, evolución o desaparición de un género, las etapas de la producción de un autor o los puntos de inflexión de un *discurso literario nacional* que cifrara algunas evaluaciones sociales clave respecto de la constitución, el desarrollo y los conflictos de la nación, entendida ella misma como construcción histórica. Nuevamente, son los objetivos puntuales de cada programa de enseñanza los que actuarán como vectores orientadores de la toma de decisiones. (12 13, destacados del original)

46 47

En esta misma línea, pero con el intento de superar el recorte nacional o, en todo caso, concibiendo la literatura occidental en términos de “tradición discursiva”, en este trabajo proponemos un corpus de cuatro novelas de la literatura europea publicadas entre los siglos XVI y XIX: *Gargantúa y Pantagruel*, de François Rabelais; *Tristram Shandy*, de Laurence Sterne;<sup>5</sup> *Werther*, de Goethe, y *Eugenia Grandet*, de Honoré de Balzac. El objetivo didáctico del diseño del corpus consiste en enseñar el surgimiento y las transformaciones del género en cuestión, tomando como eje temático-formal los procedimientos implicados en la construcción de los cuerpos de los personajes. No se piensa aquí en la aplicación inmediata de este corpus para la enseñanza de la historia literaria en la escuela secundaria; presentamos un modelo que, si bien puede adaptarse a ese nivel, se propone mostrar un trazado posible de grandes líneas estético-culturales de la literatura occidental para la formación de los estudiantes del profesorado en letras, en materias tales como Introducción a la Literatura o Historia de la Literatura.<sup>6</sup> Para constituir desde la teoría literaria en corpus histórico las cuatro novelas seleccionadas (cuyos procedimientos vinculados en la construcción de los cuerpos describiremos brevemente<sup>7</sup> consideramos algunas conceptualizaciones de George Lukács acerca de la historia del género; al respecto, el siguiente comentario de Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo constituye una buena síntesis para nuestro propósito:

La novela constituye una suerte de fenomenología de la sociedad y la conciencia burguesa que se manifiesta en las creaciones de Cervantes y Rabelais con toda la fuerza y la libertad de una clase emergente cuyo espíritu corroe todas las instituciones del mundo feudal. A esta primera figura de la novela, Lukács la denomina “realismo fantástico”. En el estadio siguiente, los exponentes de la “gran tradición” son los novelistas ingleses: Defoe, Fielding, Sterne, Swift. El mundo de la representación se ha restringido y, a partir de ese momento, la novela toma la vida privada como objeto de configuración, pero el carácter épico de la acción narrativa mantiene todo su vigor. La literatura conquista la vida cotidiana. Finalmente, el estadio clásico para Lukács es la novela realista, cuyos representantes deben triunfar sobre la hostilidad de las relaciones cristalizadas bajo el dominio creciente del capitalismo y resistir a la evasión romántica ante la “prosa del mundo”. Balzac y Tolstoi son los nombres mayores de esta tercera figura de la novela realista. (141)

## 2.1. Cuerpos públicos

Y recitó Gargantúa este rondó:  
Al cagar olí anteayer  
el tributo que mi culo pagaba;  
y el olor me hizo temer  
que allí mismo me asfixiaba.  
¡Quién me hubiera podido traer  
una mujer que yo esperaba  
cagando!  
¡Qué bien le hubiera sazonado su mingitorio a mi manera lerda,  
si ella me hubiese ayudado  
con sus dedos a desalojar mi mierda  
cagando!  
(François Rabelais, *Gargantúa y Pantagruel*)

Si en el primer estadio de la novela moderna puede observarse “toda la fuerza y la libertad de una clase emergente cuyo espíritu corroe todas las instituciones del mundo feudal” y si las formas culturales emergentes de esta nueva clase social (la burguesía) se manifiestan, como advierte Bajtín, en las fiestas populares de la Edad Media, entonces *Gargantúa y Pantagruel* (1532–1534) puede considerarse como la primera novela moderna en la medida en que su estructura recupera la cultura popular desarrollada durante siglos por una clase social emergente.

La manifestación por excelencia de esta cultura popular es el carnaval. Cultura paralela a la oficial, el carnaval se caracteriza por la destrucción de las jerarquías, el borramiento de límites entre arte y vida, la risa como concepción del mundo y la creación de un nuevo lenguaje. En esta fiesta, cuyo espacio de celebración es la plaza pública, se originan las formas artísticas que desembocan en un género novedoso en el preciso instante en que el letrado recupera el discurso subversivo de lo popular.

Las imágenes carnavalescas construyen, en la obra de Rabelais, un cuerpo caracterizado por una configuración estilística que Bajtín denomina “realismo grotesco”. En la representación de los cuerpos se combinan lo escatológico y lo sexual a partir de la hipérbole, la exageración, el exceso: en cuanto a lo escatológico, el texto sobreabunda, sin ningún tipo de represión lingüística, en producción de materia fecal, eructos, ventosidades y una orina capaz de producir inundaciones; respecto de la sexualidad, penes y vaginas de grandes tamaños son manipulados y examinados con toda naturalidad.

Tanto en lo escatológico como en lo sexual, los cuerpos presentan características comunes. En primer lugar, son cuerpos públicos, no privados: se defeca y se fornicación en campo abierto y ante la mirada de los otros. En segundo lugar, los desechos corporales son productores de vida: Pantagruel hace hombrecitos con sus ventosidades y mujeres con sus follones, Epistemón vuelve a la vida con una ventosidad, la orina de Pantagruel produce aguas termales benéficas. En tercer lugar, los cuerpos están completamente vinculados con la naturaleza animal: los perros derraman su semen sobre la dama de París porque huele a perra en celo. Finalmente, son sometidos a diversas disecciones, tanto metafóricas como literales: se corta en pedazos la vagina de una perra para producir atracción sexual y se describe una “disección” (una excursión de personajes) por el interior del cuerpo de Pantagruel.

El espíritu corrosivo de las instituciones del mundo feudal se condensa especialmente en la subversión de jerarquías que se observa en el final de las dos guerras: al término de la primera, el rey Picrócolo se convierte en ganapán; en la segunda, el rey Anarcos, casado con una prostituta que lo domina, se gana la vida como pregonero de salsa verde. Pero la escena más fuertemente subversiva de jerarquías sociales y literarias se produce en la parodia del tópico clásico del descenso a los infiernos; Epistemón cuenta con una minuciosidad dantesca lo que ha visto allí: personajes de la mitología, de la historia política, de la literatura y de la Iglesia se han convertido en campesinos o burgueses pobres y, por el contrario, personajes como Diógenes o Epicteto han devenido aristócratas. La tradición clásica y medieval caen así bajo la despiadada guillotina de la sátira y de la parodia.

48 49

## 2.II. Cuerpos privados

yo me puse a vivir y crecer a tal velocidad que de no haber sido por un acontecimiento que surgió —y que no le he de ocultar al lector si es que encuentro una forma decente de narrarlo —estoy firmemente convencido de que hubiera adelantado a mi padre (...) —No fue nada, —apenas si perdí dos gotitas de sangre (...) La criada se había olvidado de dejar el \*\*\*\*\* debajo de la cama: —¿Y no podríais señorito, dijo Susannah levantando la ventana con una mano y sujetándome junto al alféizar con la otra, no podríais por una vez, señorito, \*\*\* \*\*\*\* \*\* \*\*\*\*\*? Yo tenía cinco años. —Susannah no tuvo en cuenta que nada se sostenía firmemente en nuestra casa, —y la ventana se desplomó sobre nosotros; —¡Ay! Ya nada tengo que hacer en esta casa, —exclamó Susannah, —nada, nada. No tengo más salida que correr a mi pueblo (...) Cuando Susannah le refirió al cabo el desafortunado incidente de la ventana, junto con todas las circunstancias que acompañaron a mi asesinato —(como dio en llamarlo) —sus mejillas perdieron la color (Laurence Sterne, *Tristram Shandy*)<sup>8</sup>

En el siglo XVIII inglés, el mundo de la representación se ha restringido y la novela toma la vida privada como objeto de representación. En *Tristram Shandy* (1759) ya no hay gigantes como Gargantúa o como Pantagruel, ni locos que luchen contra molinos de viento. Si bien se informa que el padre de Tristram fue comerciante en Turquía o que Toby Shandy había sido oficial en el ejército del rey Guillermo III, en la novela estos personajes se muestran completamente sedentarios, reclusos en sus hogares y en las situaciones más prosaicas: fuman, dialogan, dormitan.

Sterne construye una tradición para la novela moderna y de este modo realiza una gigantesca operación de desjerarquización y rejerarquización de la totalidad del pasado literario. En primer lugar, en la narración bufa y en la autobiografía ficcional de las desgracias del protagonista está presente la tradición de la novela picaresca española. En segundo lugar, Sterne homenajea a Cervantes: Tristram afirma que aprecia más al “sin par hidalgo de la Mancha (...) con todas sus locuras, que al más grande héroe de la antigüedad” (18). En tercer lugar, en relación con Shakespeare, reivindicando nada menos que la figura del bufón Yorick, rescata precisamente aquello que a los contemporáneos del dramaturgo les resultaba

inasimilable: la mezcla estilística. Por último, recupera el gusto por lo obsceno de *Gargantúa y Pantagruel*, pero con una diferencia fundamental: la representación del cuerpo a partir de lo grotesco aparece sumamente atenuada en relación con su antecesor; en este sentido, la novela inglesa muestra su preferencia por la referencia alusiva, como se observa en las diversas escenas de “cuerpos castrados”: “mi tío Toby apenas si había intercambiado tres palabras con alguien de vuestro sexo en todos los años de su vida (...) gracias a un golpe (...) que le dio una piedra que una bala hizo saltar del parapeto de una fortificación en el sitio de Namur, y que le fue a dar a mi tío en plena ingle” (48).

La herida del tío Toby en Naumur, la involuntaria circuncisión de Tristram con la caída de la ventana, su falta de nariz y el *coitus interruptus* en el momento en que es concebido el protagonista por sus padres son narrados con cierto pudor: sólo se relata lo privado cuando se encuentra “una forma decente de narrarlo” (264). Resulta interesante observar que los cortes que sufren los cuerpos de los personajes en el plano de la historia tienen su correspondencia en el nivel del relato; hay cortes en la sintaxis oracional y, especialmente, en la sintaxis textual: en ocasiones, los relatos interrumpen otros relatos; en otras oportunidades, los que interrumpen son pasajes explicativos sobre saberes científicos; otras veces lo son los fragmentos autorreferenciales del autor-narrador sobre la organización del propio texto. Finalmente, Sterne explora también la riqueza del nivel gráfico a través de recursos tales como una página negra para connotar el luto por la muerte de un personaje, una puntuación aleatoria, el uso de recuadros para resaltar expresiones, palabras escritas completamente con mayúsculas, líneas largas para indicar aquello que el lector puede saltar, letras góticas que imitan la grafía de los contratos jurídicos e imágenes de manos con un índice que señala algo que se pretende destacar. Y también asteriscos, que indican, una vez más, cierta reticencia a exponer los cuerpos que, ahora, se “privatizan”: “Mi hermana, me atrevería a decir, añadió, lo que no quiere es que un hombre se acerque a su \*\*\*\*” (69).

Privados respecto de la esfera pública, pero también privados de palabras que los narren, y privados materialmente de aquellos miembros que Rabelais no hubiera dudado en exponer e hiperbolizar, los cuerpos de *Tristram Shandy* encuentran en la elipsis el guiño que una atenuada picaresca le brinda al lector.

### 2.III. Cuerpos metafóricos

Siempre que paso dos o tres horas a su lado, absorbo en la contemplación de su figura (...), todos mis sentidos se excitan insensiblemente, una sombra se extiende ante mi vista y mis oídos se embotan; siento que oprime mi garganta una mano homicida; mi corazón, en sus latidos precipitados, busca consuelo a mis sentidos oprimidos y no hace más que aumentar el desorden...

(Johann W. Goethe, *Werther*)

El romanticismo reconfigura por completo la tradición de la novela moderna cuando, repentinamente, logra que de ella desaparezca la carcajada: la publicación del *Werther* en 1774 viene a anunciar que ha llegado la hora de que el género burgués por excelencia narre con toda seriedad la vida de sus protagonistas. Quizás sea por esta

razón que el cuerpo se desprenda por completo de su materialidad y pase a funcionar casi exclusivamente como una metáfora de la subjetividad y de la sensibilidad de los personajes. De este modo, la inestabilidad del espíritu se manifiesta a través de un cuerpo cuyos sentidos se ven perturbados por el amor no correspondido.

Esta alteración de los sentidos es un mal que no tiene remedio. En la discusión sobre el suicidio que Werther mantiene con Alberto, su rival en el amor de Carlota, se comparan las enfermedades del espíritu con las del cuerpo: así como no puede culparse a quien muere como consecuencia de una enfermedad del cuerpo, no se puede acusar a quien decide acabar con su propia vida por un sufrimiento interior.

El amor romántico tiene, sin embargo, algo de *voyeurismo*. La vista es el sentido que predomina en la relación con Carlota, y en el texto prolifera todo el paradigma del *ver* (*mirar, contemplar, observar*). No obstante, aquello que Werther observa en Carlota son sus ojos negros: los ojos son el verdadero objeto de enamoramiento porque constituyen la parte del cuerpo que comunica y, por lo tanto, no son en rigor parte del cuerpo sino lenguaje. La necesidad de ver se satisface en *mirar ojos*:

50 51

¡Qué niños somos! ¡Con qué vehemencia suspiramos por una mirada! (...) Creí ver los ojos negros de Carlota (...). Sería preciso que vieras estos ojos (...). Yo buscaba los ojos negros de Carlota; ¡ay!, sus miradas vagaban, ya a un lado, ya a otro, sin dirigirse a mí (...); pero ella no me veía. Pasó el coche (...). Lo seguí con la vista. Carlota sacó la cabeza por la portezuela y se volvió a mirar... ¡Ah! ¿Era a mí? Amigo mío, floto en esta incertidumbre; esto me consuela. Acaso se volvió para verme; acaso... (57-58)

Por otra parte, en tanto metáforas de la subjetividad, los cuerpos también dejan huellas en los objetos. Los trozos de naranja que Carlota da a una mujer en el baile, el lazo que lleva el día en que la conoce Werther, el frac azul que viste el joven cuando baila con Carlota, las armas con las que decide suicidarse, mil objetos insignificantes robados por Werther de la casa de su amada, todos estos elementos se transforman en fetiches o íconos sagrados porque fueron tocados (o sólo mirados) por una mujer.

La sexualidad aparece sublimada porque la pasión amorosa nunca puede materializarse. La máxima forma de representación de lo erótico se encuentra en la última escena en que se encuentran Werther y Carlota. El contacto de los cuerpos de los amantes a través del beso en los labios determina la separación final y el suicidio de Werther, como consecuencia de la transgresión de una norma social y moral:

ni la misma eternidad puede destruir la candente vida que ayer recogí en tus labios y que siento dentro de mí. ¡Me ama! Mis brazos la han estrechado; mi boca ha temblado, ha balbucido palabras de amor sobre su boca. ¡Es mía! ¡Eres mía! Sí, Carlota; mía para siempre. ¿Qué importa que Alberto sea tu esposo? ¡Tu esposo! No lo es más que para el mundo; para ese mundo que dice que amarte y querer arrancarte de los brazos de tu marido para recibirte en los míos es un pecado. ¡Pecado!, sea. Si lo es, ya lo expío. Yo he saboreado ese pecado en sus delicias, en sus infinitos éxtasis. He aspirado el bálsamo de la vida y con él he fortalecido mi alma. (164-165)

La sociedad les impone a los cuerpos barreras a través del matrimonio y la familia. Ambas instituciones ya no constituyen tema bufo; ahora son desencadenantes, para decirlo con un oxímoron, de una *tragedia burguesa*.

## 2.IV. Cuerpos—mercancía

La señora De Bonfons quedó viuda a los treinta y tres años, con una renta de ochocientas mil libras y hermosa aún, pero con la hermosura de la mujer que ya está cerca de los cuarenta años. Su rostro es blanco, sereno, tranquilo. Su voz dulce y tranquila, sus maneras sencillas. Posee todas las noblezas del dolor, la santidad de una persona que no ha manchado su alma con el contacto del mundo, pero también la rigidez de la solterona y los hábitos mezquinos que confiere la existencia estrecha de la provincia. (...) Tal es la historia de esta mujer que no pertenece al mundo, aun en el medio del mundo; que, hecha para ser excelente esposa y madre, no tiene ni marido, ni hijos, ni familia.  
(Honoré de Balzac, *Eugenia Grandet*)

En *S/Z*, Barthes observa que, en la obra de Balzac, el dinero asume dos sentidos diferentes. Cuando se trata de la sociedad del Antiguo Régimen, el dinero es índice no sólo de propiedades materiales, sino de una serie de valores propios de la nobleza; Balzac concibe entonces el dinero como anudado a una clase portadora de virtudes nacionales y valores morales. En cambio, en las representaciones balzacianas de la sociedad burguesa posrevolucionaria, el dinero ya no comunica esos valores; como Barthes lo advierte en relación con *Sarrasine*, el dinero en la sociedad que ha ingresado en la era del capitalismo burgués es un dinero “castrado” de su origen, “estéril”, tan improductivo como la creciente especulación bursátil.

Si en *Werther* la sexualidad se sublima en la mirada y en el contacto físico con los objetos, en *Eugenia Grandet* (1833) la sexualidad está sublimada en el dinero:

Allí, sin duda, se había practicado muy hábilmente un escondite, allí se almacenaban los títulos de propiedad, allí estaban colgadas las balanzas para pesar luises, allí se hacían de noche y en secreto las cartas de pago, los recibos y los cálculos (...). Allí, sin duda, cuando Nanon roncaba hasta hacer temblar los suelos, cuando el perro lobo velaba y bostezaba en el patio, cuando la señora y la señorita Grandet estaban bien dormidas, *iba el viejo tonelero a mimar, a acariciar, a incubar y a rodear con los brazos su oro.* (70, destacado nuestro)

Grandet satisface su lujuria en contacto con la riqueza material; por esa razón, es consciente de que la relación sexualidad—dinero acarrea un grave peligro sexual y económico. En efecto, el avaro es padre de una única hija, Eugenia, y este hecho implica el doble riesgo de que la joven pierda su virginidad y de que, consecuentemente, el avaro pierda propiedades a través de la institución de la dote. Por lo tanto, para conservar intactas sus propiedades, Grandet necesita preservar la virginidad de Eugenia, y la única posibilidad de lograrlo consiste en su “castración”. El procedimiento elegido para hacerlo se esconde bajo la apariencia de un juego inocente: desde que es niña, el día de cada uno de sus aniversarios de nacimiento, Grandet le entrega monedas de oro que, según le dice, deberá guardar para su “futura dote”, pero el avaro toma la precaución de vigilar periódicamente esas monedas con el fin de verificar que estén “intactas”. Las monedas constituyen así un verdadero “cinturón de castidad”: si la dote está intacta, la virginidad de Eugenia también lo está y, junto con ella, las propiedades de Grandet.

Sin embargo, una noche, Eugenia decide entregarle a escondidas de su padre

las monedas —símbolos de un amor virginal— a su primo Carlos, en el dormitorio que ocupa temporalmente el joven en casa de los Grandet. El diálogo que posteriormente se produce entre Eugenia y su padre cuando éste descubre la desaparición de “la dote” también está cargado de connotaciones sexuales; la entrega de las monedas connota pérdida de virginidad:

—Padre, yo le quiero y le respeto, a pesar de su cólera, pero le hago observar humildemente que *tengo veintidós años*. Me ha dicho usted demasiadas veces que *soy mayor de edad* para que no lo sepa. He hecho con mi dinero lo que he querido, y esté seguro de que está en buen sitio (...) —(...). El oro es una cosa cara. Las *muchachas honradas* pueden cometer faltas, dar cualquier cosa, eso se ve en las casas de los grandes señores e incluso en las de los burgueses: pero ¿dar oro! (...) ¿De qué te sirve tragaros a Dios seis veces cada tres meses, si luego das el oro de tu padre a escondidas a un *holgazán que te devorará el corazón* cuando ya no tengas otra cosa que prestarle? Ese hombre no tiene ni corazón ni alma cuando *se ha atrevido a llevarse el tesoro de una pobre niña sin el consentimiento de sus padres*. (187 y 191, destacados nuestros)

52 53

Muerto el avaro, luego de varios años de ausencia llegan noticias de Carlos a través de una carta esperada ansiosamente por Eugenia. Pero su primo, que se ha transformado en un nuevo Grandet, ejerce una segunda castración en el cuerpo de la joven; su carta les otorga un valor meramente material a aquellas viejas monedas con las que Eugenia le había entregado su amor: “Le adjunto un giro, contra la Casa Des Grassins, de ocho mil francos a su orden y pagadero en oro, que comprende los intereses y el capital de la suma que tuvo usted la bondad de prestarme” (233).

Despojadas las monedas de su valor simbólico y reducidas a su valor de cambio, hacia el final de la historia el cuerpo de Eugenia queda “estéril”: su renta se sigue reproduciendo infinitamente pero no así su cuerpo porque la protagonista decide renunciar definitivamente a su sexualidad. Si finalmente acepta unirse en matrimonio con el señor de Bonfons, de quien enviuda al poco tiempo, lo hace con la condición de preservar (ahora ella misma) su virginidad intacta: “—Júreme dejarme libre durante toda la vida y no exigirme ninguno de los derechos que el matrimonio le dé sobre mí, y mi mano será suya” (240).

En *Eugenia Grandet*, los cuerpos ya no son, como en *Werther*, meras prolongaciones espirituales de una subjetividad que busca evadirse del mundo; aquí, el cuerpo de la protagonista (tan “castrado” como el dinero burgués respecto de los valores morales de la nobleza) se convierte en una mercancía portadora de las huellas de la dimensión histórica y económica del mundo social.

### 3. Conclusión

El corpus presentado aquí muestra una forma posible de pensar la historia literaria; en particular, una historia de la novela moderna. El arco trazado desde Rabelais a Balzac permite leer las transformaciones del género a través de los modos en que se representan los cuerpos de los personajes. Desde la emergencia de un género que conlleva la potencia subversiva de una clase social emergente y desde la irreverencia de la hipóbole rabelaisiana con que se narran los cuerpos concebidos como objetos públicos, se produce un pasaje hacia el estadio

donde la risa atenuada de Sterne expone cuerpos “cortados”, “interrumpidos” y reubicados en la privacidad del ámbito de una burguesía dispuesta a recibir los inminentes beneficios de la Revolución Industrial. Más tarde, desde la representación romántica de los cuerpos concebidos como metáforas de una subjetividad que da por terminada la comicidad del género, se produce el pasaje hacia un estadio donde la novela, de regreso de la “evasión romántica” y nada menos que en la época de consolidación económico-política de la burguesía, encuentra un modo de representar los cuerpos bajo el signo del capital.

El corpus muestra también una forma de pensar la *enseñanza* de la historia literaria europea. *Cuerpos públicos, cuerpos privados, cuerpos metafóricos y cuerpos-mercancía* entablan un diálogo capaz de configurar, para los alumnos, una entrada posible a una lectura crítica del modo en que la cultura moderna pensó nada menos que los cuerpos de quienes forman parte de ella. Prescindiendo de la cronología como único sostén sobre el cual se ubicarían autores y obras, de las “escuelas literarias” entendidas como listados de rasgos a encontrar en los textos y de límites nacionales y geográficos, el corpus histórico como estrategia metodológica brinda la posibilidad de enseñar a leer, en las relaciones que establecen los textos, la configuración de un mapa que no teme a los “grandes relatos” pero que, para construirlos, se detiene en “pequeños fragmentos”.

Hace ya varias décadas, Erich Auerbach enseñaba, a través de un libro magistral de crítica literaria, cómo en una serie de fragmentos de gran densidad semántica se condensaban núcleos de significación que permitían leer la totalidad de una obra y también los modos en que esa obra representaba la realidad. Si con ese libro aprendimos cómo se trama una historia de la cultura de Occidente, quizás nuestro desafío consista ahora en releer *Mimesis*, ya no como un libro de historia literaria, sino como una poética para su enseñanza.<sup>9</sup> El trazado didáctico de grandes líneas en la historia de la literatura occidental se fundamenta en la idea de que los lectores argentinos, como dice Borges, “tenemos derecho a esta tradición”.

## Notas

<sup>1</sup> Utilizamos aquí la expresión con que Beatriz Sarlo ha descripto las concepciones de la literatura con las que polemizan los formalistas rusos en el momento de su aparición: “reaccionan contra el *psicologismo ingenuo* que, desafiando a la lógica por el camino de la falacia, considera la obra como un reflejo de los ‘sentimientos’ de su autor, o de sus pormenores biográficos” (51, cursivas nuestras).

<sup>2</sup> Para una historia de la enseñanza de la literatura en la escuela secundaria argentina, cf. Bombini, G. *Los arrabales de la literatura. La historia de la enseñanza literaria en la escuela secundaria argentina (1860-1960)*.

<sup>3</sup> Para una crítica del modo en que la Reforma Educativa de la década del noventa incluyó las teorías de la literatura en el ámbito escolar, cf. Gerbaudo, A. *Ni dioses, ni bichos. Profesores de literatura, currículum y mercado*.

<sup>4</sup> Si bien López Casanova delimita con mayor precisión el alcance metodológico del concepto de *corpus* a partir del trabajo de Dalmaroni, la utilidad de esta categoría para la enseñanza de la historia de la literatura había sido formulada con anterioridad por la misma autora junto a Adriana Fernández en *Enseñar literatura. Fundamentos teóricos. Propuesta didáctica*. En relación con este libro disentimos con la lectura de Gustavo Bombini, quien señala que el hecho de que las autoras hayan elaborado corpus históricos responde al “cumplimiento de los mandatos historiográficos de la tradición escolar” (2005: 40). Por una parte, observamos que Bombini no percibe el carácter alternativo de la propuesta que el libro formula contra la enseñanza tradicional de la historia literaria; por otra parte, tal como intentamos demostrar con nuestro propio trabajo, consideramos que la crítica de los modos tradicionales de enseñar historia literaria no inhabilita automáticamente cualquier propuesta para enseñar historia de la literatura, menos aún cuando esa propuesta se fundamenta en los aportes de la teoría literaria.

<sup>5</sup> Tanto en el comentario sobre *Gargantúa y Pantagruel* como en el correspondiente al *Tristram Shandy* haremos referencia especialmente a los libros 1 y 2.

<sup>6</sup> El corpus que presentamos aquí corresponde a una unidad que diseñamos en el marco de la asignatura Historia Social y Cultural de la Literatura IV de un Profesorado en Letras de la Provincia de Buenos Aires, materia que, según el plan de estudios vigente, prevé el trabajo con “Literatura Meridional, Septentrional, Anglosajona, Oriental Comparadas”.

<sup>7</sup> En efecto, no analizaremos aquí cada uno de los textos en detalle, análisis que, por otra parte, no podría realizarse en la extensión de un artículo aun cuando focalice exclusivamente los procedimientos implicados en la construcción de los cuerpos de los personajes en estas cuatro novelas. Recordamos que nuestro propósito consiste fundamentalmente en ejemplificar el diseño de un corpus para la enseñanza de la historia literaria.

<sup>8</sup> Al igual que en la mayor parte de las ediciones de *Tristram Shandy*, decidimos conservar en las citas la puntuación original del texto, dado que ésta permite observar el particular uso que hace Sterne de los recursos gráficos.

<sup>9</sup> El valor didáctico de *Mimesis* de Auerbach ha sido señalado por Daniel Link nada menos que en un manual de literatura para la escuela secundaria: “En cuanto a los aspectos teóricos, pedagógicos y metodológicos, creo que *Mimesis* de Auerbach y *S/Z* de Barthes son, todavía, los puntales más sólidos que puedan encontrarse. Ningún otro libro de crítica literaria ha sido tan bien construido como esos dos; ninguno, tampoco, resulta tan estimulante” (268, cursivas nuestras excepto en los títulos).

## Bibliografía

### 1. Crítica y teoría literaria

- ALTAMIRANO, C. Y B. SARLO (1983) *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires: Edicial, 1993.
- AUERBACH, E. (1942) *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, México: Fondo de Cultura Económica, 1996. Traducción al español de I. Villanueva y E. Ímaz.
- AA.VV. (1970) *Historia de la literatura mundial*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- BAJTÍN, M. (1941). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza, 1994. Traducción al español de J. Forcat y C. Conroy.
- BARTHES, R. (1970) *S/Z*. México: Siglo XXI, 2000. Traducción al español de N. Rosa.
- BLOOM, H. (1973) *La angustia de las influencias*. Caracas: Monte Ávila, 1991. Traducción al español de Francisco Rivera.
- BORGES, J.L. (1932). “El escritor argentino y la tradición”. *Obras completas (1923–1949)*. Buenos Aires: Emecé, 1989.
- DALMARONI, M. “Historia literaria y corpus crítico”. *Boletín/12 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*. Rosario: Facultad de Humanidades Artes de la Universidad Nacional de Rosario, 2005.
- HAUSER, A. (1951) *Historia social de la literatura y del arte*. Colombia: Labor, 1994. Traducción al español de A. Tovar y F. P. Varas-Reyes.
- LUKÁCS, G. (1920) *Teoría de la novela*. Barcelona: Siglo XX, 1971. Traducción al español de J. J. Sebrelli.
- SARLO, B. “El formalismo ruso”. *Historia de la Literatura Mundial. La crítica y el ensayo*. AA. VV. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1972.

### 2. Didáctica de la literatura

- BOMBINI, G. (2004) *Los arrabales de la literatura. La historia de la enseñanza literaria en la escuela secundaria argentina (1860-1960)*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- “Investigar en didáctica de la lengua y la literatura: un nuevo tratado de fronteras”. *Lulú Coquette. Revista de didáctica de la lengua y la literatura* 3, (2005).
- CHIAMA DE JONES, M. (2010) *¿Cómo leemos literatura en el aula? Estrategias para la promoción de la lectura*. Buenos Aires: Biblos.
- GERBAUDO, A. (2006) *Ni dioses, ni bichos. Profesores de literatura, currículum y mercado*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- LINK, D. (1993) *Literator IV. El regreso*. Buenos Aires: Ediciones del Eclipse.
- LÓPEZ CASANOVA, M. “Posibilidades didácticas de distintos *corpus* para la enseñanza de la literatura”, mimeo, 2010.
- LÓPEZ CASANOVA, M. Y A. FERNÁNDEZ (2005) *Enseñar literatura. Fundamentos teóricos. Propuesta didáctica*. Buenos Aires: Manantial.

### 3. Textos literarios

BALZAC, H. de (1833) *Eugenia Grandet*. Buenos Aires: Hyspamérica, 1983. Traducción al español de M. Laín Martínez.

GOETHE, J. (1775) *Werther*. Estella: Salvat, 1982. Traducción al español de C. Bravo Villasante.

RABELAIS, F. (1532-1534) *Gargantúa y Pantagruel*. Madrid: Edaf, 1972. Traducción al español de Á. Rocha Montero.

STERNE, L. (1759) *Tristram Shandy*. Barcelona: Planeta, 1989. Traducción al español de A.M. Aznar.

#### **Nieto, Facundo**

“El lector argentino y la tradición. Apuntes para una didáctica de la historia literaria occidental”, en: *El hilo de la fábula*, Revista anual del Centro de Estudios Comparados, N° Once. Santa Fe, Argentina, ediciones UNL, 2011, pp. 43-57.



## **Un cuerpo en cuestión. Sobre la construcción de corpus de investigación en poesía**

Tomás Vera Barros •

SECYT – Universidad Nacional de Córdoba

### **Resumen**

Este escrito aborda una serie de problemas relativos a la construcción de corpus de poesía. Dichos problemas se desprenden de una investigación sobre poesía argentina del siglo XX desde las Vanguardias a la Dictadura. Se trata de una mirada hacia adentro del proceso de investigación literaria y de una reflexión crítica sobre la conformación y el desarrollo de diseños de investigación y sobre la construcción de sus objetos y datos.

58 59

### **Palabras clave:**

· poesía · corpus · literatura contemporánea · metodología · constelación

### **Abstract**

This article approaches a series of problems regarding the set up of poetry corpus. These problems arise from research on XXth century poetry—from the Avant-Garde to the Dictadura—. This writing looks into: the process of literary investigation, the conformation and development of research outlines and the construction of its objects and data.

### **Key words:**

· poetry · corpus · contemporary literature · methodology · constellation

• *Licenciado en Letras Modernas y doctorando en la Carrera de Doctorado en Letras Modernas por la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba. Becario de doctorado de la Secretaría de Ciencia y Tecnología (UNC). Profesor adscripto en la Cátedra "Estética y crítica literaria moderna" (Escuela de Letras, FFyH, UNC). Investigador adscripto en el Programa de Investigación y Docencia "Estéticas" (Centro de Estudios Avanzados FFyH – Unidad Ejecutora Conicet – UNC).*

## 1. Consideraciones preliminares

En este escrito abordaremos una serie de problemas relativos a la construcción de *corpus* que se desprenden de los avatares de un proyecto investigación sobre poesía argentina del siglo XX, posterior a las Vanguardias y anterior a la Dictadura,<sup>1</sup> es decir, reflexionaremos sobre la formación y el desarrollo de un diseño cuyo objeto es una masa de textos alojada entre dos polos de emisión de sentido profusamente visitados por la crítica literaria.

Un corpus —comenzamos caracterizando nuestro problema— es una construcción empírica cuyo montaje y organización obedece a un diseño teórico del objeto de la investigación y que debe ser dispuesta de tal manera que sea accesible, homogénea, pertinente y vigente. En el mismo sentido, una caracterización fundamental del corpus indica que se trata de un universo de muestra *limitado* que, sin embargo, se debe evitar que termine siendo *cerrado* (es decir, que se le impida la entrada y salida de unidades para observar y analizar). En el caso de nuestra investigación, tomamos inicialmente una serie acotada de textos poéticos como fuente de datos primaria (*Estrella de la mañana* —1932— de Jacobo Fijman; *Persuasión de los días* —1942— y *En la marmédula* —1956— de Oliverio Girondo; *Las patas en las fuentes* —1965— y *Partitas* —1972— de Leónidas Lamborghini; y *La tierra más ajena* —1955—, *Las aventuras perdidas* —1958—, *El infierno musical* —1971— de Alejandra Pizarnik). Y una serie de textos ensayísticos, conversacionales, epistolares y paratextos (prólogos, introducciones, etc.) como fuente secundaria.

Sin embargo, y este es uno de los problemas más frecuentes en la investigación literaria, muchas veces caemos en la tentación de utilizar como campo de estudio las obras completas de un escritor, o una serie extensa de autores a la hora de planificar una investigación. También cometemos el error frecuente de analizar *microscópicamente* (Garramuño) y *longitudinalmente* novelas, ensayos o poemarios objeto (es decir, todo a *lo largo* del texto). La resolución de estos *a priori* metodológicos totalizantes, enciclopédicos y equivocados está —lo adelantamos ahora sintéticamente— en incorporar como imperativo metodológico que:

**a)** las unidades a observar pueden estar localizadas en espacios textuales reducidos o fragmentos acotados, limitados (Garramuño). Esto resuelve la dificultad y el entorpecimiento de análisis extensos e innecesariamente detallados. También facilita la incorporación de una pluralidad no sistemática, no totalizante de textos y/o autores, porque los espacios en los que se enfocará el análisis no se encuentran necesariamente en un sistema de obras (las obras completas) o autores (una generación, escuela, movimiento), sino en un recorrido planificado por los intereses y necesidades de la investigación/del investigador.

**b)** No es necesaria en la investigación literaria una cantidad torrencial, excesiva de datos (método deductivo): uno de los métodos que podemos utilizar es el término medio entre deducción e inducción: la abducción (trataremos este concepto más abajo).

**c)** Finalmente, el problema del conocimiento “total y absoluto”; dicho de otro modo, la construcción de corpus homogéneos y heterogéneos y de alcance diacrónico y sincrónico a la vez (lo que llamamos “corpus panópticos”), en la busca de una respuesta sólida, completa y definitiva a la pregunta de investigación (es decir, reñidos con la misma definición del conocimiento científico). Como señala

Florencia Garramuño, el problema elegido no es el único que se puede hallar en los textos que conforman un corpus determinado, la lectura elegida (la metodología de análisis) no es la única posible, ni los fragmentos en los que se apoya el análisis son los únicos que tematizan un problema de investigación.

A partir de estas premisas básicas haremos una interrogación–modelo a la constitución de nuestro corpus de trabajo y sus variaciones.

## 2. Historia del corpus

Conformamos nuestro corpus a partir de una primera certeza: parafraseando a Arán (2009), había ciertos motivos procedimentales, formales que atravesaban intertextual e interdiscursivamente la serie de la poesía argentina del siglo XX posterior a las Vanguardias. Entre las regularidades se detectaron variantes en los poetas y en sus poemarios, lo que nos llevó a disponer inicialmente el corpus de modo tal que se pudieran distinguir los procedimientos poéticos a partir de las operaciones verbales de los distintos autores de distintas escuelas, épocas y orientaciones estéticas. En este sentido, nos parecía redundante e inoportuno elaborar, por ejemplo, una poética de los procedimientos de la poesía surrealista argentina, ya que buscábamos inicialmente configuraciones no catalogadas.

Nuestra primera “proposición conjetural”, nuestra primera hipótesis de lectura dio sentido “a una serie de datos, de otra manera inconexos, merced a cuya hipótesis se transforma(rí)an, epistemológicamente, en hechos” (Mancuso 100).<sup>2</sup>

Para llegar a nuestra hipótesis (re)leímos y consideramos una serie extensa y abierta de autores, obras y manifiestos, desde las vanguardias hasta los '90, desde los manifiestos de la revista *Martín Fierro* hasta las reescrituras de la gauchesca de Leónidas Lamborghini, desde el *ur*Borges a Olga Orozco. Este recorrido, detallado en la Bibliografía, además de cumplir con los protocolos académicos vale como inventario de material primario para la investigación en este campo, el de la poesía argentina del siglo XX. En este artículo, pretendemos que la Bibliografía se transforme en una instancia investigativa fuerte, de peso, no una mera formalidad.

En palabras de Bajtín, “Nos preguntamos a nosotros mismos y organizamos de una manera determinada la observación o el experimento para obtener la respuesta” (305); la palabra poética, “que siempre quiere ser oída, que siempre busca comprensión como respuesta y que no se detiene en una comprensión más próxima sino que sigue siempre adelante” (319) nos llevó tanto a esta revisión de la población *total* (aunque no absoluta, sí exhaustiva) como a una profunda y extensa revisión de la masa crítica del Estado de la Cuestión. La palabra poética, con toda su potencia(lidad) nos condujo a superar el alcance de la bibliografía existente sobre los autores que definiríamos para nuestro corpus y a buscar una explicación que supere la visión temático–semántica de la poesía de posvanguardia (una poesía de modernización elitista superadora de las rupturas vanguardistas (Sarlo)).<sup>3</sup>

Notamos en las primeras (re)lecturas —tal vez confirmábamos hipótesis pre–existentes— que en general se había “catalogado” una serie poética que tema-

tizaba la modernidad, la modernización, la experiencia de lo contemporáneo, la presencia de la técnica y la tecnología, etc. Veíamos que no había estudios significativos sobre una serie de autores (Fijman, Pizarnik, Girondo, Lamborghini) que experimentaban sobre la forma poética misma y sobre el acto de poetizar, y que dejaban de lado lo representado y lo representable —el mundo, los objetos.

### 3. Abordar el estado de la cuestión

Un problema anexo fue el de la revisión, lectura y análisis de la bibliografía crítica pre-existente dispersa. Durante el recorrido de nuestra investigación fuimos hallando textos menores que programamos incorporar *a posteriori* a la masa crítica del estado de la cuestión. Por razones logísticas y de inventario de bibliotecas y hemerotecas, fuimos trabajando con ellos *sobre la marcha*. Gratamente nos dimos con que esos textos casi inhallables, oscuros, ocultos o no catalogados no aportaban sustantivamente como investigaciones parciales y/o informales sobre nuestro problema. Por ejemplo, el caso de Ana Porrúa: desde una primera instancia trabajamos como hito fundacional su ensayo crítico *Variaciones vanguardistas*. Éste aporta una serie de conceptos y líneas de análisis sobre Leónidas Lamborghini que decidimos *bordear* —por haber diferencias con nuestra perspectiva, hipótesis, etc.— pero que no íbamos a dejar de considerar. Y teníamos como pendiente el relevamiento de textos breves de la misma autora —artículos, reseñas, textos de divulgación— para el enriquecimiento del estado actual de conocimiento del problema, que pudieran aportar algún “matiz” al proceso de observación de los datos. Nos encontramos con que los textos breves de la autora desarrollaban microhipótesis e hipótesis preliminares y parciales que alcanzaron su acabado en el volumen *Variaciones vanguardistas*.

### 4. Ordenar autores

Se presentaba también un conflicto de corte historiográfico en el primer armado del corpus: cuál era el criterio de reunión de nuestros autores, ya que en el sistema literario argentino no abundan vínculos fuertes (variables) que los cohesionaran: no todos convivieron históricamente, no pertenecieron al mismo grupo ni generación; sus estéticas (y sus ideologías) no parecían tener puntos de contacto. Resolvió esta dificultad una conceptualización derivada de las “Tesis de Filosofía de la Historia” de Walter Benjamin: la constelación —metáfora tomada de la astronomía— agrupa formaciones discursivas y es un concepto enmarcado en la discontinuidad, los cortes, los umbrales, las

interrupciones. La constelación es una construcción historiográfica (un gesto intelectual) cargada de tensiones que el pensamiento cristaliza en una estructura unitaria (mónada); es el asunto histórico que el analista desafecta del curso aditivo y homogéneo de la historia; del mismo modo que “hace saltar” (es decir, separa, corta, escinde) una vida de una época (biografía) y una obra de una vida (obra fundamental). (Benjamin §17). En otros términos, la constelación es un diseño intelectual —artificial— a partir de una relación crítica de partes. Por otro lado, el universo de los discursos es terreno disponible para el armado de constelaciones discursivas aún *latentes*<sup>4</sup> con economías discursivas específicas (propias e inéditas). (Foucault 109).

En esta encrucijada, Foucault también nos invitaba (nos habilitaba) a pensar sobre la base epistemológica de las lagunas y la dispersión, las discontinuidades, la posibilidad de prescindir de las categorías “Grupo”, “Generación”, “Escuela”. “Por debajo de las grandes continuidades del pensamiento, por debajo de las manifestaciones masivas y homogéneas de un espíritu o de una mentalidad colectivas (...) se trata ahora de detectar la incidencia de las interrupciones” (5). La discontinuidad como criterio fundamental en el armado del corpus.

A los poetas con que finalmente conformamos nuestro corpus (Fijman, Giron-do, Pizarnik, Lamborghini) los unimos entonces en una variable cronológica y estilística: habían publicado poemarios que mostraban una fuerte condensación de experimentación sobre la forma y que eran posteriores al auge de las Vanguardias y anteriores a la poesía de experimentación de fines del siglo XX (expoesía).<sup>5</sup>

62 63

### 5. Configuración del corpus (o el porqué de un corpus primario “preliminar” y otro secundario “en construcción”)

¿Por qué en nuestro proyecto propusimos un “Corpus Primario *Preliminar*”?

Adjetivamos como “preliminar”, entre otros motivos metodológicos, porque se nos reveló fundamental en las primeras etapas de la investigación: distintas colecciones de poemas sufrieron cambios en las catalogaciones y en los volúmenes en los que las terminamos conociendo, en diferentes y sucesivas ediciones. Leónidas Lamborghini es un caso clave: los diversos movimientos —cambio de títulos, de editor, de compilación, reescrituras, etc.— se revelaron como verdaderas transformaciones del poema “El solicitante descolocado”: pasó de plaqueta (1955) a poema aumentado (1958)... a conjunto de poemas retitulado (1972)... fragmento reelaborado (reescrito) (2001)... a poema insignia de un volumen conmemorativo (2008).

Por otra parte, hasta que no avanzamos en el análisis de los datos no pudimos confirmar con certeza que es innecesario examinar todos los poemas de un volumen, ni todos los volúmenes proyectados, ni “solamente esos” poemas/volúmenes para generar modelos de interpretación y modelos de análisis, para delinear una poética, para determinar los procedimientos estilísticos originales (invención y consolidación de procedimientos). Como señala Arán (2009), se trata de un corpus “en formación”, y en un modo específico, abierto.

Respecto del “corpus secundario”, aunque Bajtín señale que “El drama se presenta independientemente del autor, y no es permisible proyectarlo hacia (su) interior” (314) (entendemos que esto responde a una posición metodológica particular), nosotros hacemos una “excepción” toda vez que usamos los testimonios (entrevistas, prólogos, cartas, etc.) de los autores—objeto para la reconstrucción arqueológica (Foucault) de sus poéticas. Además, entendemos de importancia los “testimonios” del corpus secundario del mismo modo que Costa–Mozejko porque “las opciones realizadas, que van configurando al enunciador, constituyen opciones estratégicas específicas a la práctica discursiva” (30). La escritura de diarios, cartas, prólogos, son tanto *opciones* como *atestiguación de las opciones estratégicas*. Por ello es que hemos establecido y organizado preliminarmente un corpus de obras primarias (textos poéticos) que precede a la organización y conformación ulterior de un corpus secundario de textos ensayísticos, epistolares, expositivos, etc., de tal manera que constituyan, además, un aporte a los estudios de las poéticas de experimentación.

El corpus primario está conformado por materiales estables, por textos ampliamente considerados “poemas” de autores considerados “poetas”. Pero conformamos este corpus en un momento de —como exclama Régine Robin— “Estallido del objeto, pero también de los métodos” (51). Partimos conscientemente de que trabajamos con un objeto estable pero complejo, y con un método estabilizado y “conservador” (artefacto y objeto estético, dimensión estructural y funcional). Pero esto obedece a opciones de equipo, de formación y de trayectoria: cuál es el sentido —nos preguntamos— de abordar textos que se han mantenido en zonas grises de la crítica con métodos transdisciplinarios cuando todavía no se ha ocupado de ellos lo suficiente la crítica literaria (y la poetología). Como señala Mancuso, “Las hipótesis tienen, entonces, un ámbito de formulación, un horizonte de expectativas y un cuadro de aplicación (tecnológica, técnica e incluso ética)” (100). Es justamente el aspecto de la ética lo que nos llevó a abordar nuestro objeto con un método “tradicional”, para lograr la confirmación y validación de nuestra hipótesis, de la que podamos extraer consecuencias prácticas y “derivar consecuencias metodológicas” (105), como por ejemplo el establecimiento de un concepto claro de “reescritura”, muy manipulado y poco precisado (cf. Garramuño). Buscamos, en definitiva, que nuestra investigación cumpla con el siguiente imperativo: “analiza, reflexiona, desautomatiza, reconstruye, desaliena el conocimiento previo; define, individualiza, evidencia sectores de evidencia empírica, aún no analizados o analizados desde otra perspectiva” (Mancuso 134).

## **6. Presente del corpus y observación de las primeras unidades de la constelación**

Como venimos diciendo, el corpus es un recorrido, no un lote de textos. Y los textos que alojan esos problemas no tienen por qué ser *libros*, volúmenes completos a través de los cuales, de principio a fin, observemos las unidades de análisis.

Entonces fue que comprendimos que estábamos frente a la necesidad de acotar y precisar con cuáles textos de cada volumen íbamos a trabajar, ya que los procedimientos de experimentación estaban desperdigados, esparcidos en todos los poemas de los volúmenes. En otras palabras, no hay en los poemarios un criterio de “exclusividad” de poema–procedimiento.

Uno de los problemas que nos ayudó a dilucidar la necesidad de *recortar* el alcance del corpus es el concepto de “reescritura”. Este concepto es central en la obra poética de Leónidas Lamborghini y lo desarrollamos intensa y extensamente en una serie de escritos breves (ponencias, *papers*, artículos) cuyo objeto de estudio fueron textos que complementan a las reescrituras de nuestro corpus: “El solicitante descolocado” (*Las patas en las fuentes*) y “Eva Perón en la hoguera” (*Partitas*). Al desarrollar *in extenso* una hipótesis deductiva sobre la técnica de la reescritura —a la luz del análisis de numerosos textos—, concluimos que el análisis intensivo de un poema significativo nos brindaba las herramientas para poder establecer conclusiones preliminares por medio de la abducción,<sup>6</sup> con validez casuística y hermenéutica; en otras palabras, elaboramos nuevas herramientas y diseñamos procedimientos más precisos a partir del conocimiento de una serie extensa, pero con el análisis de un caso significativo.<sup>7</sup> (Lo mismo nos ocurrió con el subgénero lamborghiniiano de la Partita y del Diálogo).<sup>8</sup>

Reducción de la cantidad de poemas: se trata de la elección de poemas significativos y de que las propiedades no sean redundantes. Es decir, que no haya saturación de datos ni variables (en nuestra investigación, la validación de las hipótesis no se da por acumulación de datos). Adscribimos a la *tesis* metodológica de Florencia Garramuño: a las obras de un corpus (en su caso, novelas) no necesitamos recorrerlas (dar cuenta del análisis) en su totalidad (salvo en la instancia de construcción del problema e hipótesis). Se puede (se debe) determinar un recorrido parcial.

Equivocados estaríamos si en lugar de investigar un problema definido por y en el corpus, estuviéramos investigando una serie de poemarios; lograríamos hallazgos sí, pero las relaciones se tornarían repetitivas (cada poema individual no exhibe un procedimiento original e irrepetido, *exclusivo*). Parafraseando a Garramuño, es el corpus —y no los poemarios (los libros)— el protagonista de nuestra investigación. Y podemos acotar aún más la dimensión de las unidades de análisis: no son “los poemas” los protagonistas, sino sus procedimientos experimentales. Corpus, por lo tanto, no sería una serie de textos con rasgos comunes, sino la serie discreta de rasgos de una serie de textos que nos muestran respuestas a un problema.

## 7. Futuro del corpus

Se trata de manejar, entonces, una serie de certezas sobre la organización y la composición del corpus. Tenemos que tener siempre presente que necesitamos estar centrados en el problema, y no en los libros; en los procedimientos, y no en los textos completos; y, en otra instancia posterior, en los movimientos y relaciones de los procedimientos de experimentación y no en las relaciones entre autores, libros, poemas.<sup>9</sup>

Necesariamente seleccionaremos poemas de los poemarios del corpus para la observación, el análisis y la conceptualización; buscaremos poemas de alta condensación de procedimientos de experimentación. Y a través de los informes (tanto un requisito formal como un autoajuste de cuentas o un examen de conciencia) iremos dando cuenta de los microajustes del corpus —determinación, depuración, selección—, que en esta instancia más que en ninguna otra, advertimos haber adjetivado con justeza como “preliminar”.

## Notas

<sup>1</sup> Cuyo título es “Estéticas y poéticas de experimentación en un conjunto de autores argentinos del siglo XX: la constelación Fijman – Gironde – Pizarnik – Lamborghini en el período 1931–1972. Poesía y metapoéticas”.

<sup>2</sup> Nuestra primera hipótesis estuvo condicionada por la revisión de la población total dada por nuestra “trayectoria individual” (cf. Costa–Mozejko, 2001): experiencia como alumno, como ayudante alumno en las cátedras de Literatura Argentina I (siglo XIX), Literatura Argentina II (siglo XX) y Estética y Crítica Literaria Moderna; nuestra experiencia de investigación de tesis de grado (sobre la obra de Leopoldo Lugones) y en el Grupo de Estudios Literarios del Cono Sur (2001–2006); como profesor adscripto (Literatura Argentina II y Estética y Crítica Literaria Moderna) y nuestra extensa investigación exploratoria sobre la “expoesía” al ingreso al equipo de investigación del Programa “Estéticas” (CEA–UE–UNC).

<sup>3</sup> “[La revista] Martín Fierro gana la batalla al modernismo bajo la forma vanguardia. Introduce una serie de procedimientos y debates. [La revista] Sur, en los años siguientes, opera sobre ese terreno ganado”. La de *Sur* es una intervención “modernizante”. *Sur* como revista “eminente pedagógica en la cultura de élite” (122). Se trata de una consolidación y asimilación de lo moderno.

<sup>4</sup> “No todos los juegos posibles se han realizado efectivamente: hay no pocos conjuntos parciales, compatibilidades regionales, arquitecturas coherentes que hubiesen podido ver la luz y que no se han manifestado (todavía)” (Foucault 109).

<sup>5</sup> Este término, una innovación léxica de Susana Romano Sued, condensa la pluralidad de dimensiones que se buscan estudiar a través de lo poético: significa por un lado poesía de *experimentación* abarcando los géneros visual, sonoro, cinético, gestual, performático. Remite, por otra parte, al estatuto ostensivo de la puesta en escena que este tipo de práctica concita, convocando al lector, espectador, participante: la poesía como género de *exposición* o *exhibición*, es decir, no sólo para ser leída sino también mirada, escuchada. Finalmente, el prefijo *ex* significa la condición diferenciadora y simultánea de otras formas, como las formas fijas, que conviven con ella crispándose en el contraste entre estructuras tradicionales y contenidos revulsivos.

<sup>6</sup> “Existen dos tipos de abducción distintos: el primero parte de uno o más hechos particulares sorprendentes y termina en la hipótesis de una ley general (...) mientras que el segundo parte de uno o más hechos particulares sorprendentes y termina en la hipótesis de otro hecho particular que se supone es la causa del primero” (Eco 273). Abducción “es la adopción provisional de una inferencia explicativa, con el objetivo de someterla a verificaciones ulteriores, y que se propone hallar, conjuntamente con el caso, también la regla” (275).

<sup>7</sup> En definitiva, a la hora de configurar un corpus, tengamos en cuenta lo siguiente: “No siempre es necesario acumular indefinidamente más y más datos, sino organizar y leer mejor los datos ya disponibles con hipótesis más críticas y mejor pertrechadas para argumentar adecuadamente a favor de esa hipótesis básica. Muchas veces, antes de seguir acumulando

do evidencia, es necesario a veces depurar las hipótesis ya disponibles o formular otras totalmente novedosas que reorganicen los datos ya disponibles y de modo más audaz” (Mancuso 116).

<sup>8</sup> Si la abducción busca encontrar a través de inferencias explicativas el caso y la regla, una serie de poemas pueden perfectamente ser el *experimento*, no hay necesidad de que lo sea todo el conjunto reunido físicamente en el objeto “libro”. Buscamos los procedimientos *per se* en una serie de poemas sintomáticos, que condensan el fulgor de procesos verbales novedosos; no los procedimientos *de* los libros X e Y. Reiteremos: el corpus tiene que señalar tensiones, quiebres, rendijas, corredores. No todo un libro presenta esta característica; tampoco *todos* los aspectos de un poema.

<sup>9</sup> “¿De dónde surgían los problemas? Precisamente de la lectura de esas mismas novelas. Al desestimar los close-readings totalizadores no desestimé —ni desestimo— la lectura de los textos particulares. Leer esas novelas, por momentos con microscopio obstinado, resultó a menudo el único procedimiento adecuado para construir esos problemas y poder pensarlos sobre una superficie mínimamente estable. Esas lecturas fragmentarias (...) se detienen, a menudo, en una leve característica de una de las novelas para de allí saltar a otro sitio del corpus. (...) Esas novelas se han convertido en cómplices con las cuales pensar sobre esos otros problemas: es el corpus, y no las novelas, el protagonista de esta historia” (Garramuño 20 21). Es decir, el corpus como un espacio textual en el que investigar una serie de problemas.

66 67

### Bibliografía

ARÁN, P. “Las cronotopías literarias en la concepción bajtiniana. Su pertinencia en el planteo de una investigación sobre narrativa argentina contemporánea”. *Revista Tópicos del Seminario* 21 México: BUAP. (2009): 119–141.

“Novelas argentinas sobre la dictadura. Dificultades y propuestas para su estudio”. *Actas Congreso Celebis*. Universidad Nacional de Mar del Plata, edición en CDR, s/f.

BAJTÍN, M. “El problema del texto en la lingüística, la filosofía y otras ciencias humanas. Ensayo de análisis filosófico”. *Estética de la creación verbal*. Madrid: Siglo XXI, 1982. 294–323.

BENJAMIN, W. “Tesis de filosofía de la historia”. *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus, 1989.

BIXIO, B. Y L. HEREDIA “Algunos lugares de articulación disciplinaria: la vulnerabilidad de las fronteras”. *Publicación del CIFYH* 1 Córdoba: UNC. (2000): 83–94.

COSTA, R. Y T. MOZEJKO “Prácticas discursivas”. *El discurso como práctica*. Rosario: Homo Sapiens, 2001. 11–35.

ECO, U. “Cuernos, cascos, zapatos: algunas hipótesis sobre tres tipos de abducción”. *El signo de los tres*. Eco, U. y T. Sebeok. Barcelona: Lumen, 1989. 265–294.

FOUCAULT, M. (2005) *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.  
GARRAMUÑO, F. (1997) *Genealogías culturales*. Rosario: Beatriz Viterbo.

- MANCUSO, H. (1999) *Metodología de la investigación en Ciencias Sociales. Lineamientos teóricos y prácticos de semioepistemología*. Buenos Aires: Paidós.
- PORRÚA, A. (2001) *Variaciones vanguardistas*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- ROBIN R. "Extensión e incertidumbre de la noción de literatura". *Teoría literaria*. M. Angenot y otros. México: Siglo XXI, 1993. 51-56.
- SAMAJA, J. "Aportes de la metodología a la reflexión epistemológica". *La posciencia. El conocimiento científico en las postrimerías de la modernidad*. E. Díaz, compilador. Buenos Aires: Biblos, 2000.
- SARLO, B. "Público, modernidad y vanguardia desde la perspectiva de la historia literaria y el análisis cultural". *El oficio de investigador*. F. Schuster. Rosario: Homo Sapiens, 1995. 115-125.
- VERÓN, E. (1998) *La semiosis social*. Barcelona: Gedisa.

### **Obras y manifiestos**

- AGUIRRE, R.G. (1980) *Antología*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- BAYLEY, E. (1983) *Antología personal*. Buenos Aires: CEAL.
- BORGES, J.L. "Fervor de Buenos Aires" (1923), "Luna de enfrente" (1925) y "Cuaderno San Martín" (1929). *Obra completa*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- DE MADARIAGA, F. (1996) *Las jaulas de sol*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- FIJMAN, J. (2006) *Poesía*. Buenos Aires: Araucaria.
- GELMAN, J. "Violín y otras cuestiones" (1956), "Velorio del solo" (1961), "Gotán" (1962). *Gotán*. Buenos Aires: Emecé, 1996.
- GIANUZZI, J. (1998) *Antología poética*. Buenos Aires: Visor.
- GIRONDO, O. (1998) *Obra poética*. Buenos Aires: Losada.
- GONZÁLEZ TUÑÓN, R. (1992) *Violín del diablo y La calle del agujero en la media*. Buenos Aires: Desde la gente.
- JUARROZ, R. (2005) *Poesía vertical I*. Buenos Aires: Emecé.
- LAMBORGHINI, L. (1972) *Partitas*. Buenos Aires: Corregidor.
- (2008) *Las patas en las fuentes* (1965). Buenos Aires: Paradiso.
- (1992) *Tragedias y parodias*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.
- (2001) *Carroña última forma*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- MOLINA, E. (1967) *Hotel pájaro*. Buenos Aires: CEAL.
- OLIVARI, N. (2005) *Poemas*. Buenos Aires: Malas palabras.
- OROZCO, O. (2000) *Eclipses y fulgores*. Buenos Aires: Corregidor.
- PIZARNIK, A. (2007) *Poesía completa*. Buenos Aires: Lumen.
- SCHWARTZ, J. (2002) *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- URONDO, F. (1998) *Antología poética*. Buenos Aires: Seix Barral.

### **Nieto, Facundo**

"Un cuerpo en cuestión. Sobre la construcción de corpus de investigación en poesía", en: *El hilo de la fábula*, Revista anual del Centro de Estudios Comparados, N° Once. Santa Fe, Argentina, edicionesUNL, 2011, pp. 59-68.

## **Datación/actuación en la obra de Paul Celan: lecturas a través de Derrida y Blanchot**

Hugo D. Echagüe \*

Universidad Nacional del Litoral

### **Resumen**

Numerosa, extensa y, por momentos, de notable relevancia es ya la bibliografía llamada crítica sobre la obra poética y poetológica de Paul Celan. Sin embargo, aún están lejos de haberse agotado las posibles respuestas de lectura a una obra cuya densidad e incandescencia siguen convocando, detrás o debajo de los excelentes enfoques y aproximaciones a textos que aun transgreden el concepto mismo de poesía tal como se lo entendía antes de su obra. Si su poesía aún es posible “después de Auschwitz” es porque gira en otra dirección y su decir permite todavía otros acercamientos que no podrían agotar su pluralidad radical, acaso absoluta. La reflexión de Derrida refiere a la *datación* del poema y su posibilidad/imposibilidad. Esta mirada puede inscribirse, desplazarse, repetirse en una diferencia que es su misma dirección, hacia el poema-homenaje-ensayo de Blanchot, que duplica una escritura performativa, *actuante*, de Celan, otra posibilidad en esta historia-trama de lecturas, acaso sin fin. Celan-Derrida-Blanchot: un desplazamiento infinito en busca del poema que no existe, de un gesto que no se apaga y brilla aún, en el encuentro.

68 69

### **Palabras clave:**

· poesía · lecturas críticas · datación · actuación

\* Profesor de Teoría Literaria II en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la UNL desde 1996. También colabora en las cátedras de Literaturas Germánicas y Literatura Griega y Latina. Docente-investigador, ha dirigido el Proyecto CAI+D sobre la conformación de la Teoría Literaria (2005-2008) y en la actualidad acerca de “La teoría literaria en la literatura. Modalidades, características y análisis de casos de inscripción de lo teórico en el texto literario”. Es autor de publicaciones en nuestro país y en el extranjero y doctorando en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba.

### Abstract

Critical bibliography on poetry and theory of poetry in Paul Celan's works is at present extensive and noteworthy. However, it is far from being considered everything said on a work whose relevance still raises interest, under or beyond paradigmatical critical reviews to a work that transgress even the idea of poetry before his lyric. If his poetry is possible "after Auschwitz" is because it turns to some other direction and makes it possible some other approaches though they couldn't deal with its radical may be absolute plurality. Derrida's thought proposes the poem's dating and its possibility/impossibility. That consideration could be registered, shifted, again started through a difference —that is its same direction— related to Blanchot's poem-homage-essay, that duplicates Celan's performative writing, just another possibility in a may be infinite chain of readings. Celan-Derrida-Blanchot: a non-ending shifting in the search of the poem that doesn't exist, of some gesture that doesn't extinguish and still shines, in the encounter.

### Key words:

· poetry · critical readings · dating · performance

Compleja y aguda es la teoría celaniana de los tropos: ello no nos impedirá aludir a las metáforas que pueden definir el campo de estudios del poeta de Bukovina. Este es un campo de batallas y la lucha en torno de la apropiación de la letra de Paul Celan es también la muestra de que es el poeta decisivo de la coyuntura mortal que atravesó su época, la nuestra. Lo que se diga en torno de su obra será entonces también decisivo en lo literario, lo poético, lo poetológico, lo ético, lo histórico.

Numerosas son las marcas, las señales que ha dejado ya la instancia de las lecturas de Paul Celan. Sin desmedro (y, al contrario, con la propuesta) de dejar el debate abierto, en nuestro plan de rastreo de estas modalidades queremos hoy referirnos a dos lecturas destacadas: *Schibboleth* de Jacques Derrida<sup>1</sup> y *El último en hablar* de Maurice Blanchot.

¿Por qué los dos? Porque creemos que en un punto, un *meridiano*, por qué no, se pueden solapar, unir, manteniendo su diferencia, ambas lecturas. Partimos de que, si bien un poema tiene un sentido y éste es accesible, no hay garantías de una lectura definitiva, exhaustiva, total. Aun cuando esto no nos arroja a ningún relativismo, ni a una indecibilidad fundamental, la pluralidad radical del texto celaniano (que no es polisemia, sino explosión de lenguaje, de citas, esquirlas de palabras en contradicción, dispersión que se concentra en un sentido) permite *lecturas*, o, en todo caso, su posible verdad está arrojada, como su escritura, al acto del *aquí y ahora* de su lectura. Más lejos no podremos ir. Celan exige aún, y lo exigirá, ser leído, con esfuerzo, rigor, pero también libertad, en una instancia que

no se deja cercar, que encierra, como quiere Jean Bollack, su propia ley, la cual no se entrega tan fácilmente ni permite la total certeza, pero tampoco la relatividad fácil y cómoda de la mera pluralidad de interpretaciones. No es eso Celan; es riguroso, aunque difícil, por momentos ilegible, y sin embargo está allí, como un desafío arrojado a la cara de siglos de presuntas certezas sobre la lengua, la poesía, la belleza. Allí está y pide una respuesta. Esta no será fácil, se hará esperar, llegará, cada vez que se lo lea y volverá a irse a la espera nuevamente: “El poema está solo [*einsam*]. Está solo y en camino. Quien lo escribe permanece entregado a él [*bleibt ihm mitgegeben*]”. Quien lo lee será fiel a esta soledad y a este aquí y ahora únicos y sólo tendrá cuanto más un meridiano y “la mano, para de allí leer” (*Stimme* 1999 508). No es improbable que el notable *Poesía contra poesía* de Jean Bollack (2001) haya puesto *de cabeza* los estudios celanianos y, aun tratándose de una obra de la singularidad de la de Celan, podría decirse que transgrede definitivamente los protocolos de la crítica universitaria —y no sólo—, con la excepción, acaso, de Roland Barthes (8): “cada texto (único) es la teoría misma”. El Celan de Bollack es refractario a toda crítica generalizante y apropiadora: él es su propio comentario, su propia teoría; ampliando, podríamos decir: su poesía es su poetología; y, sin embargo, esta poesía requiere más que cualquier otra el comentario, su completación crítica: pide que se nos enseñe a leer poesía de nuevo, al menos la suya. Como ninguna otra, está anclada en una circunstancia, como ninguna otra, sin embargo, no provee una lectura referencial. Por ello, dice Jean Bollack (2005 340), en la línea de lectura de Peter Szondi:

las palabras no designan directamente algo, no sirven para significar los referentes. No es sólo un rasgo decisivo del sistema lingüístico de Celan y, más ampliamente, de la poesía moderna: con frecuencia se hace explícito, más bien enigmático en los poemas, que, sin este presupuesto poetológico, permanecen estrictamente incomprensibles.

Es probable que la índole del poema de Celan consista en permanecer ilegible, si se entiende que leer es arribar a algún significado de la lengua que asegure cierta universalidad. Eso no es Celan, y en tal sentido es estrictamente ilegible. Su trabajo en los cortes, los ecos, los sedimentos, en las partículas significantes, su contradicción de la poesía remite a la dificultad de su lectura, y sin embargo se lee, sí, y se leerá, hasta establecer, quién sabe, tal vez una nueva lengua, que deba ser a su vez puntual, fechada y única. Una imposibilidad epistemológica.

El poema de Celan tiene, a modo de origen, el acontecimiento. ¿Es repetible el acontecimiento? Contra esa posibilidad, entre otras, escribe Celan. La poesía de Celan es este enigma, el de lo potencialmente reiterable, aunque nunca igual, cuya posibilidad hay que contestar en su fuente, en las palabras. Eso permite que ninguna refutación o corrección sea definitiva, aunque fuese exacta; que algo de lo cuestionado pueda ser a su vez releído, replanteado, adecuado, modificado, interferido, destruido tal vez. Así Derrida y Blanchot, y por qué no, si la lectura de Celan es estrictamente dialéctica, y, en tanto opuesta, guerrera. Sin esta dimensión de la polémica, no existiría, sólo que no sabemos exactamente cuál es la clase de lectura que en cada caso es precisa.<sup>2</sup> En el caso de Celan, no hay un camino previo, un método a seguir, el poema es su propio método (Bollack), pero aun así, ¿cómo leerlo? Es probable que no haya, salvo excepciones, lecturas aseguradas de Celan: “Nadie atestigua por el testigo”. No sabemos sin embargo cuál es el camino, excepto

devolverle, creemos, su propia voz, sin embargo, desde otras voces, inevitable, como tal vez la mejor hasta ahora, la de Jean Bollack. Aun así, queremos volver hoy, aquí, a la lectura de Derrida, *Schibboleth*, que plantea el aquí y ahora del poema, pero también el de su reiteración, que no es lo mismo que una universalidad, de la que Derrida también se desmarca.<sup>3</sup> La remisión a Derrida, aun a un apóstata de la filosofía, podría correr el riesgo, sin embargo, de remitir a Celan a alguna generalidad, aquella que Yves Bonnefoy llama ideología,<sup>4</sup> y de la que Celan propone ante todo salir, como condición inapelable de retomar un decir (y esto es todavía muy poco, apenas deletrear). Reenviar a Celan a la marca, el nombre propio y la firma es una movimiento hacia alguna generalidad, no conceptual. Hay un movimiento celaniano, que es el del aquí y ahora del poema, su particularidad, lo que lo saca de toda teología y reapropiación y que tal vez pueda acercarse a la reflexión de Derrida, pero no para detenerlo allí, sino para rastrear en otro pensar al poetizar de Celan. Nada nos garantiza ni la necesidad de hacerlo ni la utilidad, siquiera, de la empresa. Y sin embargo, atendamos a la lectura que hace Derrida de *El meridiano* en aquello que nos interesa: la unicidad del poema, marcada, anclada en su aquí y ahora. Para él, si queda anclada allí corre el riesgo de “permanecer indescifrable, muda y emparedada en su fecha: lo no-repetible” (2002 22). No incita sin embargo a remitirla a alguna generalidad (“no es la simple borradura de la fecha en una generalidad” —22—) sino a “hacerla legible, audible, inteligible, más allá de la pura singularidad de la que habla”. Debe, dice Derrida, *borrarse frente a otra fecha*. Y allí cifra lo que Celan llama el “secreto del encuentro” (*Geheimnis der Begegnung*), del otro, en las singularidades de los diversos momentos puntuales que, de suyo, son ilegibles, señala Derrida. Por eso el poema está “solo y en camino”. Hacia otro, hacia otras fechas. A la “concentración” de las fechas debe el poema otorgar “amabilidad” (*Aufmerksamkeit*), íntima dedicación, que es “la plegaria natural del alma” (24) (Ver también 1999 506). A este encuentro Celan lo llama *El meridiano*, lo que une sin generalizar, el tropismo (1999 510): “El poema sería así el lugar donde todos los tropos y metáforas nos invitan a reducirlos al absurdo” (507), pues no se dan más que una vez, no hay tropos en general, ni imágenes, los hay una vez cada vez, pero de modo irreductible; por eso “el poema absoluto no existe” (507), hay los poemas en su dedicación a una otredad, a un encuentro en un meridiano: allí lleva el poema en el “secreto del encuentro”.

Pero Derrida continúa preocupado por la legibilidad de la fecha que asimila al lugar y a la firma (2002 29). Encuentra:

necesario (...) que esta marca denominada fecha se *des-marque*, de una forma singular, se desgaje de eso mismo que fecha; y que en este desmarcarse, en esta misma deportación se haga legible, legible como fecha, precisamente, arrancándose o sustrayéndose a sí misma, a su adherencia inmediata, al aquí-ahora (...). Es preciso que en ella lo no-repetible (*unwiederholbar*) se repita, borre en él la irreductible singularidad que denota (31)

Es claro que, simultáneamente va a poner en cuestión la pregunta por la esencia, el “¿qué es?” al que destituye como irrelevante en este contexto y, por lo demás, cuestionable, desde la deconstrucción en general. Anotamos sin embargo el gesto de buscar una salida a la absoluta localización y datación del poema para poner a salvo su legibilidad. Señala, tal vez no sin razón, la necesidad de que la marca de la fecha sea memorable, y así repetible, retornable, legible (36), lo que, aun

admisible, no es la dimensión del poema de Celan. Este es único: es dudoso que sea repetible ni que lo precise siquiera. Su código, si así puede llamarse, es otro, pues la conmemoración es inscrita en sus poemas según su aquí y ahora, aunque conecte con otros puntos en un meridiano. Derrida señala, en tanto:

Esas fechas habrán firmado o sellado lo único, lo no-repetible; sólo que, para hacerlo, habrán tenido que darse a leer en una forma suficientemente codificada, legible, descifrable para que en la analogía del anillo aniversario (el 13 de febrero de 1962 es *análogo* al 13 de febrero de 1936) lo indescifrable *aparezca*, siquiera sea *como* indescifrable (36 37)

Aun aquí, y siempre, es cuestión de lecturas y lo que cada una instala y continúa. Seguimos creyendo sin embargo que el poema de Celan es irreductible, único y solo, y que, no sólo en tanto datado, es ilegible, lo que no tiene nada que ver con la falta de sentido u otro tipo de presunta falta, sino con su resistencia a la lectura, lo que tampoco es imposible pero seguro no es garantizable, pues nadie atestigua. Sin embargo es transmisible, es un *Schibboleth*, “en el secreto del encuentro”, en la dimensión del meridiano, cuyo eje el poema traza. Tal vez nada tenga más sentido y, adelanto, operatividad, performance, que esta datación que, si remite a otras data, éstas son también ilegibles, es decir, irrecuperables para una cultura de lo positivo y disponible. El poema debe decirse *cada-vez*, debe actuarse, escribirse, en su ilegibilidad y en su acción, que abre a su sentido también. Una experiencia de la lectura, como la de Celan, un actuar esta lectura, es sólo lo que se puede decir de esta relación. Es su escasez y su potencia.

72 73

Derrida, en su análisis en torno de Schibboleth, tanto del poema como de su aparición en *in Eins*, destaca su carácter de marca, que a su vez conjunta otras marcas: el no pasarán republicano, otras contraseñas, que anticipan su propia reaparición. Estas marcas, estos significantes no implican un sentido: son un decir, un actuar, son performativos: poder pronunciar adecuadamente “schibboleth” es lo que da acceso, paso, es una acción:

Esto no quiere decir (...) que la disposición de un schibboleth borre la cifra, dé la clave de la cripta y asegure la transparencia del sentido. La cripta permanece, el schibboleth sigue siendo secreto, el paso inseguro, y el poema no desvela un secreto sino para confirmar que ahí hay secreto, un secreto en retirada, sustraído para siempre a una hermenéutica exhaustiva. Secreto sin hermetismo, sigue siendo, e igual la fecha, heterogéneo a toda totalidad interpretativa. Erradicación del principio hermenéutico. No hay un sentido, desde que hay fecha y schibboleth, ni un único sentido originario (49)

Es de señalar el disenso de Jean Bollack con Derrida y no sólo respecto de este pasaje. Creo que habría que diferenciar al Derrida de *De la gramatología* y *La escritura y la diferencia* que destituye el fundamento que llama logocéntrico de la filosofía y la cultura, pensamiento cuya negatividad no es tal vez divergente del poetizar de Celan, y la traslación hacia la lectura con su correlato de indeterminación e indecidibilidad que, obviamente, contrasta con la apuesta por el sentido de Bollack. Es una cuestión de no fácil resolución y amerita una reflexión más amplia, que aquí sólo esbozamos:

Entonces, si alguna generalidad reclama Derrida, alguna legibilidad, no está en ninguna interpretación sino en la reiteración de la marca que es la fecha y a la vez la firma del poema cuya probable inteligibilidad radica en su remisión a otras fechas y firmas a las que une *in Eins*. (V. 53, segundo párrafo). Es la fecha como firma y como marca que remite a otras fechas y firmas lo que da acceso al poema: una acción, una cierta performatividad que permite leer, una cifra que no se deja descifrar, pero sí marcar y pasar: “Y para habitar una lengua, se hace necesario disponer ya del *schibboleth*: no sólo comprender el sentido de la palabra, no sólo *saber* ese sentido o *saber* cómo *habría* que pronunciar una palabra (...) sino *poder* decir cómo hay que hacerlo, cómo hay que poder decir. No basta con saber la diferencia, hay que tener poder sobre ella, hay que poder hacerla, o saber hacerla —y hacer, aquí, quiere decir *marcar*. Esta marca diferencial que no basta con conocer como un teorema: he ahí el secreto. Un secreto sin secreto. El derecho a la alianza no tiene nada de secreto oculto, como un sentido disimulado en una cripta” (p. 49–50). (V. tb. p. 53, primer párrafo). Una fecha. Una acción. Un procedimiento que es, a su vez, un pasaje al sentido. (Bollack 2004 155 ss.)

Blanchot, en *El último en hablar*, poema–ensayo–homenaje, idea una modalidad de escritura que se acerca al texto de que trata, según su lectura, acaso inmediata, con el ideal de fundirse con él guiado tal vez por la propuesta celaniana del encuentro y de un nosotros que en Blanchot permanece indeterminado, general. Esta apropiación lo es en todo caso admirativa, respetuosa, reverente, marcada ciertamente por la cercanía de la muerte no tan lejana. No casi obra crítica, sino intento de componer con las palabras de Celan lo que éste (de todos modos y según Blanchot) habría dicho: un mínimo movimiento de interpretación, aunque extenso, según las coordenadas trazadas. Blanchot redistribuye el texto celaniano y lo distribuye según una articulación que responda a su lectura. Ve su poesía en el encuentro hacia algún otro. Así cita e incluye en su texto: “Los poemas están siempre en camino, están en relación con algo, tendidos hacia algo. ¿Hacia qué? Hacia algo que se mantiene abierto y podría estar habitado, hacia un Tú con el cual se podría tal vez hablar, hacia una realidad próxima a una palabra” (Discurso de Bremen, 2001 93 y 95). En el medio del texto de Blanchot la palabra de Celan es incluida, sigue hablando desde sí, más allá de algunas interpretaciones que tal vez en 1972 eran las únicas posibles, por desconocimiento de elementos referenciales que hoy sabemos necesarios. Cita, incluye, apropia estas palabras luminosas en su oscuridad y tensión, con las que, esto destaca Blanchot, Celan pone a salvo a la palabra, aunque sea “el último en decir”. Vuelve a citar:

Accesible, próxima y no perdida, permanecía, en medio de todo lo que había que perder, esta sola cosa: la lengua. Ella, la lengua, permanecía no perdida, sí, a pesar de todo. Pero le fue necesario entonces pasar por sus propias ausencias de respuesta, pasar por un terrible mutismo, pasar por las mil espesas tinieblas de una palabra asesina. Pasó sin dotarse de palabras para aquello que había ocurrido. Pero pasó por este lugar del Acontecimiento. Pasó y pudo de nuevo volver a la luz, enriquecida por todo aquello. Es en este lenguaje en el que, durante estos años y los años posteriores, he tratado de escribir poemas: para hablar, para orientarme y aprender dónde me encontraba y dónde me hacía falta ir de forma que alguna realidad se esbozase para mí. Era, ahora lo vemos, acontecimiento, movimiento, encaminamiento, en el intento de ganar una dirección. (95)

Buscar de nuevo una palabra, hacer renacer la palabra de la misma muerte y de la nada. Y, aun así, renunciar a tanta palabra, un increíble mutismo, tantas cosas que ya no se pueden decir, allí donde Adorno, lo que entrevió, lo generalizó. Nada positivo se puede escribir, pero sí una desolada negatividad para destruir tanta ruina en busca de una resurrección de la lengua, por ahora imposible pero con una tarea por hacer. Ser el último en hablar. En la lectura de Blanchot, siempre se es el último ante la muerte. Y allí también la ausencia de testigos, ya que se muere solo o con ese cercano invisible que ya no hará de testigo por el testigo. El poema-ensayo de Blanchot simula una performance de arrojarse en las aguas, en el límite del silencio debido al más límite de los actos. Aun así, alía vida, muerte y poesía, en conjunción romántica, no adecuada al modo de Celan.

Tendencia, llamamiento a caer. Pero el *yo* no está solo, se proyecta en el *nosotros*,  
y esta caída a dos une, hasta en el presente, incluso lo que cae:  
El lecho de nieve bajo nosotros  
dos, el lecho de nieve.  
Cristal rodeado de cristal,  
entrelazados en la profundidad del  
tiempo, caemos,  
caemos y yacemos y caemos. (73)<sup>5</sup>

7475

En el poema performativo de Blanchot, en un sentido distinto, no como aquel que compromete una acción, sino como aquel que la mima, la acompaña, se mimetiza con ella, el arrojarse a las aguas es el fin adecuado para este decir de la caída y la busca de una salida,<sup>6</sup> ahora ésta:

Sí, incluso allí donde reina la nada, incluso cuando la separación hace su obra,  
la relación no está, aunque se hubiera interrumpido, rota.  
Oh este centro errante vacío  
Hospitalario. Separados,  
yo caigo en ti, tú caes  
en mí... (85)

Así, para Blanchot, Celan es el último en hablar, antes de la caída final. ¿Es la mejor lectura? Tal vez no: es una apropiación: aquí, se quiere literal.

Ve cómo se estrecha el lugar donde te sostienes:  
¿Adónde quieres ir ahora, tú carente de sombra, dónde ir?  
Sube. A tientas, sube.  
Más delgado, más irreconocible, ¡más fino!  
Eso en lo que te conviertes, más fino: un hilo,  
a lo largo del cual quiere descender la estrella:  
para nadar abajo, debajo de todo,  
allí donde se ve  
centellear: en el oleaje  
de las palabras errantes. (101)

Retenemos la performatividad de un decir que es aquí Blanchot quien pone en acción, aquel que Derrida registra en la datación en que cada poema dice de sí que es un poema y se actúa, se pone en marcha. ¿Hacia dónde? Tal vez sólo *hacia* (51) o “en el oleaje de las palabras errantes” (55) hacia donde desciende la estrella para recobrarlas. En dirección a un encuentro, aún indeterminado. ¿Cuándo? No lo sabemos, si su dimensión es la instantaneidad del momento, aquí y ahora del decir, del leer, de cada poema.

¿Seremos los últimos en leer su palabra última? Allí está su palabra, arrojada al vacío del insondable mutismo, o, quién sabe, de un otro, que está allí, a la escucha, reactualizando esas palabras, actuándolas de nuevo. Inventando un testigo para el testigo, aunque haya que reconstruir cada gesto, cada límite, cada palabra, cada pedazo de palabra, cada sílaba dolorosamente arrancada al silencio, a la noche de la muerte y de la Nada. Paul Celan fue el último en hablar, pero, creo, tiene, en cierta forma, testigos. Tiene una *dirección*, un *hacia*.

## Apéndice

Transcribimos aquí, completos, los poemas que cita Blanchot:

*Schneebett* (GW I, 168)

Augen, weltblind, im Sterbegeklüft: Ich komm,  
Hartwuchs im Herzen.  
Ich komm.  
Mondspiegel Steilwand. Hinab.  
(Atemgeflecktes Geleucht. Strichweise Blut.  
Wölkende Seele, noch einmal gestaltnah.  
Zehnfingerschatten — verklammert.)  
Augen weltblind,  
Augen im Sterbegeklüft,  
Augen Augen:  
Das Schneebett unter uns beiden, das Schneebett.  
Kristall um Kristall,  
zeittief gegittert, wir fallen,  
wir fallen und liegen und fallen.  
Und fallen:  
Wir waren. Wir sind.  
Wir sind ein Fleisch mit der Nacht.  
In den Gängen, den Gängen. (72 75)

*Zu beiden händen, da* (GW 1, 219)

wo die Sterne mir wuchsen, fern  
allen Himmeln, nah  
allen Himmeln:  
Wie  
wacht es sich da! Wie  
tut sich die Welt uns auf, mitten  
durch uns!

Du bist,  
wo dein Aug ist, du bist  
oben, bist  
unten, ich  
finde hinaus.

O diese wandernde leere  
gastliche Mitte. Getrennt,  
fall ich dir zu, fällst  
du mir zu, einander  
entfallen, sehn wir  
hindurch:

Das  
Selbe  
hat uns verloren, das  
Selbe  
hat uns vergessen, das  
Selbe  
hat uns - - (84 85)

*Sprich auch du* (GW 1, 135)

Sprich auch du,  
sprich als letzter,  
sag deinen Spruch.  
Sprich –  
Doch scheid das Nein nicht vom Ja.  
Gib deinem Spruch auch den Sinn:  
gib ihm den Schatten.  
Gib ihm Schatten genug,  
gib ihm so viel,  
als du um dich verteilt weißt zwischen  
Mittnacht und Mittag und Mittnacht.  
Blicke umher:  
sieh, wie's lebendig wird rings –  
Beim Tode! Lebendig!  
Wahr spricht, wer Schatten spricht.  
Nun aber schrumpft der Ort, wo du stehst:  
Wohin jetzt, Schattenentblößter, wohin?  
Steige. Taste empor.  
Dünn wirst du, unkenntlicher, feiner!  
Feiner: ein Faden,  
an dem er herabwill, der Stern:  
um unten zu schwimmen, unten,  
wo er sich schimmern sieht: in der Dünung  
wandernder Worte.

*(Von Schwelle zu Schwelle, 1955) (101)*

## Notas

<sup>1</sup> Ver las acotaciones al respecto de Jean Bollack (2005 296 297).

<sup>2</sup> El mismo Jean Bollack por momentos conjetura, arriesga. Nunca el poema es transparente.

<sup>3</sup> En Jean Bollack (2005 13): “los poemas no son accesibles sin sus fechas, a menos que se altere su significación”. Es claro que no es el mismo horizonte epistemológico, pero no puede dejar de señalarse la relación, aunque fuese sólo aparente y no decisiva: la “significación” no concierne a Derrida en la misma dirección.

<sup>4</sup> “Qu’est-ce la idéologie? L’absolutisation d’un réseau de concepts, gardé de tout contact avec les réalités du dehors, refermé sur sa seule forme. Et qu’est-ce la poésie, en revanche, la poésie à son plus profond, sinon la perception du son du mot dans le vers, ou celle de l’immédiat dans le spectacle du monde, avec pour effet que l’autorité des concepts dans le discours y est relativisée, affaiblie, d’où suit que quelque chose de la réalité d’au delà ce qu’ils disent d’elle peut paraître, au moins un instant? (...) La poésie est de par sa naissance même dans la parole le débordement des systèmes conceptuels, et plus encore de l’absolutisation que l’on peut en faire. Elle est ce qui détruit l’idéologique, au moins tant que du rêve, sa maladie infantile, ne s’établit pas dans ses mots” (40). “¿Qué es la ideología? La absolutización de una red de conceptos, al margen de todo contacto con la realidad de afuera, cerrada bajo su sola forma. ¿Y qué es la poesía, en desquite, la poesía en su mayor profundidad, sino la percepción del sonido de la palabra en el verso, o de lo inmediato en el espectáculo del mundo, con el efecto de que la autoridad de los conceptos en el discurso es allí relativizada, debilitada, de lo cual se sigue que algo de la realidad de más allá de lo que dicen de ella puede aparecer, al menos un instante? (...) La poesía es por su nacimiento mismo en la palabra el desbordamiento de los sistemas conceptuales, y más aún, de la absolutización que pueden llegar a ser. Es la que destruye lo ideológico, al menos mientras el ensueño, su enfermedad infantil, no se establezca en sus palabras”.

<sup>5</sup> En un Apéndice los poemas completos

<sup>6</sup> Esta es una lectura posible, señalada en el texto: así: “Tendencia, llamamiento a caer. Pero el *yo* no está solo, se proyecta en el *nosotros*, y esta caída a dos une, hasta en el presente, incluso lo que cae: ...”. Y el fragmento de poema que sigue en pág. 73. Luego en págs. 91–92: “y no la abertura del abismo donde no podríamos más que deslizarnos en el inmenso, insondable vacío, más bien esas hendiduras o grietas (...) sin permitirnos caer según el movimiento de una caída libre, aunque fuese eterna (...). Y en la pág. 99 a 101, el poema *Sprich auch du*. También las ilustraciones de Pierre Tal Coat (págs. 48 y 105) dan, creo, una ilusión de caída.

## Bibliografía

- BARTHES, R. (1970) *S/Z*. México: Siglo XXI, 1980.
- BLANCHOT, M. (1972–1984) *El último en hablar*. Madrid: Tecnos, 2001.
- BOLLACK, J. (2000) *Sentido contra sentido*. Madrid: Arena, 2004.
- (2001) *Poesía contra poesía. Celan y la literatura*. Madrid: Trotta, 2005.
- BONNEFOY, Y. (2007) *Ce qui alarma Paul Celan*. Galilée: Paris.
- CELAN, P. (1983) *Gesammelte Werke*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- (1999) *Obras completas*. Madrid: Trotta. Traducción al español de R. Palazón.
- DERRIDA, J. (1967a) *De la gramatología*. México: Siglo XXI, 1978.
- (1967b) *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 1989.
- (1986) *Schibboleth. Para Paul Celan*. Madrid: Arena, 2002.

### **Echagüe, Hugo Daniel**

"Datación/actuación en la obra de Paul Celan: lecturas a través de Derrida y Blanchot", en: *El hilo de la fábula*, Revista anual del Centro de Estudios Comparados, N° Once. Santa Fe, Argentina, edicionesUNL, 2011, pp. 69-79.



**Dos,**

**paseos por los bosques narrativos**

(un lugar para la ficción)



**Los (im)posibles regresos a la tierra  
(perdida): *Si hubiéramos vivido aquí*  
de Roberto Raschella y *La tierra  
incomparable* de Antonio Dal Masetto**

Fernanda Elisa Bravo Herrera •  
CONICET – INSOC –  
Universidad Nacional de Salta

**Resumen**

El objetivo de este trabajo es reconstruir, desde una lectura comparatista, la isotopía del viaje de regreso a la tierra dejada por la emigración en dos novelas de autores argentinos de origen italiano: *La tierra incomparable* de Antonio Dal Masetto (1994) y *Si hubiéramos vivido aquí* de Roberto Raschella (1998). Estas dos novelas relatan experiencias diversas, pero comunes en algunos aspectos, del viaje de regreso a Italia bajo el signo de la emigración. En *La tierra incomparable* Agata regresa a su pueblo de Lombardía después de décadas en Argentina y se enfrenta con una realidad diferente, violenta. En la novela de Raschella, en cambio, el único hijo de emigrantes calabreses, reconstruye la historia familiar marcada por la violencia y la hibridez lingüística. La problemática social e identitaria de los emigrantes italianos a la Argentina y sus descendientes se inscribe en la instancia conflictiva del regreso al pueblo de origen y se modeliza en los diferentes y múltiples nudos de sentido que sostienen el relato del viaje a la patria perdida. Este desplazamiento implica un cuestionamiento de la identidad y de la configuración de ésta y de la comunidad de pertenencia, es decir, el extrañamiento del sujeto migrante, híbrido y contradictorio.

82 83

**Palabras clave:**

· inmigración · identidad · memoria

• Investigadora del CONICET. Licenciada en Letras por la Universidad Nacional de Salta. Premio Academia Argentina de Letras (1997). Master en Conservación y Gestión de Bienes Culturales y Doctora en Literatura Comparada y Traducción del Texto Literario por la Università degli Studi di Siena, en donde fue docente por varios años de Literatura Hispanoamericana y de Cultura Hispanoamericana.

### **Abstract**

Following a comparative reading, the aim of this work is to reconstruct the isotopy of the trip back to the native land, left by the emigration, in two novels by Argentines of Italian descent: *La tierra incomparable* by Antonio Dal Masetto (1994) and *Si hubiéramos vivido aquí* by Roberto Raschella (1998). These two novels tell of different experiences, but common in some respects, of the trip back to Italy under the sign of migration. In *La tierra incomparable* Agata returns to his village of Lombardia after decades in Argentina and faces a different reality, violent. In the Raschella's novel, however, the only son of immigrants from Calabria reconstructs the family history marked by violence and linguistic hybridity. Social issues and identity of Italian immigrants to Argentina and their descendent are part of the conflictive instance of return to the village of origin and are modeled in different and multiple knots of meaning that underpin the narrative of the journey to the lost homeland. This shift implies a questioning of identity and configuration of identity and community of belonging, ie, the alienation of the migrant subject, hybrid and contradictory.

### **Key words:**

· immigration · identity · memory

Estuve entre el querer estar y no estar donde estaba, entre el partir y el extenderme sobre mí mismo.

(Roberto Raschella)

¿Qué subsistía en común entre la que partió y esta que volvía? Tal vez nada, ya. Tal vez sólo el lazo establecido por la memoria engañosa.

(Antonio Dal Masetto)

A partir de las últimas décadas del siglo XX se vio resurgir en la Argentina una producción literaria, sobre todo novelística, en la que el tema de la inmigración retomaba el centro del discurso. Los autores, muchos de ellos descendientes de inmigrantes o incluso inmigrantes integrados a la vida social e intelectual de este país, reponen historias de inmigración, narradas por los mismos protagonistas —y no ya desde lo “externo” al fenómeno mismo como sucedía en producciones anteriores—, con nuevas problemáticas y una diversa modalidad ideológica que comprometen cuestiones fundamentales de la inasible y compleja identidad cultural en situaciones de movilidad transmitidas generacionalmente. De este modo, el desplazamiento

es narrado desde la interioridad, desde el núcleo de la familia o de la individualidad. El “espacio” simbólico, en tanto el relato de la inmigración está a cargo de los protagonistas, está constituido por la memoria, la cultura, la historia, la subjetividad en el tiempo y la fragmentación de la identidad. Las voces conforman un tejido que revela la constitución social de la identidad y de la memoria colectivas a partir de un relato “polifónico”, a veces fragmentado y contradictorio.

En este trabajo nos ocuparemos de dos novelas argentinas escritas en la década del '90, que retoman la cuestión de la inmigración italiana en la Argentina, a partir del momento decisivo del viaje de regreso a Italia. El objetivo es reconstruir, desde una lectura comparatista, la isotopía del viaje de regreso a la tierra dejada por la emigración en dos novelas de dos autores ítalo-argentinos: *La tierra incomparable* (1994) de Antonio Dal Masetto y *Si hubiéramos vivido aquí* (1998) de Roberto Raschella. Estas dos novelas relatan dos experiencias diversas, pero con algunos aspectos en común, del viaje de regreso a Italia bajo el signo de la inmigración. La problemática social e identitaria de los emigrantes y sus descendientes se inscribe en la instancia conflictiva del regreso al pueblo de origen y se modeliza en los diferentes y múltiples nudos de sentido que sostienen el relato del viaje a la patria perdida. Este desplazamiento implica un cuestionamiento de la comunidad de pertenencia, de la identidad y de sus configuraciones, es decir, el extrañamiento del sujeto migrante, híbrido y contradictorio, que conforma un sujeto cultural heterogéneo.

84 85

### 1. Volver a los ochenta años

La novela *La tierra incomparable* retoma la figura emblemática de Agata, la inmigrante lombarda de *Oscuramente fuerte es la vida*. En esta última novela, Dal Masetto relata la historia de la emigración, es decir, la partida de Italia y los años anteriores al viaje, reconstruyendo con doloroso detenimiento las circunstancias y las condiciones que determinaron la elección de emigrar. En esta historia se evidencia, a través de diferentes marcas, que el emigrar es impuesto a Agata no sólo por los factores externos sociales, sino también por su marido, por lo que la emigración es vivida como un hecho fatal, inevitable, al cual la mujer se somete resignada. Por ello, en la segunda novela, *La tierra incomparable* —que retoma el título del poemario de Quasimodo, con cuyos versos había iniciado la historia de Agata en *Oscuramente fuerte es la vida*—, la voluntad individual finalmente se impone y Agata ya no es sujeto pasivo, pues realiza, por su propia elección, el viaje de regreso a su pueblo, Trani. Esta decisión —manifestada fuertemente, como la vida— existía ya desde antes de la primera partida y había permanecido en la oscuridad de su existencia hasta revelársele a Agata como un motor imperativo de acción. La revelación y aceptación de este deseo de regresar a su pueblo natal es el “principio” de esta novela y también el nudo

significativo del despertar y abrir los ojos de Agata, el pasaje inicial y de manifestación de una voluntad que sobrepasa la individualidad y concibe toda la existencia del sujeto, a través de su historia y de su memoria, develándose con claridad y luminosidad sobre la misma:

Todavía con los ojos cerrados, sin moverse, Agata la reconoció y la analizó. No era una idea nueva. Las escasas palabras con que hubiese podido resumirla y expresarla eran las mismas que la habían acompañado durante cuarenta años: desde el momento en que, después de cruzar el océano con sus dos hijos, había desembarcado en el puerto de Buenos Aires (...) Y el tiempo había seguido pasando.

La idea estuvo siempre ahí. No era la consecuencia de los sueños de algunas noches, sino el fruto de un letargo y una espera de mucho tiempo, una obsesión elaborada en capas y capas de deseos postergados. Y ahora, esta mañana, la dimensión, el peso de la idea, habían cambiado. Agata sentía que esta vieja conocida se proyectaba más allá de su cabeza y de su cuerpo, la rodeaba y de alguna manera la enfrentaba y le exigía. Era como si la determinación que albergaba la idea viniese desde un espacio ajeno a su voluntad. Como si hubiese madurado por su cuenta y ahora llegara para reclamar cumplimiento, con una urgencia nueva, contundente e imperiosa.

Agata abrió los ojos. (1994 9 10)

La idea del viaje de regreso al pueblo natal nace del mismo emigrar y se configura como el opuesto de éste, como un deseo latente que acompaña al sujeto, hasta formar parte de su identidad y de su cotidianeidad y cobrar forma propia, incluso externa al individuo. Emigrar implica regresar, aun cuando para ello se necesiten cuarenta años y se deposite una sucesión de acontecimientos que van marcando la vida y la muerte y las múltiples distancias y pérdidas que conllevan el partir. El luto, por esto, no se construye solamente en el momento de emigrar, sino en el transcurrir del tiempo y de la vida que va acumulando pérdidas, diferencias y transformaciones. Ese tiempo, no obstante mantenga inalterables las palabras que definen la idea del regreso, contribuye a que esta misma idea se modifique y adquiera una especie de vitalidad y existencia propias que superan al sujeto. Es una “obsesión” que se impone como tal y exige su cumplimiento y realización. La ejecución de este deseo determina que la cotidianeidad de Agata asuma un nuevo sentido y su vida se explique como si cada hecho se encadenara según un principio de fatalidad para la realización del regreso imperioso. De allí que esta obsesión sea el eje de la “narración” de la vida de Agata, durante cuarenta años.

Si partir es como morir, y con ello se entiende que quienes quedan y quienes parten “mueren”, el regreso revela esa muerte en las transformaciones y en el contraste entre recuerdos y realidad. Es otro tipo de “muerte” que implica un desprendimiento o una pérdida del espacio y de los ámbitos que hasta entonces pertenecían al mundo, al propio horizonte, la pérdida de una imagen, de una representación en el confronto con la actualidad. En dicho contraste se produce una crisis que se elabora como pérdida y muerte y, como tal, debe procesarse en un luto para una nueva representación de la realidad. Esta certeza de la posible pérdida de la tierra de origen se plantea desde la paradoja, porque el regreso implicaría —o debería implicar— una recuperación física de un espacio al cual se pertenece cultural y afectivamente y, en cambio, porta consigo la fragilidad de la memoria y

de los recuerdos en el contraste con lo existente. Esto no sólo debido a la selección de la memoria a través del olvido o las transformaciones que los recuerdos puedan seguir por idealizaciones y superposiciones, sino porque el tiempo ha modificado la realidad, mientras la memoria deja inalterado e inalterable un momento fijo en su representación y afectividad. La inalterabilidad y la fragilidad de la memoria, unidas a las transformaciones socioculturales del espacio y de la sociedad, determinan que el viaje de regreso produzca nuevas crisis en la identidad del sujeto migrante, entre ellas la del extrañamiento y la del “naufragio” del ser. Esta experiencia es vivida como una violencia contra la memoria, la identidad y el sentido de pertenencia a una tierra que se desea recuperar, pero que en el momento de intentarlo con el viaje de regreso, indefectiblemente se vuelve a perder y en una forma aún más profunda e irremediable que la primera vez. De allí que la tierra sea incomparable, pues la distancia entre la realidad y la memoria es grande e insalvable. Por esto, Agata, antes de emprender el viaje a Trani, en la Argentina, pide a su nieta que le dibuje, bajo sus indicaciones, un mapa de su pueblo para conservar el recuerdo e iniciar internamente el regreso por la memoria.

86 87

El viaje no es re-encuentro o recuperación de una tierra a la cual se pertenecía, sino un viaje de la memoria —y por ella— en una geografía hostil e (in)diferente. Esta contradicción marca las crisis del extrañamiento identitario, pues se resquebrajan la memoria, las representaciones y los valores de pertenencia y de historia que configuran al sujeto cultural. Aquello que signa profundamente estas crisis es la contradicción entre el ser y el no-ser de los espacios, usos y personas que se re-encuentran al regreso. Es decir que se reconoce la identidad de éstos, pero al mismo tiempo la diferencia que los hace devenir otros, en la comparación con los recuerdos y con la misma vivencia y afectividad que trae su (no) reconocimiento. La diferencia está determinada por este pasaje temporal que transforma y modifica la realidad, y por aquellas “realidades” de la memoria en su proceso de reelaboración de datos. El momento diferido del reencuentro con la tierra de origen determina que se produzca un quiebre en la identidad del sujeto a partir de complejos ejes de oposición que declinan las diferencias en el “antes/ahora”, en el “mismo/otro”, en las ausencias que acentúan las pérdidas. El asombro y el vacío, el despojamiento de una memoria y de una realidad conocida confieren al sujeto emigrante que regresa a su tierra de origen una nueva condición dolorosa de extranjero en su propio pueblo natal, por lo que se instaura —o se evidencia— una nueva distancia que va más allá de la geográfica, porque es sociocultural y afectiva. La condición de extranjero y desplazado se impone por ese despojamiento conformado en las pérdidas y distancias, entre las cuales el quiebre del sentido de pertenencia y de reconocimiento alteran la configuración de la identidad del sujeto. El viaje a la tierra de origen no se presenta como un desplazamiento físico sino como un viaje y una indagación en la identidad y en la propia historia, hacia un pasado condensado y simbolizado en ese punto de partida que ha sido el emigrar. Por ello, Agata, al viajar en avión de la Argentina a Italia, percibe la sensación de desplazamiento interior que acompaña el espacial —hasta adquirir naturaleza física incluso—, y que es, en última instancia, el más significativo de esta experiencia, de “su historia entera, viva en su sangre y en sus huesos, apresada y retenida como se encierra fuertemente algo en un puño” (30 31). Una de las primeras diferencias que siente Agata en ese viaje de regreso es la imposibilidad de vivir la experiencia del viaje lentamente como en el de la partida. Esto, aparentemente banal y explicable con el avance de los medios de transporte

(el viaje en nave mucho más lento que en el de avión), en realidad encierra un condicionante más fuerte que implica la imposibilidad de vivir el regreso desde la “religiosidad” que ella le confiere en espera de una “revelación” y, asimismo, desde la morosidad de la partida, como una forma lenta de preparación del encuentro con ese pasado. Existe, desde la percepción de Agata una desproporción de los tiempos que no se adecua al valor representativo de los sucesos significativos que los acompañan y que constituye una “traición”, esto es, una especie de delito contra la fidelidad y la lealtad. Esta “infracción” es cometida contra la memoria y los recuerdos y contra la necesidad de revivir según el tiempo interno y emocional las experiencias. Es una desproporción que no acompaña el esquema de deseos y necesidades del sujeto que se encuentra continuamente sometido a las imposiciones externas. Por esto, es una traición a sus emociones y a su sensibilidad infringida por la realidad, una ruptura de las expectativas concentradas en el viaje concebido como recuperación de una tierra y de un pasado, que se delinea desde la misma modalidad de desplazamiento adverso y contradictorio.

El viaje es vivido, en tanto desplazamiento espacial, en forma negativa por Agata, pues se le impide, por la velocidad, desandar el camino del alejamiento y revertir la distancia de los años de ausencia. La morosidad del viaje de partida se recuerda como un desprendimiento suave, “gentil”, opuesto a la velocidad del viaje de regreso que le impide recuperar en su interior el primer viaje en la repetición y similitudes. No existe una identificación entre ambos viajes y sus vivencias, por lo que la angustia de esta travesía se vive como si fuera un salto al vacío, al no seguirse un tiempo ritual de recuperación del pasado. Por ello, en este momento en el que inicia el viaje, el recuerdo del primero es un ancla de refuerzo de su identidad y de su decisión de regresar que la sostiene cuando percibe las diferencias y rupturas de expectativas. En ese cerrar los ojos y volcarse a los recuerdos hay una elección clara que indica la decisión de Agata de optar por la memoria y superar la nueva vivencia del viaje. Por ello, el viaje es un viaje al pasado a partir de la repetición de recuerdos y espacios en el “desandar” el camino. El recuerdo del primer viaje se detiene en anécdotas de la vida a bordo durante la travesía, “tragedias mínimas” de los que “todavía están libres de recuerdos y de ilusiones” (37). Esto diferencia el viaje de partida del de regreso, pues el primero está cargado de pequeñas historias en la “tregua” o “letargo” y de socialización, mientras que en el de regreso se impone la soledad y el aislamiento. Ambos viajes se conforman, sin embargo, como “paréntesis” emotivos, en los que la “desposesión” de recuerdos, nostalgia e ilusiones del primero se contraponen con el peso de la memoria del viaje de regreso.

El momento de la llegada a Italia es decepcionante y frustrante para Agata, porque no se produce el evento extraordinario ni la revelación esperados y no puede repetir el “rito” simbólico de “recuperación” de la propia tierra cumplido en la “despedida” antes de partir, como se relata en *Oscuramente fuerte es la vida* (1990 222), es decir, tomar un puñado de tierra y tocarla. La sensación de frustración aumenta a medida que Agata se va internando en el aeropuerto, haciéndole nacer un sentimiento de extrañamiento y de desamparo, de no-pertenencia y de ruptura de expectativas. En esto, el aspecto lingüístico juega un rol fundamental, pues es a través de la lengua que se instaura uno de los lazos de pertenencia a una comunidad y a una cultura. La recepción y percepción del otro marcan en Agata la recuperación de la propia lengua en su tierra bajo el signo de la frustración y de cierto rechazo en esa mirada “extrañada” que hace que el sujeto se sienta “extran-

jero”, diferente, ajeno, “otro”. Esta situación de extrañamiento crece y se vuelve certeza para Agata, quien siente desamparo y soledad en su propia tierra: “Se dijo: ‘Estoy en Italia’. Pero no era más que un pensamiento, todavía no lograba sentir que fuese cierto” (1994 40).

No obstante, la perseverancia en el deseo de recuperar, con pequeños y simbólicos gestos, un sentido de pertenencia, no sólo a una tierra sino a una historia, pareciera imponerse finalmente, con la realización del “rito” de conservar para sí un puñado de tierra (41 42). Es el gesto del exiliado que con ello quiere expresar su identidad y su “patria”, su historia familiar y personal, el mantenimiento de su ser pese a las distancias y al desprendimiento. La tierra se vuelve reliquia que re-liga como un puente, con un carácter religioso, tiempos y espacios que convergen en el sujeto, reafirmando su identidad y su ser-en-el-mundo. Sin embargo, en el gesto de Agata esta posesión o recuperación no logra realizarse porque deja deslizar la tierra de su mano. El ciclo parece no cerrarse, el regreso a esa tierra incomparable es imposible porque es ya una tierra de la memoria y el viaje al pasado sólo puede repetirse en los recuerdos y no desandando caminos físicos ni travesías transatlánticas. Pese a ello, esta contrariedad no invalida la centralidad del sujeto ni la problemática identitaria que acompaña este viaje de regreso y de la memoria. A medida que Agata va internándose en su país el desarraigo se acentúa. A ello contribuyen la hostilidad y el rechazo del presente que continúa y aumenta odios anteriores. Las huellas de la muerte y del odio que percibe e interpreta no sólo son los que su memoria de testigo recupera, sino diferentes formas encarnadas de nuevos odios y violencia. Esta “expulsión” por el odio y por el extrañamiento en el propio país encierra el sentimiento contradictorio del dolor y del amor por la tierra a la que (no) se pertenece y (no) se regresa, ya no con la memoria esta vez. En este viaje de recuperación imposible, Agata construye una nueva imagen de su patria, signada por la ruptura de lazos familiares y afectivos, por egoísmos y desconfianza, por la xenofobia y por los nuevos marginales, los inmigrantes que llegan a Italia. El individualismo, la soledad y el interés económico parecen primar por sobre la solidaridad y la apertura, haciendo aún más difícil el proceso de re-encuentro afectivo con una tierra perdida por las transformaciones sociales e idealizada por la nostalgia. Su pueblo está marcado por pérdidas definitivas. La tierra es incomparable con la de la memoria y la del pasado. El regreso a su “historia” sólo es posible en la memoria. El sujeto se halla en una situación de diferenciación y extrañamiento, pues la distancia temporal y vivencial ha impuesto una ruptura con la memoria y con la identidad del pasado. No sólo es incomparable la tierra, también lo es el mismo sujeto que no se reconoce y percibe esas transformaciones como pérdidas de certezas sobre su pertenencia y su ser. Lo visible, lo tangible, lo presente condensan en sí la otredad y la mismidad de aquello que es invisible, intangible, pasado. Las oscilaciones anímicas de Agata son una constante en este proceso difícil de reconocimiento de su propia identidad fragmentada por la inmigración y por ese regreso imposible:

¿Qué subsistía en común entre la que partió y esta que volvía? Tal vez nada, ya. Tal vez sólo el lazo establecido por la memoria engañosa. La memoria que había ido modificándose y agigantándose y traicionándose. Ahora la noche era la única barrera que separaba lo que había sido de lo que sería. Y Agata no estaba de un lado ni del otro, estaba en la noche y en la barrera. (55 56)

El re-encuentro con su pueblo de origen es un momento crítico, en el que el quiebre de la identidad, por las sucesivas y superpuestas continuidades y discontinuidades de aquella, parecen encontrar como único sostén y filo conductor —incluso de su relato de vida— la memoria, cuya fragilidad también parece revelarse como una incertidumbre más en este pasaje. Incluso el momento de la llegada a su pueblo es vivido con una fuerte tensión, en la que el sujeto percibe la hostilidad, la distancia, el miedo y la frialdad. La casa, espacio simbólico de pertenencia y de historia familiar, es también otro elemento fundamental en este (des)encuentro con el pasado, con la memoria y con la tierra de origen. El recorrido hacia ésta se construye desde el mismo registro disfórico de extrañamiento y pérdida de lo irrecuperable. La no-poseción de la casa es la no-pertenencia más a ésta y a lo que ella representa. Es decir, la pérdida de una vida que, no obstante ello, continúa a ser parte de la propia existencia por la memoria y, sin embargo, no encierra nada familiar ni conocido en su existencia real, concreta y física. Esto es percibido, además, como una humillación, como una opresión imposible o difícil de superar, porque revela la pérdida absoluta de esa tierra y de esa vida. Es también, en cierto modo, la prueba de la memoria que debe enfrentar los recuerdos con una realidad que no se le asemeja y que, en muchas cuestiones, se le opone en forma hostil y agresiva. Este desprendimiento de la casa resalta internamente el carácter de forastera, de “extranjera”, de tal modo que la inmigración cierra su círculo imponiendo finalmente el definitivo desprendimiento. Este desprendimiento se produce en la ruptura de la memoria en crisis frente a la desilusión y la confusión por todo lo nuevo y diferente que se encuentra en ese “re-encuentro” con su tierra de origen, imponiéndose el extrañamiento. El viaje de regreso trata de seguir el hilo conductor impuesto por la memoria, por lo que las continuas transformaciones que modifican y alteran los recuerdos producen en el sujeto un quiebre de su identidad y una pérdida de su historia, al no encontrar las “anclas” materiales que permitan sostener el recuerdo de una vida antes de la inmigración. Los objetos, las personas, los espacios, los edificios, los pequeños detalles del pueblo adquieren una dimensión extra-ordinaria pues encierran afectiva y simbólicamente, en su materialidad, pedazos y fragmentos de una historia que, con el viaje de regreso, se trata de recuperar o reconfirmar. La constatación de una vida no se realiza, al contrario: se percibe en una forma total y más palpable el desgarramiento y el desprendimiento de la partida. Es una nueva elaboración del luto por la inmigración, que no puede encontrar una vía de solución a través del impulso y la necesidad de *fare l'America*. Hay, también, un desprendimiento, por así decirlo, de la vida, motivado por la vejez y la conciencia de la vida que se va dejando ya. En tanto la memoria había mantenido inalterables e incluso idealizados los recuerdos y las representaciones de la vida en el pueblo de origen, la perdurabilidad de esa vida no había sufrido las modificaciones del tiempo o las transformaciones impuestas por los hombres y la muerte. Esa vida y esa tierra resultaban, pues, incomparables en su inalterabilidad por la memoria, por lo que el “re-encuentro” produce la disolución de dicha permanencia, el no-reconocimiento, el extrañamiento, el temor por el naufragio de la memoria: “A Agata todo le pareció pobre y triste. Había llegado. Se lo repitió mentalmente varias veces. Pero lo único que había en ella era desencanto. Tardó en reponerse, sintió el peso del cansancio y al mismo tiempo tuvo la sensación de que acababa de cometer un error, de que había visto lo que no debía y que ya no podría dar marcha atrás” (87). Esta desposesión de la casa es, tal vez, el momento

en el que más lúcidamente se le revela a Agata la profunda e ineluctable pérdida provocada por la emigración, por el partir. Es un nuevo sentimiento de “muerte” que va más allá de la partida física o de un alejamiento, ya que compromete la identidad y la memoria del sujeto, es decir, las certezas de quién se ha sido y quién se es, como si se cancelara su existencia al modificarse algunas representaciones y recuerdos. La búsqueda de preservación de la memoria —ya con el mapa, antes de iniciar el viaje— es la mayor preocupación de Agata y, por ello, a medida que va encontrándose con los espacios de su pasado, convoca historias y recuerdos que le pertenecen al pasado, tratando de imponer sus imágenes sobre las actuales. Este mecanismo de defensa es un intento de reafirmar su lugar en un mundo perdido, cuya única existencia, en una “frontera”, es sólo en su interior y se manifiesta a través de sus palabras, confirmando su configuración identitaria. Por ello, resulta una agresión esta “expulsión” definitiva de su casa natal, “como si una parte importante de su historia fuera borrada de golpe y dejase de existir” (90 91), despojando y anulando con ello la compensación y la posibilidad del recuerdo y del dolor. La certeza final de Agata, en este viaje imposible a su tierra incomparable, es la de haber perdido definitivamente ese espacio vivido y, en todo caso, de poder recuperarlo y poseerlo solamente con la memoria. En el pasaje final de la novela, una vez más Agata trata de aferrarse a las últimas imágenes de su tierra para conservarlas en su memoria y preservar con ellas su identidad y su historia:

90 91

Agata vio la fuga de luces opacadas por la bruma que marcaban la costa (...) y cerró los ojos. Los abrió, los cerró y los volvió a abrir varias veces, como lo había hecho varias veces, como lo había hecho con la casa, ahora para fijar estas imágenes de su última noche en Trani. Y cuando creyó que las había apesado se dedicó simplemente a contemplarlas. Pensó que así las recordaría: tiernas, trágicas y difusas. Nada más que un temblor sobre la línea incierta de la memoria. Apenas un temblor.

Pero eso sería después. Mucho después. (...) Cuando estuviese de nuevo en la Argentina, junto a los suyos, y los días volviesen a sucederse a los días en la calma de aquel pueblo de llanura. Y ella tratará de recuperar desde allá la patria que por segunda vez había perdido. (272 273)

Estas últimas palabras revelan y reafirman la certeza que se había construido a lo largo del relato del viaje de Agata: la pérdida de la tierra, el regreso imposible, la problemática al confrontar la memoria con la nueva realidad. Y no obstante todo ello, se manifiesta la oscura fortaleza de la vida, ya enunciada en la primera novela de Dal Masetto, que impulsa a reconstruir(se) aun desde las muertes y los lutos, en el suceder del tiempo y a través de esa frágil memoria que evoca desde la(s) distancia(s).

## 2. El “regreso” del hijo

Raschella continúa en *Si hubiéramos vivido aquí* (1998) el relato sobre la inmigración calabresa en la Argentina iniciado en *Diálogos en los patios rojos* (1994). En esta novela, la historia se centra en el viaje de un hijo de inmigrantes al pueblo natal de sus padres. Es un viaje “delegado”, en herencia, que realiza no tanto por imposición paterna conciente o por nostalgia ajena, sino para definir su identidad y conocer, desde la

otra orilla, una respuesta que lo ayude a identificar su lugar de pertenencia. La narración, sostenida por el mismo hijo, en primera persona, contribuye a construir, a partir de esta estrategia enunciativa, los diferentes, múltiples y complejos cuestionamientos y crisis que el sujeto va atravesando hasta (re)conocer, aceptar y elegir las interpelaciones socio-culturales que lo definen y lo diferencian. Aquí, como en algunos pasajes de las novelas de Dal Masetto, se teje un hilo de hostilidad y de muerte que, sin embargo, se modeliza desde otro lugar, aún más violento, porque es esto justamente lo que parece definir los lazos familiares y la historia de esta comunidad, encerrada y perdida en las montañas. A medida que se va trazando el relato, la conjetura de la utopía enunciada en el título de la novela adquiere varias respuestas, muchas de ellas provisorias y aparentes, que se van superponiendo hasta configurar una multiplicidad de búsquedas y definiciones de la identidad y del sentido de pertenencia. El viaje se define, por tanto, a partir de una hipótesis que indica una búsqueda, una incertidumbre y una necesidad de confrontación, cuyo carácter inclusivo supera la individualidad del sujeto y compromete con ello a la familia. Por esto, el viaje se presenta como un recorrido individual, pero en el cual se instauran los lazos familiares no sólo con los miembros de la familia que han quedado en el pueblo de origen o con los que han partido hacia la Argentina, sino otros que han emigrado a otras partes del mundo. Esta dispersión de la familia por la emigración no parece cancelar, por otra parte, ciertos rasgos de identidad que son vividos como “estigmas” familiares definitorios e imborrables. Más bien parecería que el partir fuera una de las marcas de los hombres. La búsqueda del padre y de su historia, que se había presentado inicialmente como el objeto y la causa del viaje, no constituye profundamente la razón del “regreso” del hijo a la tierra paterna, como progresivamente este mismo va “descubriendo”. La indagación del pasado familiar, especialmente de la historia del padre, trata de desvelar, en la maraña de relatos y de voces que se van encadenando durante la visita al pueblo, la propia historia. De esta manera, el conocimiento de la historia familiar condensa en sí otros valores y funciones dentro de lo que se podría definir el relato de vida del hijo y su explicación de la existencia. A medida que va adentrándose en el cerrado mundo del pueblo y de la familia, el hijo, “feliz de haber emigrado antes de nacer” (Raschella 1998 191), empieza a hacer un trabajo de hermenéusis personal, para determinar su “verdadera patria” y su “verdadera lengua” (167), paradójicamente en una familia despedazada, marcada por el desamor y el desarraigo no sólo de la tierra sino también de los afectos, en la satisfacción de haberla perdido antes de nacer, antes de pertenecerle. Los vínculos familiares y las distintas

historias de la gente del pueblo —que conforma una especie de familia extendida— plantean problemas que trascienden estas relaciones y que explican la condición humana en sus miserias y odios, más allá de determinaciones culturales, pues “éramos todos, los nacidos aquí y allá, simples figuraciones del extravío y el engaño humanos” (191). El viaje, por momentos, parece ser una fuga, una respuesta a la inestabilidad identitaria del hijo que siente, a través de la herencia familiar, no pertenecer completamente a ninguna tierra, estar suspendido en una frontera y, por ello, no poder realizar un trayecto de vida. Por esto, la huida se vincula con la definición de la identidad y con la asunción de determinaciones y decisiones que trazan un signo en la historia social, bajo múltiples interrogantes (109). Es importante considerar en esta novela el valor que se le confiere al “vencido” como sujeto de la escritura. Esta novela es, en cierta forma, la historia o la memoria de los vencidos, pues el viaje se convierte en una travesía a la derrota en sus múltiples facetas. De allí, el sentimiento de extrañamiento y la indecisión del hijo de viajar, de quedarse, de partir (165 200), la necesidad de pertenecer a una familia que expulsa y, sin embargo, la opción de ser diferente a sus parientes. La tierra, temida, amada, odiada y reclamada, la Morsiddara que se espera visitar, pero que se parte sin conocerla. Son todas situaciones que tensionan la definición de la búsqueda hacia una resolución conflictiva bajo el signo de la derrota. El viaje de regreso es un viaje en herencia que realiza el hijo por el padre, ya muerto, por lo que se configura desde la imposibilidad por la muerte del inmigrante. El mandato dejado al hijo hace que este “imposible” regreso se concrete. De allí, incluso, que en el diálogo con el padre muerto, en un sueño del hijo, el padre le dé consejos sobre el viaje y le revele algunas claves para reconocer su lugar. La voz del muerto ordena y guía al hijo en ese *viaje*, en el cual no impera la nostalgia sino la urgente necesidad de definición de la pertenencia, de la felicidad, del vivir:

—Quiero que me digas ya si soy de esta tierra o de otra tierra.

—Quédate en ella, y sabrás. No te separes mientras no te haya herido profundamente. No vuelvas cortado verde a tu país. Y si vuelves, no escapes nunca más. De ese modo, serás más hombre, serás más infeliz todavía. (119 120)

No vuelvas, no vuelvas a ninguna tierra ya perdida para los hombres. (...) Déjate llevar entonces por tus pasos, los fuertes pasos que conducen a madurez, ya que no has padecido destierro violento. No te preguntes adónde has llegado, y si allí regirá el infinito azul o necesitarás ser tan responsable como irresponsable te muestras para sobrevivir. Debes comprender: los hombres han muerto a millones lejos de sus patrias, con el castigo más negro que es posible recibir (...) no ver, no ver nada, engeguecer en los mil senderos de todos los días (...) Recóbrate hijo (...) Lleva tu mano al sitio en que todavía floreces. Abandona el horror de nuestro pasado (...) abre tus ojos con ardiente tenaza... abre tus ojos y no aceptes que te arrastren con las rodillas en tierra. (122)

Finalmente, la carta a la madre que espera al hijo en la Argentina, más que una confesión resulta ser una declaración sincera de los verdaderos motivos del viaje, que cierra con los augurios de “encender algún fuego en la casa nuestra y vivir una bella mañana” (189). El recorrido final del viaje lleva al hijo a tomar la decisión de partir y dejar la tierra de los padres, porque es imposible el regreso y es imposible elegir a ésta como el lugar —el aquí— en donde vivir. Esto no significa que no se reconozcan los lazos familiares y las identificaciones que los unen, más allá de los odios, las miserias y las muertes. Esta elección del hijo que parte nuevamente responde a una contradicción, porque se opta por la ausencia y la derrota del vencido que abandona su tierra, pero al mismo tiempo parece elegirse la voluntad de “caminar las calles de nuestra ciudad con la frente ligera de pensamientos benignos” (189), dejando o asumiendo un estigma. Por otra parte, la ambigüedad y la resignación se imponen sobre la condición humana sin que se permita una total pertenencia a un “aquí” imposible de definir, de regresar o de dejar. El hijo “vencido” abandona el pueblo sin haber concluido algunos proyectos, y parte “como un nuevo delincuente” (197), al haber cometido varias faltas, la más grave contra sí mismo, el no haber “vivido” experiencias definitorias pese a su aparente insignificancia o cotidianeidad. Sin embargo, el balance final del viaje resulta positivo para el hijo en tanto supera los odios, al valorar su historia y su lengua, y su origen se proyecta al futuro con fuerza y libertad. Este crecimiento se obtiene en la resolución del luto: al partir, el hijo se libera, asumiendo la palabra y aceptando la pérdida del padre, “irremisiblemente muerto” (199). Es un viaje en el que los conflictos no se disuelven, sino que se resuelven en la complejidad de una convivencia contradictoria y heterogénea. El lenguaje acompaña y evidencia esta conflictividad, pues la escritura registra la estilización de la oralidad y las hibridaciones del dialecto, del español y del italiano, y los murmullos que recoge el hijo en su monólogo interior, en el diálogo con el padre muerto, en la carta a la madre lejana, en los consejos finales de Testuzza. El viaje es un monólogo que responde una conjetura sobre una posible vida en otro espacio, tras las huellas de una familia lejana y cercana a la vez, libre de posibilidades y enriquecida en la incertidumbre de éstas.

### 3. Mínimas conclusiones

Este recorrido por estas novelas de Antonio Dal Masetto y Roberto Raschella que narran el viaje de regreso a la tierra de origen, después de la instancia decisiva de la emigración, ha permitido reconocer que en estas escrituras se inscribe no solamente la temática de la nostalgia o de la recuperación idealizada de la patria, sino la profunda indagación de la identidad y de la pertenencia sociocultural. Esta problemática trasciende la experiencia de los protagonistas de la inmigración, ya que se hereda y se entrelaza con la de otros miembros de la comunidad, comprometiendo, por ello, a más amplias estructuras sociales. Por esto, la exploración en la identidad, múltiple, compleja y heterogénea, muchas veces contradictoria y cambiante, no puede limitarse a la individualidad de los sujetos migrantes ni considerarse casos privados, pues su conformación contribuye

a determinar la configuración de las referencias identitarias de una nación, a partir de los sujetos culturales que la componen. El regreso a la tierra de origen en ambas novelas se define como una utopía, limitada y desgarrada por la imposibilidad y por los límites que imponen la memoria y las múltiples distancias y transformaciones que se han sucedido en el tiempo. Es un imposible regreso a la tierra de la memoria, cuya perdurabilidad se cimienta en la misma imposibilidad de recuperarla y de regresar a ella, porque hacerlo es perderla nuevamente, esta vez en forma definitiva al quebrarse su representación afectiva en los recuerdos y en las idealizaciones. La herencia del hijo que regresa, cargando con los huesos del padre a través de sus mandatos y consejos, también revela una empresa dolorosa, pero necesaria para definir, no tanto esa identidad ambivalente que desplaza el “aquí” en las dos orillas y culturas, sino para permitir la elección y la aceptación conciente de una herencia y de un lugar que no es físico ni geográfico, sino moral e interior, concentrado en el deseo de libertad. Paradoja última ésta también, porque la herencia de odio se opone al despojo de la ignominia del cuerpo y del espíritu que parece recibir como legado y marca. No obstante el desgarramiento de la imposibilidad del regreso y de la pérdida definitiva, en ambas novelas siempre hay lugar para alguna esperanza, para un nuevo inicio. Tal vez esa esperanza se encuentre en esa voluntad de estudiar la tradición y de inventarla en el recuerdo, como una forma de defensa contra el olvido y las pérdidas, con la certeza (o la incertidumbre) de la superación de todo dolor.

### Bibliografía

- BRAVO HERRERA, F.E. “Viajes y fronteras en torno a la e(in)migración”. *Cuadernos de Humanidades* 12. Tucumán: Magna Publicaciones (2002): 233–244.
- DAL MASETTO, A. (1990) *Oscuramente fuerte es la vida*. Buenos Aires: Debolsillo, 2006.
- (1994) *La tierra incomparable*. Buenos Aires: Planeta.
- RASCHELLA, R. (1994) *Diálogos en los patios rojos*. Buenos Aires: Paradiso.
- (1998) *Si hubiéramos vivido aquí*. Buenos Aires: Losada.

#### Bravo Herrera, Fernanda Elisa

“Los (im)posibles regresos a la tierra (perdida): *Si hubiéramos vivido aquí* de Roberto Raschella y *La tierra incomparable* de Antonio Dal Masetto”, en: *El hilo de la fábula*, Revista anual del Centro de Estudios Comparados, N° Once. Santa Fe, Argentina, ediciones UNL, 2011, pp. 83-95.



## La (des)construcción de la amada. Más sobre *Camino de Ximena*, de Santiago del Prado, y la *Vita nuova* de Dante Alighieri

Jorge Wiese Rebagliati \*

Universidad del Pacífico –

Pontificia Universidad Católica del Perú

### Resumen

Una de las analogías que pueden plantearse entre la *Vida nueva* de Dante Alighieri y *Camino de Ximena* (2002), *ópera prima* del escritor peruano Santiago del Prado es la de su estatuto genérico. En efecto, como la *Vida nueva*, *Camino de Ximena* es una autobiografía trascendental. Otra analogía puede plantearse: el del estatuto de la amada, Beatriz y Ximena, respectivamente. En este trabajo, se argumenta que ambos personajes son distintos y hasta opuestos. Para entender a Beatriz dentro de los presupuestos dantescos, esta debe concebirse como *hiperreal*, pues es una *figura*, en el sentido fijado por Eric Auerbach. En cambio, para entender a Ximena, dentro de los presupuestos de Santiago del Prado, ella debe imaginarse como irreal, en tanto se trata de una fantasía literaria creada por un escritor culto.

96 97

### Palabras clave:

· Dante · *Vida nueva* · Santiago del Prado · *Camino de Ximena*  
· Beatriz · figura

\* Estudió Lingüística y Literatura en la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, de donde se graduó con una tesis sobre el poeta español Pedro Salinas. Es profesor ordinario de la Universidad del Pacífico y de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Entre otras asociaciones, pertenece a la Asociación Internacional de Hispanistas. Ha escrito artículos en distintas revistas especializadas y un libro de poesía (*Vigilia de los sentidos*, 2005). En 2008 editó el volumen colectivo *La Divina Comedia. Voces y ecos*. En 2010 apareció su libro *Otros textos. Apropiaciones, 1989-2009*.

### Abstract

One of the similarities that can be drawn between Dante's *Vita nuova* and *Camino de Ximena* (2002), Peruvian writer Santiago del Prado's opera prima, has to do with its generic condition. As Dante's *Vita nuova*, in effect, del Prado's *Camino de Ximena* can be labelled as a "trascendental autobiography". Another similarity can be advanced: the loved one's status. This paper argues that both personae (Beatrice and Ximena) are different, even opposing characters. If one respects Dante's mental frame, Beatrice is *hipereal*, as she is a *figure*, in the terms specified by Eric Auerbach. Not so Ximena, if one is to respect Santiago del Prado's frame of mind. Ximena must be imagined as a literary phantasy conceived by a cultivated artist.

### Key words:

Dante · *Vita nuova* · Santiago del Prado · *Camino de Ximena* · Beatrice · figure

En un trabajo anterior (Wiese 93 y 224), sostuve que *Camino de Ximena*, ópera prima del escritor peruano Santiago del Prado (nacido en Lima, 1969), podría considerarse una "autobiografía trascendental",<sup>1</sup> a la manera de la *Vita nuova* de Dante Alighieri. De esta forma, pretendí aportar a la discusión acerca del estatuto genérico de la obra de del Prado.

Si bien el argumento fundamental para comparar la *Vita nuova* con *Camino de Ximena* se basaba en la analogía del sentido de ambos textos, pues en los dos se descubre o se consolida una vocación literaria a partir de la centralidad de la experiencia del amor y de la amada, y, hasta cierto punto, también, de la forma, en tanto ambos aparecen como "antologías" de un material textual y vital previo, podrían existir razones para desarrollar aún más puntos de contacto entre ambas obras. Con seguridad, la comparación más obvia entre ellas es la de las amadas.

No es que no se haya insinuado: ya Lorenzo Helguero, probablemente apoyado en intuiciones generadas por el propio texto, definió a Ximena como "esa moderna Beatriz estudiante de Literatura". Pero, ¿es esto así? A pesar del *Convivio* —paréntesis filosófico entre la *Vida nueva* y la *Divina Comedia*— la crítica dantesca señala una continuidad entre estas dos obras (Vallone 545), una continuidad que explica el paso de la Beatriz de la *Vida nueva* a la Beatriz de la *Comedia*. Pero precisamente la necesidad de explicar esta continuidad indica que el valor de la amada en cada obra podría diferir. ¿A qué Beatriz se parece Ximena? Convendrá precisar, pues, cuál es el valor de Beatriz en la *Vida nueva* y, complementaria o contrariamente, cuál es su valor en la *Comedia* para, luego, compararlo con el de Ximena en *Camino de Ximena*.

Tal como lo señala Aldo Vallone en el artículo correspondiente a Beatriz en la *Enciclopedia Dantesca* (550), actualmente existe consenso entre los dantistas tanto en reconocer la historicidad de Beatriz como en reconocer su “no esencialidad” para su “cualificación poética”. En verdad, podría ser que la historicidad —entendida como facticidad, como correspondencia entre hecho “realmente” acontecido y discurso— pueda ser indiferente para comprender a Beatriz como personaje, pero considerar “real” a Beatriz es indispensable para su “cualificación poética”. En la mimesis que propone la *Vita nuova*, Beatriz no es una alegoría ni una fantasía producida por el ensueño o el delirio, sino una mujer real con la que Dante se cruza en las calles y en otros ambientes de la Florencia del siglo XIII, “una muchacha bonita que [a Dante] le revolvió las hormonas”, para usar (aunque en otro contexto) las palabras de Joaquín Barceló (113). Como lo afirma Erich Auerbach:

queda en ella tanta realidad y personalidad que se tiene derecho a considerarla una figura humana, que pueden o no aquellos datos de hechos reales referirse a una persona determinada. El razonar en términos “*aut aut*” —o Beatriz vivió y Dante la amó verdaderamente y entonces la *Vita nuova* es poesía nacida de una experiencia o bien todo es una alegoría y por lo tanto una ilusión, una construcción no poética y uno de nuestros ideales más bellos queda destruido— este modo de juzgar las cosas no es sólo ingenuo, sino también antipoético. (1977 54 55)

Para Auerbach, todos los poetas del *Dolce Stil Novo* poseen una amada mística, a todos les ocurren las mismas extrañas experiencias amorosas, sin embargo, sólo uno de ellos, Dante, ha sabido representar tales datos esotéricos de forma que deben ser aceptados como auténtica realidad (55).

¿Cuál es la “realidad” de Beatriz en la *Vita nuova*? La sintetiza, otra vez, Auerbach: “La Beatriz de la *Vita nuova* es un personaje terrenal o histórico: se le apareció a Dante realmente, lo saludó realmente, realmente le negó más tarde el saludo y realmente se mofó de él, lamentó la muerte de una amiga y de su padre, y realmente murió” (1998 126 127).

Y, sin embargo, su significado va más allá de esta realidad: es *donna angelicata*, “mujer ángel”, revelación personal (hasta crística) de Dios a Dante, milagro (como lo muestra su asociación con el número 9), guía hacia la salvación y la beatitud (como lo muestra su nombre: Beatriz).<sup>2</sup>

Este significado adquiere su plenitud en el otro mundo, donde la historia se comprende bajo la mirada de Dios, *sub specie aeternitatis*:

En contraposición con lo que sucede con los poetas modernos, en la obra de Dante el personaje es tanto más real cuanto más precisamente se interprete, cuanto más precisamente se incluya en el plan de salvación divino. Y en contraposición a la visión que los antiguos poetas tenían del infierno —la vida como realidad y el infierno como mundo de sombras—, para Dante el más allá es la auténtica realidad y el mundo terrenal no es más que *umbra futurorum*, aun cuando la *umbra* supone la prefiguración de la realidad de ultratumba y ha de encontrarse plenamente en ella. (123)

Así, si Dante había podido intuir el significado de Beatriz en la *umbra* de la peripecia del amor juvenil florentino (“signo del Misterio”, dice acertadamente Giuliana Contini —321—), es sólo en la *Comedia* donde este significado adquiere su plenitud, una plenitud que Ernst Robert Curtius no duda en calificar de profética, al integrarse Beatriz (en el canto II del *Infierno*) a un sistema teológico que incluye a la Virgen María y a Santa Lucía, y que se opone a la acción perversa de las tres fieras en la historia humana:

[Luigi Pietrobono ha dicho] que la liberación de la humanidad del poder de la loba exige cierta operación redentora en la cual deben intervenir las *tre donne benedette*, intervención análoga a la de las tres personas de la Trinidad en la “primera” redención. La explicación [de Pietrobono] no es satisfactoria presentada de este modo, pero contiene una idea acertada: Beatriz sólo es comprensible si se la interpreta como función dentro de un sistema teológico. A este sistema pertenecen las tres bestias que estorban a Dante el camino y que siempre se han tomado por tres vicios capitales. Las bestias traen en pos de sí al Veltro y al Cinquecento *cinque e dieci*<sup>3</sup> [sic]. Así, el sistema teológico se convierte en sistema profético. (539)

Sigue Curtius:

El sistema de Dante queda constituido en los dos primeros cantos del *Infierno*, y en él se apoya toda la *Comedia*. Sólo dentro de este sistema cabe juzgar. La Dama Nueve se ha convertido en una potencia cósmica, que emana de dos potencias cada vez más elevadas. Una jerarquía de potencias celestiales, que intervienen en el proceso histórico (540)

Es importante reiterar que Beatriz es todo esto sin dejar de ser la joven florentina que cautivó al Dante adolescente: “d’*antico amor* senti la gran potenza” (*Purg.* XXX 39), confiesa el Dante maduro de la *Comedia* ante la inminencia de la aparición de Beatriz en el Paraíso Terrenal. Es, como se ha dicho, la amada terrena de la *Vida nueva* que adquiere su significado absoluto en el otro mundo de la *Comedia*. O, como lo quiere Auerbach, la Beatriz de la *Vida nueva* es *figura*<sup>4</sup> de su cumplimiento, es decir, de la realidad absoluta que se manifiesta en la *Comedia*.

¿Es posible reconocer en la Ximena de del Prado algún rasgo de la Beatriz dantesca? Pienso que salvo algunos datos circunstanciales, que no dejan de ser indiciarios e interesantes (cfr. Wiese 2008 1 3), y salvo su función como estímulo para la autoconciencia autoral, Ximena y Beatriz son amadas de muy distinto tipo, básicamente porque, si se aceptan los presupuestos artístico-ideológicos de Dante, Beatriz no sólo es real, sino que hasta podríamos decir que es *hiperreal*, mientras que, también aceptando los presupuestos de del Prado, Ximena es irreal, vive en la maravillosa fantasía de su autor-amante y cuando sale de ella, prácticamente desaparece.

Diría más: Ximena es una fantasía *literaria*. Empecemos por el contexto. El contexto “real” de sus apariciones está prácticamente circunscrito a un “pequeño mundo académico”, en particular, a las aulas, a la cafetería o al auditorio de Humanidades de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Dentro de este ambiente, Santiago ve a Ximena por primera vez (del Prado 23), la ve llegando tarde a clase (35), la ve como anfitriona en un homenaje a Jorge Luis Borges (118). Siempre el amor “de lejos” que se resuelve en literatura:

Dentro del auditorio la verás mucho durante el homenaje; la contemplarás todo lo que dure el homenaje, aplaudirás mucho al final de cada conferencia (¿la conferencia?, ¿el rostro de Ximena?), aplaudirás mucho y, al final, te retirarás, te retirarás de prisa para, al llegar a tu cuarto, escribirle más cartas, diciéndole a distancia cositas dulces, muchos, muchos años, de lejos, toda la vida (119)

Ximena es valorada en tanto escritora: es traductora de Davidson (56), dirige un taller de creación literaria (173) y escribe poemas (130). Más que cualquier ausencia, Santiago se aterra porque Ximena, en un cambio de palabras con un compañero, afirme rotundamente: “Yo no vuelvo a escribir” (159). Y es que Santiago no quiere, en realidad, ver a Ximena, quiere que Ximena le escriba. Su interlocutora es, en el sentido más estricto, una corresponsal: “Usted me está leyendo, está leyendo lo que escribo sólo para usted. Es lo más cerca que he estado de una chica” (21).

100 101

El que la chica no conteste o conteste con una carta que no se sabe si es una carta (73 74) no la hace menos corresponsal: Ximena es un tú virtual, permanentemente disponible en tanto instancia del discurso.

En varias oportunidades, el narrador erotiza la circunstancia de la lectura (22 y 216) y sus vehículos materiales: el sobre perfumado (32) y la carta (24). El fenómeno llega al fetichismo cuando en lugar de con la carta, Santiago imagina que Ximena duerme con la fotocopia de la carta, para no arrugar el original (24). Un lapsus freudiano puede rematar humorísticamente este conjunto de ejemplos: “Ahora se me ocurre, Ximena, que tú, que no te animas aún a *calatearte*,<sup>5</sup> *digo, a cartearte* conmigo un poquito, fácilmente podrías ayudarme a seguir escribiéndote” (153).

Finalmente, las cartas que los sobrinos de Santiago le escriben a la “tía Ximena” (194 198) no son sino marcas que refuerzan la naturaleza estrictamente epistolar, escrita, de la relación, aunque aparentemente busquen ampliarla.

Esto, por supuesto, no es sino el marco en el que se desarrolla la fantasía del objeto erótico que culmina en las escenas del Palazzo Costantini y, sobre todo, en la maravillosa *extravaganza* onírica veneciana cuya protagonista es la *dogaresa* Costantini, pero sirve para precisar la naturaleza simbólica de la amada del narrador, en los términos en los que hemos pretendido hacerlo.

Una última distinción podría resultar conveniente. Estimulado por las ideas de Auerbach relativas al realismo medieval, y específicamente, por las que se refieren a la naturaleza simbólica de los personajes de la *Comedia*, Antonino Pagliaro se anima a aclarar lo siguiente:

Nos parece que en esta sugestiva doctrina se confunden dos diversos absolutos: uno escatológico, que deriva del hecho de que el personaje o el evento se proyecte sobre el espacio de las verdades absolutas, es decir, en la ultratumba, donde el conocer es, en sí, absoluto, porque es conocer en Dios, espejo de toda la verdad; el otro, poético, o sea, intrínseco al arte de Dante, en el cual el personaje en su peripetia humana completa, que no siempre coincide con la función escatológica, deviene, en virtud de poesía, exaltado a la forma de un modo de ser; consigue, entonces, su universalidad, lo que es igual a decir que consigue su verdad. (793)

Pagliaro ejemplifica su postura con el personaje de Ulises: en el Ulises dantesco, escatología y poesía no coinciden:

la figura de Ulises no consigue su universalidad poética como urdidor de engaños políticos o guerreros, es decir, por la culpa por la que es castigado, sino más bien como personificación de la pura inteligencia que persigue, fiándose en sus propias fuerzas, un inalcanzable milagro de sabiduría. (794)

Como sostiene Pagliaro siguiendo a Vico, Ulises es un “universal poético” [o un “universal fantástico”] (792): un significante (la peripecia del último viaje de Ulises y sus compañeros) que remite a un significado (el “vuelo loco” de la razón que pretende llegar a la sabiduría sin la ayuda de la gracia). Valdría la pena agregar que este proceso, al cual bien cabe calificar de “metafórico”, es típico de toda la literatura.

Dicho esto, conviene agregar que el concepto de *figura*, tal como lo presenta Auerbach, sí funciona para Pagliaro en el caso de Beatriz:

Indudablemente, la “figura” como la concibe Auerbach encuentra solo en Beatriz (y en Virgilio) una precisa y clara ejemplificación. En efecto, la figura de la mujer, que ya en la realidad terrena como el poeta la canta se ilumina de intenciones simbólicas, asume, primero en el encuentro con Virgilio (donde aparece ya transformada en mensajera de gracia) y luego en la epifanía del paraíso terrestre y en el itinerario a través de los cielos, el significado preciso de un valor sobrehumano, sin que por eso en ella se extinga el carácter de una viva humanidad. (796)

Así, para seguir con nuestra comparación, el personaje de Beatriz —en la *Comedia*, pero también en la *Vida nueva*— debe interpretarse como *figura*, es decir, como entidad semiótica que retiene —y hasta aumenta— su realidad al volverse símbolo. No es necesaria esta operación para entender a la Ximena del libro de del Prado; al contrario, podría afirmarse que en este último caso, a menor “realidad” de Ximena, mayor es su valor simbólico. Hasta cierto punto, la Ximena “real” necesita ser “desconstruida” para que surja la Ximena fantástica; al contrario, la Beatriz “real” y la Beatriz fantástica son la misma. Ximena es, ciertamente, un “universal poético”, pero no una *figura*.

¿Cuál es el contenido de este “universal poético” que es Ximena? A riesgo de aparecer reductor, me animo a decir que es una amada fantástica idealizada “a partir de ciertos tópicos *literarios* como los del amor cortés”, como certeramente apunta Álvaro Azevedo (42), reinterpretados a partir de una perspectiva radicalmente propia. Que Santiago del Prado haya sido capaz de volver verosímil este tópico en la Lima postmoderna de finales del siglo XX y principios del XXI es un raro mérito, pero no el único, de este libro singular.

## Notas

<sup>1</sup> Es como clasifica Raffaele Pinto a la *Vita nuova*.

<sup>2</sup> Dante acude a la gematría, o mística de los números, y la etimología para explicar la condición portentosa de Beatriz (véase *Vida nueva*, capítulo II).

<sup>3</sup> Se trata de dos figuras proféticas: el *Veltro* (*Inf.* I 101), el mastín, que expulsará del mundo a la loba de la codicia, y el *Cinquecento diece e cinque* (*Purg.* XXXIII 43) o *DVX* “conductor, guía”, que resolverá la caótica situación política italiana de los tiempos de Dante.

<sup>4</sup> Auerbach define así a la interpretación figural: “La interpretación figural establece entre dos hechos o dos personas una conexión en la que uno de ellos no se reduce a ser él mismo, sino que además equivale al otro o lo consume. Los dos polos de la figura están temporalmente separados, pero ambos se sitúan en el tiempo, en calidad de acontecimientos o figuras reales (...) En tanto la interpretación figural pone una cosa en lugar de otra, haciendo que una represente y equivalga a la otra, pertenece también a las formas de representación alegóricas en el sentido más amplio. Pero la interpretación figural se distingue claramente de la mayor parte de las formas alegóricas que conocemos, debido al hecho de que en ella nos las habemos con la historicidad real tanto de la cosa significativa como de la cosa significada” (1998 99 100). Los Padres de la Iglesia entendían que Adán era figura de Cristo y que Eva, de la Virgen María, por ejemplo. El significado de la caída de Adán sólo se comprende totalmente a la luz de la salvación traída por Cristo.

<sup>5</sup> *Calatearse* es peruanismo por “desnudarse” (el DRAE consigna que la palabra *calato* se usa también en Bolivia).

102 103

## Bibliografía

ALIGHIERI, D. (2000) *Commedia. Volume secondo, Purgatorio*. Milano: Mondadori. Comentario de Anna Maria Chiavacci Leonardi.

(2003) *Vida nueva*. Madrid: Cátedra. Traducción al español de L. Martínez de Merlo.

AUERBACH, E. “Dante, poeta del mundo terreno”. *Studi su Dante*. Milano: Feltrinelli, 1977. 1–161. Las traducciones citadas en el texto son mías.

(1998) *Figura*. Madrid: Trotta. Traducción al español de Y. García Hernández y J.A. Pardos.

AZEVEDO ZÁRATE, Á.D. (2008) *El camino de Santiago: una indagación en torno a la naturaleza del libro “Camino de Ximena”*. Tesis de Licenciatura. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. Facultad de Letras y Ciencias Humanas.

BARCELÓ LARRAÍN, J. “La *Divina Comedia*: poema del amor”. *La Divina Comedia: voces y ecos*. J. Wiesse, editor. Lima: Universidad del Pacífico, 2008. 109–125.

CONTINI, G. “¡Oh mujer en quien habita mi esperanza!”: Dante y el atracti-

- vo Beatriz”. *Teología y Vida. Revista de la Facultad de Teología de la Pontificia Universidad Católica de Chile* 2 y 3, vol. XLVII (2006): 319–321.
- CURTIVS, E.R. (1948) *Literatura europea y Edad Media latina*. México: Fondo de Cultura Económica, 1975. Traducción al español de M. F. Alatorre y A. Alatorre.
- DEL PRADO, S. (2002) *Camino de Ximena*. Buenos Aires: Norma.
- HELGUERO, L. “Camino de Ximena: testimonio de un marciano enamorado”. *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura* 12 (2004). También en <http://lehmann.edu/ciberletras/v12/helguero.html>
- PAGLIARO, A. “Escatología e poesía”. *Ulisse. Ricerche semantiche sulla Divina Commedia, II*. Messina-Firenze: D’Anna, 1966. 779–816. Las traducciones citadas en el texto son mías.
- VALLONE, A. “Beatrice”. *Enciclopedia Dantesca*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1996.
- WIESE REBAGLIATI, J. “La autobiografía trascendental. Una lectura de *Camino de Ximena*, de Santiago del Prado, desde la *Vita nuova*, de Dante Alighieri”. *Hueso número* 54 (2009): 84–95.

### **Wiese Rebagliati, Jorge**

“La (des)construcción de la amada. Más sobre *Camino de Ximena*, de Santiago del Prado, y la *Vita nuova* de Dante Alighieri”, en: *El hilo de la fábula*, Revista anual del Centro de Estudios Comparados, N° Once. Santa Fe, Argentina, edicionesUNL, 2011, pp. 97-104.

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



## **Juegos ficcionales en el discurso narrativo y cinematográfico: *Soldados de Salamina***

María Paz Cepedello Moreno \*

Universidad de Córdoba (España)

### **Resumen**

El objeto de este trabajo es indagar en los mecanismos y juegos de ficción que *Soldados de Salamina* de Javier Cercas y su adaptación cinematográfica de David Trueba ponen en marcha y los efectos que estos mecanismos producen, a partir de los medios de que cada lenguaje dispone. Para ello es necesario considerar los presupuestos teóricos que algunos estudiosos del discurso literario han aportado al conocimiento de las estrategias textuales y pragmáticas que entran en funcionamiento en las siempre escurridizas fronteras de la ficción.

106 107

### **Palabras clave:**

· novela · película · estrategias de ficción

### **Abstrac**

The purpose of this study is to research the fiction mechanisms used in *Soldados de Salamina* by Javier Cercas and the film with the same name by David Trueba as well as the effects that these mechanisms produce in the lector and the audience. To do so, we have to consider the theoretical hypotheses contributed by some researchers of the literary discourse to the knowledge of textual and pragmatic strategies which appear in the slippery borders of the fiction.

### **Key words:**

· novel · film · fiction strategies

\* Doctora por la Universidad de Córdoba donde se licenció en Filosofía y Letras con Premio Extraordinario de Licenciatura. Ha desarrollado su actividad investigadora en el Área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Autora de un libro monográfico sobre la narrativa de Elena Soriano y de una antología de la misma autora. Ha indagado en temas tan diversos como la autobiografía, el exemplum o el cine en cuanto a texto narrativo.

## 1. Introducción

El Ministerio de Cultura ha ayudado y fomentado la incursión en la pantalla grande, con mayor o menor fortuna, de historias procedentes de la novela, algo que los cineastas, en la búsqueda de prestigio artístico, han preferido. Los procesos y mecanismos de adaptación de un género a otro<sup>1</sup> —normalmente de la literatura al cine, partiendo de la certeza de que este es otra forma de narración— han sido objeto de estudio y de no poca controversia y en las que las obras del séptimo arte, en la mayoría de las ocasiones, han recibido las peores críticas si atendemos a la famosa sentencia: “Es mejor la novela”.

*Soldados de Salamina* de Javier Cercas y su correspondiente versión cinematográfica de David Trueba no iban a escapar de estas consideraciones sobre todo si tenemos en cuenta el enorme éxito de público y crítica<sup>2</sup> que supuso la aparición del relato literario en 2001.<sup>3</sup> A los pocos meses de su publicación, el director de *La buena vida* (1996) u *Obra maestra* (2000) afrontó, con algunas dudas,<sup>4</sup> la elaboración del guión y la adaptación a la gran pantalla de uno de los fenómenos editoriales recientes más significativos de nuestro país. Lo cierto es que la película tuvo una magnífica acogida y llegó a ser seleccionada por los miembros de la Academia de Cine para representar a España en la edición correspondiente de los premios Oscar. Lamentablemente, la institución hollywoodiense no la eligió para figurar entre las finalistas al galardón.

*Soldados de Salamina* es uno de esos casos raros en que autor y director se conocen, se entiende y disfrutan, y prueba de ello es la aparición de *Diálogos de Salamina*,<sup>5</sup> una larga conversación entre Javier Cercas y David Trueba —acompañada de una memorable selección fotográfica— acerca de las vicisitudes en la construcción de ambos relatos.

La historia narrada es de sobra conocida por todos: un periodista —una profesora universitaria en el caso de la película— se enfrenta casi sin darse cuenta a la ardua tarea de reconstrucción de una vocación literaria, que hace aguas, gracias al conocimiento casual de las circunstancias que rodearon el fusilamiento y fortuita salvación del ideólogo y escritor falangista Rafael Sánchez Mazas. El descubrimiento de este episodio de la historia nacional y los hechos singulares que propiciaron que el Santuario del Collell no se convirtiera, como en otros casos, en la tumba del íntimo amigo de José Antonio Primo de Rivera y posterior ministro sin cartera del general Franco, despiertan el interés de Javier Cercas —Lola Cercas en el filme— y le sirve de acicate para escapar de la frustración de ser “un escritor que no escribe”. La guerra civil ha sido una de las fuentes más utilizadas como materia novelable no sólo de la narración histórica sino que, como especifica Darío Villanueva:

Además del aprovechamiento de aquellos tres trascendentales años como filón inagotable de argumentos, personajes, episodios y situaciones a que recurren incluso los autores que, por su edad, no tuvieron experiencia directa de todo ello, la guerra se ha convertido también en marco reiterado para proyectos narrativos que no tienen como propósito fundamental el conflicto bélico en sí mismo, sino cualquier otro objetivo que el escritor se haya propuesto.

Son, pues, obras que se sirven de la contienda fratricida como pretexto siempre trascendido a favor de planteamientos mucho más abiertos, en lo intelectual y en lo estético. (2002 813)

Esta última afirmación del estudioso define perfectamente los rasgos vertebradores de la novela de Javier Cercas. Se engañan aquellos que vieron en el relato una simple reconstrucción más o menos fidedigna de la figura histórica de Rafael Sánchez Mazas y de las circunstancias que rodearon su condena y milagrosa salvación. La anécdota del falangista es ese “pretexto”, en palabras de Darío Villanueva, que el narrador utiliza para abordar un problema que sobrepasa en lo literario la dimensión histórica de la obra.

El objeto de este trabajo no es, como se podría suponer, llevar a cabo, *grosso modo*, un estudio comparativo de los dos discursos narrativos, a saber, el novelesco y el cinematográfico, sino, más específicamente, indagar en los mecanismos y juegos de ficción que ambos relatos ponen en marcha y los efectos que estos mecanismos producen, a partir de los medios de que cada uno dispone. Para ello es necesario considerar inevitablemente los lúcidos presupuestos teóricos que algunos estudiosos del discurso literario han aportado al conocimiento de las estrategias textuales y pragmáticas que entran en funcionamiento en las siempre escurridizas fronteras de la ficción.

108 109

## 2. El problema de la ficción: planteamientos teóricos

Partimos, es necesario especificarlo desde el principio, del convencimiento, junto con Pozuelo entre otros, de que “el dominio de lo ficcional comprende la totalidad de lo literario” (12). Esta afirmación, que, *a priori*, podría parecer una obviedad, entra en cuestionamiento cuando nos enfrentamos a textos como el elaborado por Javier Cercas porque, como ya plantearon magistrales escritores como Cervantes o García Márquez, aquél construye su ficción, dice Pozuelo, “como un desafío a las fáciles contraposiciones mundo real/mundo ficticio, literatura/realidad, proponiendo una lógica propia para su desarrollo que viera esas contraposiciones como un juego de entre los posibles” (153).

Durante mucho tiempo se intentó cifrar el grado de realismo y verosimilitud de un texto, por un lado, en la destreza del autor en reproducir de la manera más fiel posible su realidad, por otro lado, en elementos inmanentes al propio discurso al margen de las circunstancias que rodearan su elaboración y recepción. No obstante, las aportaciones traídas de la mano de la fenomenología y de la pragmática literaria han hecho que sesudos investigadores hayan contemplado la consecución de ese efecto realista desde otras perspectivas. Tal y como señala María Ángeles Hermosilla (245), siguiendo los lúcidos presupuesto que Darío Villanueva expone en *Teorías del realismo literario* (1992), en el caso de *El coloquio de los perros*, toda obra narrativa supone una construcción que plantea al lector un pacto según el cual éste acepta, en palabras de Coleridge, la “voluntaria suspensión del descreimiento” para entrar en un mundo ficticio y asumir sus reglas y formulaciones como si fuesen ciertas. El autor crea así un “mundo posible” (Albadalejo 1986 y Piñera Tarque 2009), entendiendo por posible coherente en tanto verosímil, y deja al arbitrio del lector la labor de llenado interpretativo de lo que Ingarden (36 37)<sup>6</sup> denominó “lugares de indeterminación” que todo obra posee. Para ello es

necesario asumir la *epojé*<sup>7</sup> que supone el pacto de ficción, como acto voluntario, para proyectar sobre el texto, y por tanto rellenar esos lugares, la propia experiencia personal de manera que vivimos como reales unos hechos narrados que son a todas luces ficticios. Darío Villanueva lo expresa diciendo que “la virtualidad del texto y nuestra vivencia intencional del mismo nos llevan a elevar cualitativamente el rango de su mundo interno referencial hasta integrarlo sin reserva alguna en el nuestro propio, externo, experiencial” (2007 211).

De este modo el texto literario no es un simple “constructo” sino que se convierte en objeto estético en la conciencia del lector. Desde el punto de vista de la fenomenología, desde el cual se viven por parte del receptor los hechos formando parte de su propia experiencia, los acontecimientos narrados se convierten o se son dados como fenómenos.<sup>8</sup> Tal teoría se sustenta sobre el concepto de “vivencia” diltheano (*Erlebnis*)<sup>9</sup> que asume Husserl y, posteriormente, Ingarden hasta llegar a Iser quien estudia el efecto de lectura:

Al leer reaccionamos frente a las imágenes que nosotros mismos vamos produciendo, lo que nos posibilita experimentar el texto como una vivencia personal. A través de la representación, que nos permite una escenificación de la realidad, ésta puede entrar en la conciencia del lector, al igual que también sucede en el sueño. (Hermosilla 252)

No obstante, para que el lector actualice el texto como propia vivencia es necesario, además, que éste esté dotado de una estructura formal idónea que facilite ese proceso de “suspensión del descreimiento”. Tal y como especifica Darío Villanueva, si un texto no puede concebirse plenamente realizado hasta su lectura tampoco ésta tiene sentido en el vacío. Dicho de otra manera, aún partiendo del hecho de que unas propiedades formales determinadas no producen por sí mismas y exclusivamente esa sensación de realidad, no podemos negar que determinados planteamientos discursivos estimulan la actualización realista del texto. Nuestra pretensión al abordar el relato novelesco y, posteriormente, cinematográfico de *Soldados de Salamina* no es únicamente estudiar cómo algunos elementos imitan la realidad sino el procedimiento según el cual los citados elementos producen en el lector un efecto de reconocimiento de esta realidad: “*l’effet de réel*” de Roland Barthes (84 89). Vamos a ver, por tanto, qué procedimientos presentes en la novela y, posteriormente, en el discurso cinematográfico, van configurando, según Villanueva (2007 213), “un lector implícito que conduce al lector empírico hacia ‘el realismo intencional’”.

Philippe Hamon, en sus distintos estudios sobre la descripción recogidos en *Introduction à l’analyse du descriptif* en 1981 y traducidos al español diez años después, al elaborar su poética sobre el realismo y situándose desde una perspectiva pragmática, desplaza el centro de atención de los estudios del modo en que la literatura copia la realidad al modo en que la literatura nos hace creer que copia la realidad. Javier Cercas consigue crear en el lector ese “efecto de realidad”. Veamos, siguiendo las pautas teóricas previamente establecidas, cómo lo consigue.

### 3. Juegos ficcionales en *Soldados de Salamina* de Javier Cercas y *Soldados de Salamina* de David Trueba: una perspectiva comparada

El escritor extremeño elabora una historia enunciada por un narrador autodiegético, en primera persona, y con focalización interna de una experiencia vivida que relata y que actualiza creando la impresión de que la novela se construye a la par que leemos:

Fue en el verano de 1994, hace ahora más de seis años, cuando oí hablar por primera vez del fusilamiento de Rafael Sánchez Mazas. Tres cosas acababan de ocurrirme por entonces: la primera es que mi padre había muerto; la segunda es que mi mujer me había abandonado; la tercera es que yo había abandonado mi carrera de escritor. Miento. (Cercas 2001 15)

110 111

El enunciador del texto es, además, un escritor desnortado que apenas se sustenta con el exiguo sueldo que recibe por escribir en la sección cultural de un periódico que, como él mismo especifica, “es donde se adscribe a la gente a la que no se sabe dónde adscribir” (16). Precisamente es este trabajo el que le proporciona la información que constituirá material novelable y problemático desde el punto de vista ficcional, porque será el escritor Rafael Sánchez Ferlosio quien le cuente a nuestro narrador la legendaria historia del fusilamiento salvífico de su padre, Rafael Sánchez Mazas, escritor, fundador e ideólogo de Falange Española, el 30 de enero de 1939 en el Santuario del Collell, en Gerona:

No fue hasta la última cerveza de aquella tarde cuando Ferlosio contó la historia del fusilamiento de su padre, la historia que me ha tenido en vilo durante los dos últimos años. (...) Recuerdo que Ferlosio contó:

—Lo fusilaron muy cerca de aquí, en el santuario del Collell—. Me miró. —¿Ha estado usted allí alguna vez? (...)

Pasó el tiempo. Empecé a olvidar la historia. Un día de principios de febrero de 1999, el año del sesenta aniversario del final de la guerra civil. (17 21)

Sin duda Javier Cercas utiliza premeditadamente estos datos, que son absolutamente ciertos, como materia fundacional de su novela sembrando la duda en el lector que empieza a cuestionarse desde el principio hasta qué punto es real la información contenida en el relato. La publicación de un artículo titulado “Un secreto esencial”<sup>10</sup> —reproducido íntegramente en el seno de la narración— con motivo del aniversario de la muerte de Antonio Machado, comparando la desaparición de éste con la salvación de Sánchez Mazas aproximadamente por las mismas fechas, por parte del narrador pone a éste en la senda de las pesquisas sobre lo ocurrido en el Collell. En la órbita de estas indagaciones la novela nos posiciona de nuevo ante algunas fuentes y personajes que presenta un correlato real: el periodista Miquel Aguirre que le da a conocer el libro *Yo fui asesinado por los rojos* de Pascual Aguilar, los testimonios de Dioniso Ridruejo, Eugenio Montes o Pedro Laín Entralgo y una conversación telefónica con Andrés Trapiello, editor de Sánchez Mazas. Pero es, probablemente, antes de que finalice la primera parte de la novela, mientras el narrador reflexiona durante su estancia con Conchi en Cancún sobre qué hacer

con el material histórico recopilado, uno de los momentos discursivos en que las fronteras de la ficción se difuminan con mayor premura. Veámoslo:

Un atardecer de Cancún (o del hotel de Cancún), mientras mataba el tiempo en el bar esperando la hora de la cena, decidí que, después de casi diez años sin escribir un libro, había llegado el momento de intentarlo de nuevo, y decidí también que el libro que iba a escribir no sería una novela, sino sólo un relato real, un relato cosido a la realidad, amasado con hechos y personajes reales, un relato que estaría centrado en el fusilamiento de Sánchez Mazas y en las circunstancias que lo precedieron y siguieron. (50)

La duda sembrada desde el principio adquiere carta de naturaleza en estas palabras del narrador al comunicar su propósito: escribir un relato real. El lector avezado percibirá en seguida que la expresión, en sí misma, es equívoca y contiene un oxímoron, pero al gran público le parecerá que el enunciador del discurso, en un acto de compromiso histórico, está acometiendo una tarea moralmente elevada que está más allá de los límites de la novela: el contar la verdad.

La segunda parte de la obra, que recibe por nombre el título de la misma —“Soldados de Salamina”—, pretende ser el relato que nuestro narrador se ha propuesto escribir en su intento por dar a conocer con detalle una “historia real”. Sin embargo el protagonista no encuentra satisfacción al alcanzar su propósito, probablemente porque los límites de la anécdota histórica dejan un estrecho margen para la comunicación del mensaje esencial que trasciende el espacio de lo real acontecido:

Eufórico, lo leí, lo releí. A la segunda relectura la euforia se trocó en decepción: el libro no era malo, sino insuficiente, como un mecanismo completo pero incapaz de desempeñar la función para la que ha sido ideado porque le falta una pieza. Lo malo es que yo no sabía cuál era esa pieza. Corregí a fondo el libro, reescribí el principio y el final, reescribí varios episodios, otros los cambié de lugar. La pieza, sin embargo, no aparecía; el libro seguía estando cojo. (142)

Tras el paréntesis narrativo de la segunda parte de la novela, la tercera, “Cita en Stockton”, vuelve a plantear al lector problemas de naturaleza ficcional: en primer lugar la aparición en el universo discursivo de Roberto Bolaño —escritor chileno íntimo amigo de Javier Cercas— y, en segundo lugar, el nombre propio del narrador. En cuanto al autor de *Los detectives salvajes*, éste le aportó la anécdota verídica de Miralles, ese tipo que conoció en un camping catalán cuya vida estaba rodeada de aventura y compromiso político. Junto con la aparición de Bolaño se nos da a conocer el nombre del narrador de *Soldados de Salamina* —Javier Cercas—, de modo que la identidad del autor de la novela y del enunciador de la misma coincide. Por si la sombra de la duda no hubiera calado suficientemente hondo en el lector a estas alturas del relato, Javier Cercas añade, con un golpe de efecto, la última pieza de este rompecabezas de juegos ficcionales. La explicación que da el autor a este recurso se justifica por la tónica general de la novela:

Por muchísimas razones, entre otras porque si todo el mundo —Sánchez Mazas, los Figueras, Ferlosio, Trapiello, Bolaño, etc.— aparecía con su nombre real, hubiera sido una incongruencia total que el autor no apareciera también con el suyo; si hubiera hecho eso, todo el mecanismo literario hubiera dejado de funcionar. (Cercas y Trueba 94)

La huella de esa duda sembrada, que es una de las más logradas estrategias de la novela, vertebra todo el discurso y nuestro objetivo es atender a cómo consigue el autor ese “efecto de realidad” en el lector. Por un lado, y desde una perspectiva fenomenológica y pragmática (Villanueva 1992 85 121), se intenta acotar lo máximo posible los lugares de indeterminación que el receptor del texto se ve obligado a rellenar para que éste se realice plenamente. Todo relato realista, o con pretensión de serlo, remite necesariamente a las afueras del discurso, cuanto mayor sea la precisión con que este espacio es codificado menos margen le quedará al lector para el cuestionamiento de lo real. Entre los recursos de que el autor dispone para conseguir el efecto perseguido Hamon (1973) señaló la presencia de nombres propios —Rafael Sánchez Mazas, Rafael Sánchez Ferlosio, Roberto Bolaño, etc.—, nombres geográficos —Santuario del Collell, Dijon (Francia)— hechos históricos —la guerra civil española— y la manera en que estos elementos se imbrican en el discurso como argumentos de autoridad para conseguir eliminar el efecto de ficción y anclar al lector al mundo que lo rodea. Por otro lado, no podemos olvidar la proximidad histórica de la guerra civil al receptor actual y las experiencias que gran parte de la población, de manera directa o indirecta, vivió al respecto. El texto de Cercas produce, de esta manera, en el lector una serie de “vivencias”, en el sentido diltheano del término, de manera que, al ir tomando cuerpo en la imaginación, los hechos narrados pasan a formar parte de la propia experiencia. Si las imágenes que construimos con la lectura, en general, las interiorizamos como propias, este fenómeno acontece con mayor fuerza cuando partimos de un discurso con unas características que propician este proceso (ver Iser 165 195). El hecho nada desdeñable de que el lector real conozca o haya tenido una experiencia más o menos parecida con relación a las peripecias narradas en *Soldados de Salamina*, lleva a éste, por el efecto de lectura, a cuestionarse la realidad de los hechos contados y es en ese momento cuando las fronteras de la ficción se difuminan. Javier Cercas verbaliza este proceso de la siguiente manera:

112 113

Una respuesta que todo el mundo te da, por cierto: todo el mundo ha conocido a algún Miralles. Lo cual —y espero que esto no suene vanidoso— significa que Miralles existe ahora más que nunca, porque toda la gente que ha leído el libro lo conoce o se ha creado su propio Miralles, o por lo menos le ha puesto ese nombre a alguien. (Cercas y Trueba 118)

Justo en esto consiste el concepto diltheano de VIVENCIA y que hemos intentado ejemplificar con las palabras del autor de *Soldados de Salamina*. No obstante no podemos olvidar que hemos de responder a las cuestiones planteadas desde el inicio para el discurso cinematográfico. Como cabría esperar, los procedimientos para jugar con la ficción no son los mismos y resulta mucho más difícil, bajo nuestra perspectiva, producir en el espectador ese *effet de réel* del que habló Barthes.

En un lúcido estudio sobre las formas de representación de la guerra civil española en la novela y en el cine Celia Fernández Prieto aborda un periodo de tiempo acotado entre 1990 y 2003 en el que proliferan con éxito narraciones cuyos argumentos versaban sobre diversos episodios de la contienda nacional. En todos ellos se vislumbra “una serie de elementos de difícil ajuste y de complicadas relaciones: el testimonio y la ficción, la función moral y el valor estético” (177).

Que la adaptación<sup>11</sup> cinematográfica de *Soldados de Salamina* presenta, como es

de suponer, notables diferencias en relación con el texto novelesco no es el objeto en sí que nos ocupa pues, como escribe Peña-Ardid:

El paso del texto literario al film supone indudablemente una transfiguración no sólo de los contenidos semánticos sino de las categorías temporales, las instancias enunciativas y los procesos estilísticos que producen la significación y el sentido de la obra de origen. No puede ser de otro modo cuando se trabaja con dos sistemas “deshomogéneos” en sus materias significantes, en la forma de consumo de sus objetos —distinta para el espectador y el lector— e, incluso, en la extensión textual que se les asigna, “ilimitada” para la novela y convencionalmente limitada para el film. (23)

Más bien perseguimos dilucidar cómo David Trueba intenta conseguir, con los medios de que dispone, un efecto en el espectador similar al alcanzado en el lector por parte de Cercas: ese interesante juego entre la ficción y la realidad.

El filme se inicia con una secuencia-prólogo donde el movimiento de la cámara —de carácter descriptivo— recorre, con un plano casi frontal buscando la identificación del espectador con las imágenes, los “restos”<sup>12</sup> de un fusilamiento —después sabremos que se trata de los presos del Santuario del Collell entre los que se encontraba encarcelado Rafael Sánchez Mazas—. La utilización del blanco y negro para presentar el pasado de la guerra y primera posguerra en constantes *flash-backs* desde el presente, que siempre aparece en color, pone de manifiesto el intento de Trueba por revestir de realidad esas imágenes históricas tratadas fílmicamente, sobre todo si tenemos en cuenta que éstas se combinan con otras procedentes de documentales históricos y, por lo tanto, reales.

Uno de los principales escollos con los que se encuentra cualquier director de cine que *transduzca*, en palabras de Darío Villanueva,<sup>13</sup> una novela, y para nuestro caso en concreto más aún, es qué hacer con la voz narradora que en *Soldados de Salamina* coincide con el personaje protagonista. Como ya dijimos al principio, Javier Cercas narrador reconstruye en su discurso su propia historia personal desde su punto de vista que es, por otra parte, uno de los grandes logros que esta novela presenta en cuanto a juegos con la ficción se refiere. El cine, por su parte, resulta un medio poco apto para este tipo de mecanismos de manera que si en la novela el lector se podría llegar a preguntar si Javier Cercas autor y narrador coinciden en sus peripecias, en la película esta duda no puede, si quiera, plantearse. Una situación parecida es la que presenta la adaptación que Ricardo Franco hizo de *La familia de Pascual Duarte* de Camilo José Cela que tan sagazmente analiza Darío Villanueva. Como en nuestro caso, se pasa de un relato de carácter autobiográfico a una narración biográfica porque el enunciador autodiegético de la novela ha de ser sustituido en el filme por un “narrador cinemático”, utilizando un concepto de Richard Stam, que necesariamente ha de ser heterodiegético y extradiegético. Escribe Darío Villanueva:

Hay que reconocer que toda película en cuanto nos presenta el desarrollo de una historia es siempre un filme narrado: no puede existir un enunciado sin una instancia enunciativa. Lo que ocurre en la gran mayoría de los filmes, (...) es que esa instancia, equivalente cinematográfico del narrador literario en tercera persona, se nos manifiesta por medio del encuadre y posterior montaje a los que han sido sometidos los elementos profílmicos, el material físico constitutivo de la escena con existencia ante la cámara antes del acto de filmar. (2008 73 74)

Ante esta situación, David Trueba apuesta por cambiar el sexo del protagonista dotando, de esta manera, de una forma distinta el relato cinematográfico: Ariadna Gil será Lola Cercas. No puede el director, por lo tanto, en este aspecto jugar con las fronteras de la ficción porque ningún espectador va a pensar que a Ariadna Gil (Lola Cercas) le han pasado las cosas que protagoniza en la película. El creador de *Opera prima* se vio en la necesidad de utilizar otros mecanismos quizá más arriesgados para dotar de realidad su relato: Chicho Sánchez Ferlosio, —hijo de Sánchez Mazas— en lugar de su hermano escritor, es entrevistado por la protagonista para contar la historia de su padre y “los amigos del bosque” —Daniel Angelats, Joaquim Figueras— y Jaume Figueras —hijo del desaparecido Pere Figueras— representaron su propio papel en el filme. Decimos que la apuesta era arriesgada porque los improvisados actores no se ceñían a ningún guión sino que, sencillamente, se limitaban a contar a Lola Cercas su propia historia. Quedaba en manos, pues, de Trueba el convertir dichos testimonios en material cinematográfico.

114 115

Siendo una apuesta arriesgada de la que en absoluto sale mal parado David Trueba, lo cierto es que el espectador, probablemente porque no son actores y no están familiarizados con este mundillo, echa en falta cierta dosis de la carga interpretativa de la que hace gala el elenco de profesionales del séptimo arte que participaron en el rodaje de la película. Además, creemos que aun dando al filme un gran aporte de verdad histórica no consigue, sin embargo, tambalear los límites de la ficción cinematográfica sino sencillamente que el espectador fragmente el discurso en distintos niveles: imágenes en blanco y negro ficcionales, imágenes en blanco y negro verídicas (muchas de ellas tomadas del NODO), actores interpretando un papel ficticio y hombres interpretando su propio papel en un universo ficticio. Es más, en esta fragmentación el espectador observará curioso esas escenas reconstruidas con materiales tomados de la realidad pero no emocionado, porque no las vive como propias, como sí ocurrirá con otras secuencias elaboradas dentro del universo ficcional donde el receptor se reconoce porque actualiza esas escenas en su mente y las percibe, de este modo, como más reales que las que sí lo son. Entre esas secuencias de elevada intensidad emocional destaca la denominada “El fusilamiento” (51’02”) donde se nos narra, en *flash-back* constante entre el recorrido de Lola Cercas y el de Sánchez Mazas desde el Santuario del Collell hasta el descampado donde se proponían acabar con su vida, la huida y salvación del falangista. El lenguaje cinematográfico colabora decididamente a potenciar la empatía del espectador con los dos personajes que protagonizan la escena. La huida de Sánchez Mazas filmada en *travelling* con cámara al hombro y con plano subjetivo en parte —vemos la senda por la que intenta escabullirse desde sus ojos— transmite perfectamente el desasosiego y la prisa que hace jaderar temeroso al falangista. Pero su situación de absoluta desprotección así como el miedo que lo embarga se hace patente cuando en plano ligeramente picado lo vemos cruzar un arroyuelo y ocultarse entre la maleza. El espectador contemplará en los siguientes minutos de filme a Sánchez Mazas desde esta perspectiva que es la que tendrá el miliciano que lo encuentra. En un plano contra plano —donde en plano subjetivo picado vemos al falangista y en plano subjetivo contrapicado vemos al miliciano— se nos narra el encuentro entre el condenado y su libertador sin palabras. Ya el discurso novelesco hacía especial hincapié en la importancia de la mirada entre ambos hombres —que no intercambiaron un susurro— pero en esta escena, como es de suponer, el discurso cinematográfico permite mejor que ningún otro representar

la transmisión de emociones en ausencia de lenguaje verbal. Desde el punto de vista del miliciano y desde arriba, no olvidemos la posición de la cámara, podemos observar a Sánchez Mazas abatido, derrotado, temeroso, casi *cegado* por la miopía y la lluvia que empapaba sus gafas (apenas intuimos sus ojos a pesar del primer plano de su cara), desde el punto de vista del amigo de José Antonio Primo de Rivera y desde abajo, dándole un aire de heroicidad y también de superioridad moral, contemplamos al joven republicano humano, compasivo y con unos enormes ojos alegres. El encuentro recreado entre ambos hombres y reconstruido ficcionalmente activa una serie de imágenes mentales en el receptor que dotan a la historia veraz del falangista de una intensidad empática de la que carecen los testimonios reales de los que vivieron de alguna manera aquella experiencia hasta el punto de que no nos planteamos otra posibilidad de salvación de Sánchez Mazas que la que nos narra la película de David Trueba. Estamos, pues, ante un filme que, siguiendo a Pérez Bowie, consideraríamos de género híbrido<sup>14</sup> porque “reconstruye sucesos ocurridos realmente pero en las que la dramatización se impone sobre el rigor y fidelidad de la reconstrucción” (140), de ahí la empatía del espectador.

Esto, en definitiva, pone de manifiesto que los mecanismos que operan de manera productiva en el mundo literario no tienen por qué ser igualmente efectivos en el universo fílmico y al contrario. El fenómeno, por tanto, de la *transducción* se revela así problemático porque “la transducción literario-fílmica no es un fenómeno tanto semiótico (que implicaría sólo un cambio de ‘lenguas’ o sistemas expresivos) como narratológico y estilístico, pues el objeto de tal transducción (de esa retransmisión y transformación) no es sólo una determinada estructura textual, sino una compleja superestructura ficcional: esto es, un mundo narrativo”. (Piñera Tarque 233). Entre los posibles modos de adaptar que recoge provisionalmente Piñera Tarque (235-236), encontramos aquel que mejor define la labor llevada a cabo por Trueba a partir del texto de Cercas: “*mundo adaptado*”. El autor de *Mundos narrativos. Relato literario y relato fílmico* parte de la clasificación tripartita que estableció Dolezel al hablar, en *Heterocósmica*, de los tres modelos básicos de reescritura pero añade un cuarto tipo, el llamado *mundo adaptado*, por “su intención de traducir o aclimatar el mundo original, en la medida de lo posible, a su nuevo vehículo semiótico” (235). Creemos que esto es lo que lleva a cabo el director de *Soldados de Salamina* en relación con el texto narrativo pero aplicando, como no podía ser de otro modo, los recursos que le son más propicios al cine para conseguir, en el mayor grado posible, los mismos efectos que la novela en lo que a interferencias entre realidad y ficción se refieren. Como hemos podido comprobar, los resultados se demuestran fructíferos en ambos discursos pero de modo diferente.

## Notas

<sup>1</sup> Véase José Luis Sánchez Noriega, *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Este autor configura un interesante esquema para llevar a cabo una aproximación comparativa entre el discurso literario y el discurso fílmico de una historia.

<sup>2</sup> Vargas Llosa escribió sobre el texto de Cercas en *El País*: “el libro es magnífico, en efecto, uno de los mejores que he leído en mucho tiempo y merecería tener innumerables lectores, en esta época en que se ha puesto de moda la literatura ligera, llamada de entretenimiento, porque así aquéllos comprobarían que la literatura sería, la que se atreve a encarar los grandes temas y rehúye la facilidad, no tiene nada de aburrida, y, al contrario, es capaz también de encandilar a sus lectores, además de afectarlos de otras maneras”.

<sup>3</sup> Más de un millón de copias vendidas, traducida a veinte idiomas y premiada en España, Italia y Gran Bretaña.

<sup>4</sup> El propio David Trueba le confiesa a Javier Cercas en *Diálogos de Salamina*: “DT: —Cuando salí aquel artículo, yo ya tenía acabada la primera versión del guión. Por un lado, me alegré muchísimo y pensé qué maravilla. (...) Pero, por otro lado, me acojoné. JC: —Creo que un amigo te dijo cómo ibas a hacer una película sobre una novela que hasta Vargas Llosa elogiaba. DT: —Sí, sí. Es que a partir de entonces la novela se convirtió en una cosa estratosférica, y yo decía, Dios mío, voy a cederle los derechos a Francis Ford Coppola” (Cercas y Trueba 159).

<sup>5</sup> Resulta muy revelador el subtítulo del libro: *Un paseo por el cine y la literatura*.

<sup>6</sup> Los “lugares de indeterminación” fueron estudiados y analizados en diferentes estratos por Roman Ingarden en *La obra de arte literaria*, en 1931.

<sup>7</sup> Epojé, del griego ἐποχή “suspensión” traducido a veces también como “epoché”, es un concepto originado en la filosofía griega, utilizado principalmente por la corriente escéptica. En los tiempos modernos fue revitalizado por la fenomenología de Edmund Husserl si bien no en su acepción inicial. Originariamente, según la definición dada por Sexto Empírico significa un estado mental de “suspensión del juicio”, un estado de la conciencia en el cual ni se niega ni se afirma nada. Para Husserl, la *epoché* consiste en la “puesta entre paréntesis” no sólo de las doctrinas sobre la realidad sino también de la realidad misma.

<sup>8</sup> FENÓMENO: del griego φαινόμενον, entendido, según Kant, como lo que es objeto de la experiencia sensible.

<sup>9</sup> Cfr. María del Carmen Bobes Naves, 2008, 137–138.

<sup>10</sup> Artículo que Javier Cercas escribió y publicó en la edición catalana de *El País*, tal y como se recoge en *Diálogos de Salamina*, 16.

<sup>11</sup> En un interesante trabajo sobre el proceso de adaptación de la literatura al cine llevado a cabo por Sánchez Noriega encontramos una elaborada tipología de las adaptaciones novelísticas atendiendo a diferentes parámetros: la dialéctica fidelidad/creatividad, el tipo de relato, la extensión y la propuesta estético cultural. Véase *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, 63–76.

<sup>12</sup>En este *travelling* de la cámara se va ofreciendo, en semiprimer plano, detalles como el cigarro de algún preso, alguna chaqueta abandonada y sucia por el barro o la hierba del camino hasta llegar, en plano medio, al “amasijo” de cadáveres entrecruzados tras un fusilamiento.

<sup>13</sup>Darío Villanueva, al abordar el estudio comparada de *La familia de Pascual Duarte* de Camilo José Cela y *Pascual Duarte* de Ricardo Franco, afirma que “estamos en condiciones muy favorables para abordar una vez más el complejo asunto de la *transducción* de una novela en un filme, por utilizar un término procedente de la bioquímica que L. Dolezel (171-175) aplica a la Semiótica de la comunicación literaria, entendiendo como tal la *transmisión* acompañada de *transformación* que constituye uno de los procedimientos más eficaces de la interpretación creativa.” (Villanueva 2008 54).

<sup>14</sup>Véase el capítulo: “Los márgenes de la ficción. Géneros cinematográficos no ficcionales. Hibridismos y Transgresiones” en *Leer el cine* de Pérez Bowie, 129-151.

## Bibliografía

- ALBADALEJO, T. (1986) *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*. Alicante: Universidad de Alicante.
- BARTHES, R. “L'effet de réel”. *Communications* 11 (1968): 84-89.
- BOBES NAVES, M.C. (2008) *Crítica del conocimiento literario*. Madrid: Arco/Libros.
- CERCAS, J. (2000) *Relatos reales*. Barcelona: El Acanalado.
- (2001) *Soldados de Salamina*. Barcelona: Tusquets.
- DAVID TRUEBA (2003) *Diálogos de Salamina. Un paseo por el cine y la literatura*. Barcelona: Tusquets.
- DOLEZEL, L. (1998) *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*. Madrid: Arco/ Libros.
- FERNÁNDEZ PRIETO, C. “Representaciones de la guerra civil en la novela y en el cine”. *Historia(s), motivos y formas del cine español*. P. Poyato, compilador. Córdoba: Plurabelle, 2005. 173-187.
- HAMON, P. (1981) *Introducción al análisis de lo descriptivo*. Buenos Aires: Edicial, 1991. Traducción al español de N. Bratosevich.
- HERMOSILLA ÁLVAREZ, M.Á. “El ‘realismo intencional’ de *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*”. *La tropelía: hacia el coloquio de los perros*. J. Jiménez Heffernan, editor. Tenerife-Madrid: Artemisa, 2008. 225-266.
- INGARDEN, R. (1979) “Concreción y reconstrucción”. *Estética de la recepción*. R. Warning, editor. Madrid: Visor, 1989. 35-54. Traducción al español de R. Sánchez Ortiz de Urbina.
- ISER, W. (1979) “La Realidad de la Ficción”. *Estética de la recepción*, R. Warning, editor. Madrid: Visor, 1989. 165-195. Traducción al español de R. Sánchez Ortiz de Urbina.
- PEÑA-ÁRDID, C. (1992) *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*. Madrid: Cátedra.

PÉREZ BOWIE, J.A. (2008) *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

PIÑERA TARQUE, I. (2009) *Mundos narrativos. Relato literario y relato fílmico*. Kassel/Oviedo: Edition Reichenberger/Universidad de Oviedo.

POZUELO YVANCOS, J.M. (1993) *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis.

SÁNCHEZ NORIEGA, J.L. (2000) *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós.

*Soldados de Salamina* (DVD-Video). David Trueba, Madrid. Warner Home Video, DL, 2003. 1 DVD: 115 minutos.

VARGAS LOSA, M. "El Sueños de los Héroe". *El País*, 6-9-2001.

VILLANUEVA, D. (1992) *Teorías del realismo literario*. Madrid: Espasa-Calpe.

"Sociedad y ficción narrativa". *Veinticinco años del reinado de S. M. Juan Carlos I*. Madrid: Real Academia de la Historia-España-Calpe, 2002. 808-826.

118 119

"El realismo intencional de *La Regenta*". *A zaga de tu huella. Homenaje al prof. Cristóbal Cuevas*. S. Montesa, editor. Málaga: Asociación para el estudio, difusión e investigación de la lengua y la literatura españolas, vol. I, 2005. 679-699.

"El realismo intencional: de Pereda a Cunqueiro". *Espacios y discursos en la novela española del realismo a la actualidad*. W. Matzat, editor. Madrid: Iberoamericana, 2007. 203-217.

"Autobiografía (Camilo José Cela) y Biografía (Ricardo Franco) de Pascual Duarte". *El realismo y sus formas en el cine rural español*. P. Poyato, editor. Córdoba: Diputación de Córdoba y Ayuntamiento de Dos Torres, 2008. 51-84.

**Cepedello Moreno, María Paz**

"Juegos ficcionales en el discurso narrativo y cinematográfico", en: *El hilo de la fábula*, Revista anual del Centro de Estudios Comparados, N° Once. Santa Fe, Argentina, edicionesUNL, 2011, pp. 107-119.



## Espacios y signos de la modernidad en los escritos de Justo Sierra (sobre su viaje a los EE. UU.)

Cristina Beatriz Fernández \*

Universidad Nacional de Mar del Plata

— CONICET

### Resumen

El presente artículo da a conocer resultados parciales de una investigación actualmente en curso, sobre las crónicas de viaje escritas por Justo Sierra a partir de su viaje a los EE. UU., publicadas inicialmente en la revista *El Mundo* de México, 1897-1898. El viaje es un ejercicio de acceso a la modernidad central con la peculiaridad de que el desconocimiento del inglés “parlado” —según declara el narrador— lo convierte en una experiencia en la que se privilegia la percepción visual de los paisajes, bajo el prisma de la velocidad de los modos *modernos* de viajar —entre ellos, el tren— así como una constante remisión a la *memoria*, que viene a suplir la imposibilidad de recabar, muchas veces, información actualizada. Esa experiencia del viaje centrada en lo visual tiene su correlato en una concepción del orden urbano tributaria del orden arquitectónico, sobre todo en algunas ciudades como Nueva York, donde el crecimiento en altura de la ciudad obliga al viajero a un cambio de perspectiva para percibir el funcionamiento de esa sociedad. La monumentalidad es uno de los atributos centrales que el viajero asigna al espacio urbano norteamericano y que tiene una proyección *natural* en la visita a las cataratas del Niágara —que merecen interesantes comentarios del narrador sobre la relación entre los nuevos modos de viajar y de registrar esa experiencia, como la fotografía.

120 121

### Palabras clave:

· Justo Sierra · crónicas · viaje · Estados Unidos

\* Doctora en Ciencias del Lenguaje, con mención en *Culturas y Literaturas Comparadas*, por la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Ejerce la docencia en la cátedra de Literatura y Cultura Latinoamericanas I de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMDP) y es Investigadora Adjunta del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Ha publicado varios artículos en revistas académicas y capítulos de libros relacionados con sus temas de investigación, que se han centrado en la relación entre las letras y las ciencias en América Latina, especialmente en el barroco y el positivismo latinoamericano. Recientemente editó, en su versión original, las crónicas de viaje de José Ingenieros.

### Abstract

The aim of this paper is to communicate partial results of a developing research, on the chronicles written by Justo Sierra and related to his travel to the United States. Those chronicles were published in the magazine *El Mundo*, at Mexico city, in 1897–1898. That travel was very significant for Sierra, because it represented his access to the central modernity. Besides, his ignorance of the English language —as it is declared by the narrator— is the reason for the privilege of the visual perception of the landscapes. The *modern* ways of travelling, for example, the train, are themes of this chronicles. The memory, moreover, is part of the means of interpretation of the places visited. The traveller's experience, focused on the visual aspects of the city, gives special attention to the architectural order, particularly in New York city, where the architectural and the social organization are closely related. The monumentality is another feature of the North American urban space, and it has a natural equivalent in the Niagara falls. Sierra's visit to these falls is an opportunity to talk about the relationship of the new manners of travelling and the technical record of that experience, for example, the photography.

### Key words:

· Justo Sierra · chronicles · travel · United States of America

Entre los meses de setiembre y noviembre de 1895, el eminente hombre de letras mexicano y por entonces magistrado de la Suprema Corte de ese país, Justo Sierra, tuvo la oportunidad de conocer algunas ciudades de los Estados Unidos de Norteamérica, gracias a la invitación cursada por su tío, Pedro G. Méndez. Producto escriturario de ese viaje es una serie de crónicas publicadas en la revista *El Mundo*, de México, entre 1897 y 1898 y recogidas posteriormente en el volumen *En tierra yankee (Notas a todo vapor)*, editado en 1898 por la Tipografía de la Oficina Impresora del Timbre, en el Palacio Nacional de México. El subtítulo, obviamente, pretende generar el efecto de inmediatez, referencialidad y actualidad característico de las crónicas (Rotker 116), a pesar del hecho de que estos textos comenzaron a editarse dos años después de concluido el viaje que los motivó.

Para el intelectual mexicano, el viaje a los EE. UU. significó un ejercicio de acceso a la modernidad central que se vio altamente determinado por su desconocimiento de lo que el propio narrador llamó el “inglés hablado”. Esta limitación lingüística propició ciertas estrategias de compensación a la hora de interpretar los eventos acaecidos y lugares visitados durante este viaje, que devino, así, en una experiencia primordialmente visual. Ya en el párrafo inicial de la primera de las crónicas, titulada “De Buenavista al Bravo”, el narrador advertía a su eventual lector:

No voy a ver los Estados Unidos, voy a entreverlos; puede ser que me atreva alguna vez a interrogar a las cosas, pero nunca a los hombres. Y no es mala mi razón; si creo poder traducir el inglés, no creo poder hablarlo y estoy seguro de no entenderlo; permaneceré, pues, incomunicado de antemano con la sociedad al través de la cual pasaré a todo escape como un sordomudo. (Sierra 15)

Por un lado, entonces, tenemos que la percepción de los espacios, monumentos, escenas públicas, paisajes urbanos y demás signos de la modernización estadounidense estará condicionada por esta *incomunicación* a la que alude el narrador. Una deficiencia idiomática que coloca al sujeto que viaja, en muchas ocasiones, en un rol pasivo respecto de su propio viaje, ya que son otros —el primo que oficia de guía y traductor, sobre todo— los que toman las decisiones respecto del tiempo y el modo de ese viaje. Además, esta suerte de indefensión o dependencia del viajero se proyecta no sólo en los seres sino también en las “cosas”, esas “cosas” que en el párrafo anteriormente citado se proponía interrogar. Entre ellas se destacan los medios modernos de transporte, muy singularmente, el tren, que se convierte, en el curso de estas crónicas, en algo así como un personaje o un interlocutor para este viajero, “sordomudo” en el medio anglófono y que pretenderá, no obstante, llevar a cabo la “arqueología del presente” (Rotker 123) que practica todo cronista, máxime en una época atravesada por la idea de que lo importante no aparece en la superficie (Rodríguez Pérsico 34).

122 123

Efectivamente, la imagen del tren atraviesa la mayoría de las diecinueve crónicas que recrean ese viaje, y esa imagen, que fácilmente asociamos con tantas obras literarias europeas que erigen el tren en emblema de la modernización, desde Tolstoi hasta Kipling y Zola, se nos presenta con una serie de atributos lo suficientemente ambivalentes como para percibir en él, simultáneamente, los beneficios y contradicciones de ese *progreso* consustancialmente asociado a la idea de lo moderno, al menos desde la célebre querrela del siglo XVII, cuando el concepto fue esgrimido para desafiar la ejemplaridad supratemporal de la antigüedad (Jauss; Berman; Altamirano).

El tren aparece en la primera crónica, caracterizado como un animal monstruoso, el cual “devoraba kilómetros al ritmo de sus enormes herraduras metálicas que golpeaban a compás el acero de la vía”. Sierra, que declara viajar leyendo, se acopla al juego de sus compañeros de viaje que procuran, infructuosamente, amoldar al ritmo del golpeteo del tren ciertos versos que improvisan en ese momento. El resultado, obviamente, es un fracaso, los versos compuestos adoptando el ritmo del tren son “capaces de poner los pelos de punta a las academias de la lengua en ambos mundos”. Pareciera que por el solo hecho de haberse subido al tren, el lenguaje se convierte para Sierra en territorio extranjero: no sólo no podrá comunicarse con los *yankees* por su insuficiente inglés sino que esa máquina que anda “a todo escape” (21), que “vuela” (30), no se ajusta tampoco a las posibilidades rítmicas de su lengua materna.

Hay algo de antinatural, en consecuencia, en esos ritmos del tren. Y ese desajuste inicial entre la marcha de la máquina y los versos se expandirá a otras formas de incompreensión respecto de los sujetos y eventos con los que el viajero entra en contacto a bordo del tren que lo introduce “en tierra *yankee*”. Así, en rápida sucesión, como si se buscara emular los veloces cambios perceptivos de un viajero que observa por la ventanilla de un tren a toda marcha, se mezclan los paisajes y sucesos, apenas entrevistados y dificultosamente decodificados:

Pasan las horas; de repente para el tren; rumor de gentes que entran y salen; el negro que pasa, un camarote que se abre con ruido de cadenas y de anillos de cortinajes, después unos gritos lamentables afuera. ¿Qué grita ese hombre, Dios mío? ¡Pide auxilio, sin duda! ¡Algún crimen! Dice: “¡Una toalla! ¡una toalla!” Vendía toallas aquel energúmeno. Desfiló ante nosotros una estación. Era Aguascalientes. (20)

Los “gritos lamentables” del vendedor, inicialmente incomprendidos, adelantan un tópico que se reiterará en otras crónicas: los ruidos —también incomprensibles o molestos— de la vida urbana estadounidense. En una de las crónicas sobre Nueva Orleans, por ejemplo, el narrador confiesa que no pudo dormir: “me tuvieron despierto los campanillazos incesantes de los *tramways*” para sentenciar, acto seguido: “La civilización, como el crimen de Macbeth, ha matado el sueño” (37).

Esta misma estrategia de presentación escueta de las ciudades que van pasando y de sucesos que se decodifican inicialmente en forma errónea es frecuente en las crónicas y colabora en diseñar el efecto de radical extrañeza que acompaña al viajero en ese mundo. El tren y otros medios de transporte se convierten, así, en una cifra, una miniatura de lo que será, para Sierra, la sociedad norteamericana: trabajo, bienestar, movimiento perpetuo, democracia. Una democracia cuya primera referencia tiene lugar, precisamente, en relación con los tranvías de San Antonio. El viajero describe la localidad como una sucesión ordenada de casas y postes telegráficos, por entre las cuales circulan, “como enormes tortugas automáticas”, los vagones eléctricos del tranvía. Dice Sierra:

Tal es San Antonio a primera vista; a segunda vista percibimos varios lindos edificios de ladrillo; a tercera vista, San Antonio es una sopa de malva, un filete de cerdo, un pudding de cebada; a cuarta vista, un vagón que lleva este gran letrero: for whites, para blancos: primer contacto con la democracia americana. Entramos en ese vagón en nuestra calidad de semiblanco. (26)

También en Houston el protagonista será el tren, como un signo que condensa el estilo de vida de los Estados Unidos: “el ir y venir incesante de trenes en la estación, me proporciona la primera sensación de ‘un pueblo entero en movimiento’, a compás de un campaneo perpetuo y de un rugir de locomotoras que no acaba” (28). Esta suerte de máquina de movimiento perpetuo que es el país del norte se proyecta en lo que Sierra llama una “mitología nueva”, que resignifica el espacio gracias, precisamente, a los medios modernos de transporte y comunicación:

La tierra sale desnuda a tomar su gran baño de plata a la luz de la luna. Esta es una noche pintada expresamente para ilustrar un poema de Chateaubriand; no tendría precio, como bambalina, en Atala, esa ópera de las vírgenes soledades americanas. No son vírgenes ya, por desgracia; por desgracia para ellas, no para mí, que sin este crimen no las habría visto. El vapor es el gran violador; hijo del carbón y del agua, es el dios de la mitología nueva (que es lo mismo que la vieja), mueve al mundo como si fuera una palanca o un émbolo, y por eso esta noche de plata pura está incrustada de hierro y de fuego. Junto a mi ventana pasan los trenes diabólicamente ruidosos; allá abajo corren los ríos celestemente silenciosos... (28).

Observemos el notable quiebre, desde una imagen inicial donde el imaginario romántico provee las herramientas para la descripción del paisaje, hasta las reflexiones finales, una suerte de apología del progreso y, simultáneamente, crítica de los mitos que la modernización sustenta.

Vistas desde la ventanilla del tren o efectivamente visitadas, las ciudades también son signos de esa modernidad que va de la mano con la expansión mundial de los transportes al servicio de los desplazamientos del capital. Esto es notable en el caso de Nueva Orleáns, cuya imagen es, ante todo, la imagen grabada en la memoria del narrador y asociada con el lugar de origen de ciertos bienes de importación en aquel México del siglo XIX:

[El nombre de Nueva Orleáns] Está asociado, en los recuerdos de mi infancia, con unas manzanas muy coloradas, unas patatas muy grandes y una mantequilla muy rica. Todo esto mandaba esta gran señora a mi pobre y orgullosa Campeche por los años de '54 y '55, y yo, que fui un niño prodigio (...) en gastronomía, conservo intacta mi gratitud estomacal por "Novorleáns", como dicen los viejos pilotos de mi tierra que está allá enfrente, al otro lado del Golfo. (31)

124 125

Este es uno de los tantos pasajes de las crónicas en que es visible la constante remisión a la *memoria* con que el narrador vincula su itinerario personal en el viaje con los destinos colectivos de su región o país y, por otro lado, este recurso suple, muchas veces, la imposibilidad de recabar información actualizada. El primer caso queda claramente ilustrado por la referencia a las relaciones comerciales entre Campeche y Nueva Orleáns, que afectan los recuerdos de infancia del narrador pero que son signos de procesos colectivos más amplios. De lo segundo, tenemos un ejemplo en la explicación histórica que, a falta de información más reciente, dadas las confesadas limitaciones idiomáticas del viajero, anexa a su visión del Mississippi:

¡Y pensar que esta inmensa arteria de la circulación mercantil del planeta, descubierta por Soto en 1542, no fue explorada por La Salle hasta las postrimerías del siglo XVII, y que no ha sido empleada en el tráfico mercantil hasta después que Napoleón vendió la Luisiana a los norteamericanos en 1803, en ochenta millones de francos! (42)

La identificación de las ciudades con sus productos, como ocurre en el caso de Nueva Orleáns y otras poblaciones a orillas del Mississippi, integra una red constitutiva de estos textos, un continuo que atraviesa tanto los paisajes que se siguen desde la ventanilla de un tren como las ciudades, tiendas y exposiciones visitadas y que alcanza su punto neural en las reflexiones de Sierra acerca de la estética y la funcionalidad de los anuncios comerciales, perfectamente visualizados y comprendidos por el viajero como uno de los mecanismos simbólicos esenciales del orden moderno. Así explica cómo, en Nueva Orleáns, la misma arquitectura está puesta al servicio de la publicidad comercial:

En esta esquina y en la de más allá y en muchas otras, unos enormes armatostes de hierro, que parecen abortos de la torre Eiffel, estorban el paso y hacen cavilar al transeúnte novel; ¿para qué puede servir esto? Para lo que sirven tantas cosas: para nada. Después supimos que estos adifesios estaban destinados a los tranvías eléctricos y ahora sirven para anuncios. ¿Hay algo en los Estados Unidos que no sirva para anuncios? (33)

Este pasaje pone en evidencia la importancia concedida, por este viajero "sordomudo", al orden visual, que lo lleva a privilegiar, en su apreciación del urbanismo estadounidense, el lenguaje de la arquitectura. Este intento de decodificar los hábitos, estilos de vida o rutinas de una ciudad a partir de la observación de su organización arquitectónica es altamente visible en el caso de Nueva York, donde

el crecimiento en altura de la ciudad obliga al viajero a un cambio radical de perspectiva para percibir el funcionamiento de esa sociedad que, simplemente, se le escapa cuando se limita a observar lo que ocurre a ras del piso. En un párrafo algo extenso pero que vale la pena citar, Sierra conjuga su percepción del orden arquitectónico de Nueva York con las mercancías que proveen los centros comerciales, asociación que es posible a partir de los factores de *cantidad y diversidad*:

las magníficas “casas altas” de la Quinta Avenida, en dos rayas paralelas, a mis lados. Hay en ellas más estilo; mejor dicho, hay en ellas todos los estilos, y todos esos estilos se suceden horizontal o verticalmente: aquí hay una puerta profunda como la de una basílica gótica, allá un primer cuerpo románico, más allá triunfa el Renacimiento, enfrente se pavonea el púrpura negro en grandes columnas, acullá el rojo vetado de blanco. Encima de estos pisos bajos hay también una sucesión vertical de estilos, Pelión sobre Osa; lo bizantino sobre lo árabe, lo italiano de los quattrocenti sobre arcadas ojivas lanceoladas o floridas, etc., etc. Entre todo este pot-pourri de arte, los grandes escaparates donde se muestran, o carruajes, o mobiliarios espléndidos, o artículos de moda lujosísimos, o ejemplares de arte, pinturas, grabados de alto precio, y así, sin cesar. La monotonía viene de lo igual en lo enorme, no de lo igual en la forma, porque todas las formas del arte del diseño, chocan aquí y desorientan la vista y desmenuzan la atención. (58)

De entre las mercancías ofrecidas por la ciudad, Sierra destacará algunas que, a partir de la observación y un proceso altamente especulativo, convierte en signos clave para la interpretación cultural. Un ejemplo lo tenemos en la interesante reflexión que le motiva la apreciación de unos sillones en una tienda de Atlanta. Frente al movimiento incesante advertido en las calles, los coches que transitan y las personas que se mueven “velozmente como a impulsos de un mecanismo interior”, llega a la conclusión de que el comodísimo “sillón americano, ese sillón de cuero o de *rotin*, compuesto de pequeños lechos para las piernas, para las nalgas, para las espaldas, para los brazos, para el cuello, para los zapatos, para los sombreros” cumple la función compensatoria de permitir “a ese terrible judío errante de su casa, que se llama el pueblo americano, descansar tanto en cinco minutos, como un emperador asirio descansaba en una noche” (46). Algo parecido ocurre con los zapatos que admira en un negocio neoyorquino, ocasión en que se transforma en hermeneuta de los zapatos gastados cuando afirma ver en ellos “la huella, el molde, el hieroglifo, el símbolo de la actividad de este pueblo que todo lo deforma, lo gasta, lo contrae” para, en un ciclo interminable, renovarlo, como lo confirmaba un “río de zapatos compuestos, brillantes, nuevos, que bajaban en sendas cajas de papel satinado, distribuidas en el acto a cien repartidores”. De ahí infiere que, para el americano, “como los pies son tan sólidos, el movimiento ha sido tan continuado; esos pies fuertes quieren decir progreso, dicen *go ahead*” (77).

La desmesura es, evidentemente, un rasgo central en la caracterización de lugares y eventos en el periplo norteamericano de Sierra. Recordemos que atribuía a Nueva York cierta monotonía por lo igual en lo enorme, ya que no en la forma, por tratarse, precisamente, de un muestrario de estilos arquitectónicos y decorativos. Lo mismo ocurre con su descripción de Filadelfia vista desde el tren: “la impresión de la grandeza de esta ciudad es formidable; los *blocks* rojizos se extienden hasta el horizonte y escalan el cielo. (...) Nuestro tren corre furiosamente media hora, para en otra estación, y Filadelfia sigue, sigue sin término” (52).

Esa monumentalidad que el viajero asigna al espacio urbano norteamericano, tendrá una proyección *natural* en la obligada visita a las cataratas del Niágara. La inevitable admiración de la magnificencia y belleza de la naturaleza cede su sitio, sin embargo, a otros atributos, pues en estas crónicas, el Niágara comparte con las ciudades el hecho de haberse convertido en una instancia más de la mercantilización de la experiencia, algo ilustrado tanto por los *souvenirs* fabricados en serie gracias a circuitos transnacionales de producción como la ritualización profana de la fotografía, devenida en uno más de esos recuerdos del viaje. Veamos algunos ejemplos:

mientras los coches de la excursión llegaban, visitamos de prisa el salón de baratijas del Niágara: “niagaridades”, les llamaré, con escándalo de la Academia y de la eufonía (...) Y seguimos río abajo. Otro museo. Lo mismo; todo muy ordenado, muy arreglado; los mismos indios de Cooper, con sus caras de palo pintado muy coloradas, muy serias, muy feas; las mismas indias llevando a sus vástagos ocultos bajo los paños azules del “enredo” (como por acá decimos); las mismas enormes raquetas para los pies, las mismas barcas de cuero, y las mismas gargantillas, pulseras y anteojitos; todo hecho por los “pieles rojas”... en Alemania.

Un gran blondo nos perseguía; con la obstinación implacable y suave de los hiperbóreos, nos obligó a sentarnos sobre un montículo de nieve y nos retrató. ¡Qué agradable y qué estético debe de ser el cuadro! Nuestros trajes nos dan una apariencia de escafandros buceando en la nieve. ¡Oh, la fotografía, la fotografía, el medio infalible de inmortalizar lo feo! (154 158)

126 127

De esta manera, la visión de la naturaleza sublime, descomunal, se pone en un pie de igualdad con las ciudades modernas, cuyo crecimiento en esa época estuvo condicionado, como es sabido, por la formación de un mercado mundial y el incremento de la producción orientada al intercambio típico de la modernidad (Altamirano 468 469). Es decir que un fenómeno natural como las cataratas del Niágara ha quedado tan sometido a las reglas del capitalismo internacional y del turismo de las multitudes, como una galería en Nueva York o la Exposición Universal de Chicago cuyas “ruinas” visita Sierra. Si es cierto lo que dicen los críticos culturales como Renato Ortiz acerca del peso desproporcionado que adquiere la institución del mercado en el contexto de lo que llama la modernidad–mundo, un peso debido no sólo a lo económico sino a su capacidad de producir sentidos (Ortiz 1999 48), es comprensible que Sierra desmantele los procesos de mercantilización y hasta fetichización en que han quedado envueltos el célebre río y sus cascadas. Incluso se puede coincidir con lo que alguna vez señaló David Viñas respecto de las prodigiosas cataratas y otro viajero —Sarmiento—, a saber: que constituían “una alegoría de la grandeza de Estados Unidos; la naturaleza como síntesis y también como premonitorio espejo de las producciones norteamericanas” (12). Quizá por eso Sierra se detenga más en pequeñas pero significativas escenas, como la del “museo” donde se venden los *souvenirs* pieles rojas provenientes de Alemania o la insistencia del fotógrafo para turistas, que en la descripción de una naturaleza que ya ve alejada de los tópicos con que la abordaba el romanticismo, como leíamos líneas arriba en la referencia a la obra de Chateaubriand. Todo indica que el narrador sigue una línea interpretativa, un patrón civilizatorio (Ortiz 2004), que va desde el tren que lo saca de México hasta la arquitectura y los fenómenos naturales que, como las cataratas del Niágara, comparten los rasgos de la monumentalidad y la inclusión en el orden del mercado internacional.

Este continuo es, quizás, lo que genera cierta noción de agotamiento por mono-

tonía, que el viajero expresa cuando su viaje concluye: “Cosa extraña, venía yo del país de la libertad y me parecía que la recobraba al salir de él; la enorme actividad, la obra enorme (de ese) pueblo (...) me había hecho en el espíritu el efecto que diez arrobas de acero sobre el pecho.” (Sierra 189). Esa sensación o “efecto” en el “espíritu”, como lo califica Sierra, es algo difícil de explicar y precisar, quizá debido a la incompreensión lingüística de que el narrador hizo gala desde el principio respecto de sus posibles interlocutores norteamericanos y que sometió la experiencia del viaje al potencial sugeridor de la imagen visual. No resultará extraño, en consecuencia, que el narrador sintetice en una imagen eminentemente visual el significado último de ese viaje a uno de los grandes centros de la modernidad occidental:

¿Qué he sacado de mi viaje a los Estados Unidos? Poco, nada. ¿Supe ver? Apenas. ¿Supe mirar? ¡Tampoco! ¿Supe discernir? No pude. ¿Qué me queda? ¿Cómo me explicaré? Me queda una especie de zumbido de oídos en el espíritu; una especie de visión apocalíptica, una serie de fragmentos de una espiral de fierro, cuyas vueltas ocúltanse en las brumas del horizonte y cuyos extremos se pierden, arriba en la irradiación del cielo, y abajo en la noche del infierno... Por esos fragmentos de tramos corre la gente sin cesar, sin cesar, go ahead, go ahead... (191 192)

### Bibliografía

- ALTAMIRANO, C. “Modernidad”, “Modernismo”, “Modernización”. *Diccionario de Ciencias Sociales y Políticas*. Supervisión de T.S. Di Tella, H. Chumbita, Paz Gajardo, S. Gamba. Buenos Aires: Emecé, 1989. 468–474.
- BERMAN, M. (1982). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Madrid: Siglo XXI, 1991.
- JAUSS, H.R. (1970). *La historia de la literatura como provocación*. Barcelona: Península, 2000. Traducción al español de J. Godo Costa y J. L. Gil Arístu.
- ORTIZ, R. (1996). *Otro territorio. Ensayos sobre el mundo contemporáneo*. Bernal: Universidad de Quilmes, 2004. Traducción al español de A. Solari.
- “Diversidad cultural y cosmopolitismo”. *Cultura y globalización*. Bogotá: CES/Universidad Nacional de Colombia, 1999. 29–52.
- RODRÍGUEZ PÉRSICO, A. (2008). *Relatos de época. Una cartografía de América Latina (1880-1920)*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- ROTKER, S. (1992). *La invención de la crónica*. México: FCE/Fundación para un nuevo periodismo iberoamericano, 2005.
- SIERRA, J. (1898). “En tierra yankee”. *Obras completas VI. Viajes*. J.L. Martínez, edición, notas e índices. México: UNAM, 1991. 11–193.
- VIÑAS, D. (2008) *Viajeros argentinos a Estados Unidos*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

### Fernández, Cristina Beatriz

“Espacios y signos de la modernidad en los escritos de Justo Sierra (sobre su viaje a los EE. UU.)”, en: *El hilo de la fábula*, Revista anual del Centro de Estudios Comparados, N° Once. Santa Fe, Argentina, ediciones UNL, 2011, pp. 121-128.

## **“Había en tus ojerías la inconfundible huella que hablaba de tu mal”. Pálido final para Juan Carlos y comienzo para *Boquitas pintadas***

Giselle Rodas \*

Universidad Nacional de Lomas de Zamora –  
CONICET

### **Resumen**

Este trabajo propone analizar un manuscrito que forma parte de los pre-textos de la novela *Boquitas pintadas*. Folletín (1969) de Manuel Puig. Dicho documento permite establecer lineamientos sobre el proceso de escritura de esa obra, fundamentalmente, sobre el tema de la tuberculosis (enfermedad que padece uno de los protagonistas). A la luz de los estudios derridianos, el testimonio permite observar las huellas de un trayecto que va desde la medicina a la literatura.

128 129

### **Palabras clave:**

· *Boquitas pintadas* · Jacques Derrida · manuscrito · tuberculosis

### **Abstract**

This work aims at analyzing a manuscript included in the pre-texts of the novel *Boquitas Pintadas*. Folletín (1969) by Manuel Puig. The above mentioned document allows us to establish guidelines on the process of writing of this work, fundamentally, on the topic of tuberculosis (the disease that one of the main characters suffers). In the light of Jacques Derrida's studies, the testimony allows us to observe the traces of a path that goes from medicine to literature.

### **Key words:**

· *Boquitas pintadas* · Jacques Derrida · manuscript · tuberculosis

\* Profesora en Letras por la Universidad Nacional de Lomas de Zamora. Actualmente trabaja en la etapa inicial de su plan de doctorado “Edición crítico–genética de *Boquitas pintadas*. Folletín” de Manuel Puig (UNLP). Dicta clases en *Literatura Española III* (UNLZ) y en *Panorama de la Literatura* (Universidad del Cine).

Cuando Jacques Derrida confiesa "escribo para guardar" (1983 154), una zona del archivo se siente asegurada: la preservación frente al horror de la pérdida. Siguiendo esta lectura, Analía Gerbaudo (2009 14) recuerda un cuento de Ítalo Calvino, "La aventura de un fotógrafo", en el que un hombre, consciente de la fugacidad de la vida, se obsesiona por registrar cada momento efímero. Similar preocupación develan los documentos de trabajo de Manuel Puig. Los más de 15 mil manuscritos de su archivo personal traducen esa obsesión, cuya herencia se materializa en el Archivo Literario Manuel Puig, cuidado por los herederos del autor y dirigido por Graciela Goldchluk. Un caso ejemplar lo constituye el conjunto de documentos pre-textuales de la novela *Boquitas Pintadas*. Folletín (1969), que contiene alrededor de 2000 manuscritos. Pensar y realizar una edición crítico-genética, que contemple esos documentos y que dé cuenta del proceso de escritura de dicha obra, obliga a reflexionar sobre el problema puntual del corpus a editar, fundamentalmente, si se considera la heterogeneidad y abundancia de papeles.

Ciertos escritos, que integran el conjunto de pre-textos<sup>1</sup> de *Boquitas pintadas*, pueden resultar dificultosos al momento de ensamblarlos en el proceso de escritura de la novela. Un documento que se presenta como un simple recetario médico<sup>2</sup> puede generar diferentes actitudes en quien pretende reconstruir la génesis de una obra literaria: rechazo ante la extrañeza del objeto, o una actitud reflexiva que cuestione: ¿Qué valor literario puede tener un documento cuyo membrete corresponde a un centro de salud? ¿Cómo fundamentar su inclusión dentro del corpus de pre-textos cuando, evidentemente, ha sido escrito por una mano ajena a la del autor de la novela? ¿Por qué el escritor lo habría archivado allí, imprimiendo, ya en ese acto, una huella en la historia del papel? ¿Cómo captar *un* (mínimo) sentido en lo incomprensible de una "letra de médico"? Y, finalmente: ¿Puede ese documento aportar algo sobre un proceso de escritura literario que poco tiene que ver con el campo de la medicina? Es posible que una respuesta apresurada se contente con negar los vínculos entre prácticas discursivas tan dispares, sin embargo, cuando en el afán de decodificar alguna palabra de esa voz ajena se advierten frases como "belleza tísica", "esputo" o "hemorragia vías respiratorias", entonces, algo en relación con la novela comienza a ser evocado y nos planteamos nuevos interrogantes: ¿Podría tratarse de un testimonio de investigación? ¿Es posible que el escritor se haya asesorado con un especialista acerca de la tuberculosis, enfermedad que padece Juan Carlos, uno de los protagonistas de *Boquitas pintadas*? Para poder responder a tales cuestiones y establecer lineamientos críticos que nos permitan analizar el documento, consideramos oportuno acudir al pensamiento de Jacques Derrida. Sus formulaciones respecto de los archivos y la problemática sobre el texto y el contexto, sumadas a los conceptos de injerto y restancia, han de ser soportes teóricos para nuestro fin.

Cuando Derrida se refiere a los archivos, sostiene que allí no es posible guardar todo (1998). La tarea del archivista supone un ejercicio crítico de selección, interpretación, represión y exclusión de objetos (1998). El "mal de archivo" sobrevive en esa pulsión que se debate entre guardar y destruir (1997 27). Una medida de primera mano podría eliminar el recetario médico de los papeles de *Boquitas*

*pintadas* (o excluirlo de un estudio genetista de la novela), pero Derrida advierte la cautela que requiere una decisión tal y la necesidad de agudizar la mirada sobre cada pieza del archivo, especialmente, antes de fijar una determinación que atente contra su porvenir. Al respecto, sostiene: “cuando usted reconstruye, analiza, interpreta ese objeto lo trae de vuelta lo más cerca posible de su origen único que es supuestamente su contexto único. Hay que recontextualizar al máximo (...): aportar datos, identificar, etc.” (1998 196). Este supuesto es un punto de partida para nuestro trabajo; ninguna decisión sobre los objetos del archivo puede ser arbitraria. Una decisión responsable con el futuro de nuestro manuscrito requiere una investigación que penetre en su interior.<sup>3</sup>

Para leer el documento en cuestión, debemos acudir a las reflexiones que Derrida vierte en “He olvidado mi paraguas” (1981). Allí, reflexiona sobre una nota hallada entre los manuscritos de Nietzsche, cuya única escritura es la frase que da título al texto del filósofo argelino. En su artículo, Derrida se pregunta cómo interpretar el documento hallado entre los papeles de su colega y entiende que, tal vez, nunca sepamos con certeza qué quiso hacer o decir Nietzsche con esas palabras, o, por el contrario, tal vez, algún día sea posible reconstruir el contexto de esa inscripción. La distancia que separa el fragmento actual de su “querer decir” en el momento de producción sella la marca de un “impenetrable” que escapa a las posibilidades hermenéuticas. Para Derrida: “No es que ese inaccesible sea la profundidad de un secreto, puede ser inconsistente, insignificante. Nietzsche quizá no quiso decir nada, o bien poca cosa, o no importa qué, o incluso, fingir querer decir algo” (85). Esa imposibilidad interpretativa, que rehúsa su salida a la luz, cobra sentido en la idea de “restancia” (*restance*). Lo que el filósofo entiende por restancia no es un secreto por develar, puede ser un decir oculto, una nada que escapa, o un algo que se deporta por injerto; su juego (y su sentido) es el de aquello que desazona y mantiene expectante al hermeneuta. El pensamiento crítico, riguroso y comprometido debe apuntar a situar los límites de la *restance* para llevar el desciframiento tan lejos como sea posible. Es preciso notar que, en Derrida, la cuestión de los límites aparece problematizada, ya que no los concibe como espacios fijos, sino como zonas inconsistentes.<sup>4</sup>

La problemática de los márgenes, en el pensamiento derrideano, puede trasladarse a la cuestión texto–contexto que, a su vez, arrastra el tema de la escritura. De acuerdo con el filósofo, uno de los atributos del código escrito es su iterabilidad, es decir, su capacidad de ser legible aún en ausencia del destinatario empíricamente determinado (1989 356); esa misma cualidad le permite a la escritura ser transmisible y comunicable. El signo escrito es concebido como una marca inagotable que rompe y excede el contexto de su producción, y que es capaz de engendrar nuevos e infinitos contextos, nunca absolutamente determinables (358). Por otro lado, el concepto de “injerto” es utilizado por el filósofo para dar cuenta de dicho atributo de la escritura: su capacidad de trascender, adaptarse, re–significarse y re–contextualizarse. Injertar refiere a la posibilidad de extraer una cita e insertarla en un espacio nuevo.<sup>5</sup> Para Derrida, el afuera y el adentro del texto son difusos: así como el contexto deja sus huellas (*traces*)<sup>6</sup> en la escritura, el acceso al contexto (o, mejor aun: a un contexto posible) se produce a través de los signos presentes en su interior.<sup>7</sup>

El marco teórico del pensamiento derrideano permite reflexionar sobre un testimonio como nuestro recetario médico a fin de (re)contextualizarlo dentro del conjunto de pre–textos de *Boquitas pintadas* y, también, en el proceso de escritura de la novela. Apropiarnos de este “resto”,<sup>8</sup> hasta ahora excluido, y trabajar sobre la capacidad

iterativa del escrito, permitirá dar cuenta de aspectos, hasta ahora, inadvertidos en el estudio de la novela (y sembrar en el camino, ¿cómo no hacerlo?, otros restos). La propuesta de este trabajo es registrar y analizar los datos que permitan llevar la re-contextualización, y la interpretación de ese documento, tan lejos como las huellas presentes en el texto permitan llegar. Asimismo, este trabajo propone indagar el modo en que ese testimonio escrito es injertado, más tarde, en la novela publicada.

### **El recetario médico**

El documento que nos ocupa es un folio con escrituras en el recto y en el verso. El papel corresponde a un recetario médico de dimensiones estándar,<sup>9</sup> cuya letra no pertenece a la de Manuel Puig. El tipo de lapicera utilizada (pluma con tinta negra azulada) tampoco se ajusta a las que solía utilizar el escritor. En el membrete de la hoja puede leerse, en letras impresas, "Policlínica San Isidro" y, al pie, la dirección y teléfono del lugar. A pesar de que esa institución ya no existe con el nombre indicado en el documento, hoy se encuentra otro servicio de salud en la dirección que consta en el papel.

Los datos hasta aquí mencionados no resultan determinantes para corroborar un vínculo explícito entre la novela y el documento. Sin embargo, cuando se descubre que en la institución indicada en el membrete del documento se desempeñó, como médico general, el primo del escritor, Dr. Osvaldo Regueiro Puig,<sup>10</sup> la perspectiva del caso se enmarca en otro contexto. De acuerdo con el testimonio del médico,<sup>11</sup> hacia mediados o fines de los años '60, Manuel Puig le solicitó información acerca de la tuberculosis. Esa inquietud lo condujo a pasar toda una tarde recolectando datos que pudieran ser útiles para el proyecto literario de lo que, en ese momento, era su futura novela: *Boquitas pintadas*.

El interés de Puig por el tema de la tuberculosis se remonta a un tiempo mucho más pretérito que el de su consulta al profesional. Una entrevista al escritor da cuenta del germen de su interés por esta enfermedad. Allí, Puig expresa un hecho inscripto en el lugar de la memoria, como huella primitiva que señala su acceso al tema de la tuberculosis:

Había en Villegas, mi pueblo, un muchacho que tenía entre 20 y 30 años, muy bien parecido, de aspecto siempre cuidado, que no trabajaba. La primera vez que llamó mi atención fue en un té de señoras, donde él era el único hombre (...) Fue muy cariñoso conmigo. Cuando volvimos a casa, mamá me frotó con alcohol. Me explicó que ese muchacho estaba tuberculoso, que tenía poco tiempo de vida. Fue una impresión terrible, porque el aspecto físico no hacía sospechar nada. (Romero 56)

Este acontecimiento da sustento a las consideraciones teóricas entendidas en sentido derrideano: el adentro y el afuera del texto no definen una frontera, por el contrario, son huellas de huellas que a veces, azarosamente o no, se encuentran.

Los datos mencionados, y los signos presentes en el escrito, permiten andar (y desandar), por esa zona difusa en que se cruzan el texto y su contexto. El documento re-contextualizado se convierte en una prueba de la investigación llevada a cabo

por el autor y, de ese modo, puede ser leído (desde la perspectiva de la génesis) como un documento de “exogénesis”.<sup>12</sup> Por otro lado, la información recabada da cuenta de por qué el escritor guardó ese manuscrito en el lugar que ha ocupado desde entonces, es decir, entre los pre-textos de *Boquitas pintadas*.

El testimonio escrito también permite suponer que la tarde en que Puig buscaba asesorarse sobre la tisis recibió abundante información. Las huellas presentes en el documento permiten establecer otros rastros, extra-lingüísticos, contextuales: ¿Qué información puntual solicitó el autor? ¿Qué explicación recibió a cambio? Para responder a estas cuestiones es preciso interpretar las huellas que permanecen como marcas resistentes a la finitud de aquella tarde. Leer el documento en detalle permite inferir algunas cuestiones significativas para cumplir con nuestro objetivo de (re)contextualizar el testimonio:

1) La primera escritura que se deja leer en el texto, “Infiltrado precoz” (N.B.1.0022r) o “infiltrado de Assmann”, se refiere el término médico con que se señala la lesión tuberculosa producida en los pulmones hacia el comienzo del período terciario de la enfermedad. Debido a la ausencia de síntomas clínicos, la afección sólo puede ser detectada por medios radiológicos como una opacidad homogénea y redondeada.

2) La fórmula “belleza tísica” (N.B.1.0022r), lejos de la terminología médica, es el eufemismo utilizado por las artes para caracterizar el aspecto del enfermo. La tuberculosis ha sido una de las enfermedades predilectas en la literatura, tal como sucede en *La montaña mágica* (1924) de Thomas Mann o en *Pabellón de reposo* (1943) de Camilo J. Cela. La extensa lista de escritores y artistas (Dostoievski, Kafka, Keats, Voltaire, etc.) afectados por el bacilo de Koch también contribuyó a acrecentar el interés literario por la belleza tísica. En *La enfermedad y sus metáforas*, Susan Sontag estudia las representaciones culturales que han circulado en torno a ese mal y explica que, durante mucho tiempo, la tuberculosis fue entendida como una enfermedad edificante y refinada. La literatura del siglo XIX es prolífica en casos de personajes que mueren jóvenes y bellos (22). Para los románticos, la tuberculosis volvía etérea la personalidad, quitaba lo grosero del cuerpo y ensanchaba la conciencia (25). Sus síntomas daban un aspecto estilizado: palidez apagada, rubor, languidez alternada con períodos de euforia y tos (que culmina con la sinécdoque del pañuelo ensangrentado). Estos signos, leídos como marcas de belleza, no eran más que índices de la desintegración paulatina que la enfermedad provoca en el cuerpo (en razón de la fiebre y la debilidad). Por otro lado, la tisis, concebida como enfermedad de la pobreza, creó otras metáforas: la de los cuerpos delgados, habitaciones precarias y comida escasa (21).

3) En su ensayo, Sontag agrega que la metáfora del morir refinado declina hacia principios del siglo XX cuando, en Europa Occidental y Norteamérica, las condiciones de higiene sufren un cambio favorable. Esa figura termina de eclipsarse con dos hitos que permitirán un tratamiento adecuado para combatir la enfermedad: la estreptomomicina y la isoniacida (40). El primero de estos antibióticos fue suministrado exitosamente el 20 de noviembre de 1944 a un paciente enfermo de tuberculosis quien logró negativizar el esputo. Este acontecimiento permite comprender la anotación manuscrita en el testimonio que analizamos: “estrepto 1944” (N.B.1.0022r).<sup>13</sup>

4) En cuanto al diagnóstico, en el documento, se señala “R.X” (N.B.1.0022r), ya que la radiografía de tórax es esencial en la detección de la tuberculosis. Otra

anotación, "eleva eritrosedimento" (N.B.1.0022r), cobra sentido dentro de este mismo marco, debido a que la medición de los valores de eritrosedimento permite detectar algunas enfermedades como la tuberculosis (el resultado elevado es indicador de afección). La prueba del esputo, que consiste en el análisis de una muestra de catarro, es otro instrumento que pone al descubierto la enfermedad. La inscripción "positividad del esputo" (N.B.1.0022r), se refiere a la presencia de tisis detectada por esta vía.

5) La sintomatología se menciona en el documento a través de la escritura "síndrome de impregnación bacilar" (N.B.1.0022v), que corresponde a la etapa inicial de la enfermedad, es decir, cuando el paciente presenta los indicios que se detallan en el manuscrito (N.B.1.0022v): adelgazamiento, anorexia, febrícula (fiebre ligera), tos, sudoraciones, astenia (debilidad). La palabra "hemoptisis" (síntoma que se presenta como expectoración de sangre) aparece tachada y, más abajo, se simplifica su expresión en términos de "hemorragia vías respiratorias".

Los datos registrados dan cuenta de que Manuel Puig tomó conocimiento acerca de varios aspectos de la enfermedad: formas de detección del mal, sintomatología, tratamiento, construcciones ideológicas del tema. Sin embargo, qué otras cosas del orden del conocimiento le fueron reveladas aquella tarde quedan como resto, como un ser vivo que aguarda su "por nacer" en la lectura (el significado huidizo de la escritura "positiva reacción en bazo" hace honor a la restancia). Por ahora, preferimos circundar otros márgenes para comprender de qué manera Puig injerta la información recabada sobre la tuberculosis en *Boquitas pintadas*. Insertada en el contexto de la novela, la cita se acomoda a ese espacio alternativo y expresa su condición de huella iterable y re-significativa. Adaptable a ese ecosistema nuevo, el injerto se expande y marca un trayecto que va desde la medicina a la literatura.

La cuestión que nos ocupa puede ser abordada a partir de una aguda observación de Daniel Link: "*Boquitas pintadas* está 'ambientada' no en la 'edad de oro' de la tuberculosis sino en los años de su transformación de enfermedad mortal en enfermedad de clase, entre 1935 y 1947". Los efectos que provoca la enfermedad sobre el personaje, se alejan de la representación metafórica de la "belleza tísica" (no porque Juan Carlos no sea bello, sino porque lo es independientemente de la enfermedad); y se acentúa la marginalidad del sujeto: el padre de Mabel se niega a tener un yerno tuberculoso, del mismo modo sucede con el progenitor de Nené; la amante malvada suspende su deseo de besar al enfermo, en tanto que la novia rubia elegirá una vida menos feliz, pero al lado de un hombre sano. La carencia de dinero de la familia de Juan Carlos (información que conocemos debido a la carta enviada por el doctor Malbrán —de Coronel Vallejos— a su colega, Bonifaci —de Cosquín—) causa la interrupción del tratamiento en la residencia destinada a enfermos aristocráticos: "no podrán solventar los gastos de su sanatorio más allá de mediados de setiembre" (Puig 99)<sup>14</sup> escribe Malbrán.

El lugar que deja vacante la metáfora predilecta por los románticos es ocupada por otra aún más popular: la de los cuerpos acuosos. Según Sontag: "corría la caprichosa idea de que la tuberculosis era una enfermedad de ciudades húmedas, lientas. El interior del cuerpo se había mojado (su usaba mucho la frase 'humedad en los pulmones') y había que secarlo" (22). En la novela, Juan Carlos supone que podrá mejorar su estado si logra evacuar el agua de su cuerpo: "Pensó en la posibilidad de aguantar sofocado días y semanas en cama, hasta que el calor seco

terminase con la humedad de sus pulmones: la humedad y el frío hacían brotar musgo de sus pulmones” (58). Como forma de tratamiento contra la tuberculosis, los médicos aconsejaban viajar a sitios altos y secos. Por ello, Juan Carlos se traslada a Cosquín.<sup>15</sup> Durante la primera estadía, que dura unos pocos meses (durante el año '37), se alberga en el exclusivo Hostal “San Roque”,<sup>16</sup> lugar en el que se albergaban los tísicos acaudalados. Ya venido a menos, durante su segunda internación, deberá alojarse en una pensión de “mala muerte”.

La transposición que realiza el escritor entre el cúmulo de datos investigados y su presencia en la novela afecta la terminología propia del discurso médico. Si bien se conserva un campo semántico referido a la enfermedad (fundamentalmente en lo que hace a los síntomas) el léxico ya no es disciplinar, sino que se utiliza un vocabulario más vulgar y familiar al lector implícito. En la cuarta entrega, cuando se detallan las actividades que realizó Juan Carlos el día 23 de abril de 1937, se alude a los síntomas de la tuberculosis: sudoraciones (“a las 12:00, Juan Carlos estaba sudando” —58—), debilidad (“al levantarse se sintió muy debilitado” —58—), fiebre ligera (“empezó a notar los síntomas de sus habituales acaloramientos” —59—), falta de apetito (“sin ganas terminó su plato” —59—), afección respiratoria (“antes de la serie de resfríos y bronquitis a veces se había sentido muy acalorado” —59-60—) y tos (“sintió picor en la garganta, reprimió la tos y buscó con la mirada al mozo” —63—).

134 135

El conjunto de términos no disciplinares es coherente con el modo en que se detecta la enfermedad de Juan Carlos. Antes que hacer referencia a métodos de diagnóstico poco vulgarizados (como la prueba del esputo o la medición de eritrosedimento), se hace referencia a los rayos X: “Juan Carlos pensó (...) en la posibilidad de que se hubiera descubierto un inmenso malentendido de radiografías: aquella placa con una leve sombra en el pulmón derecho no era la suya sino otra” (60). Esa “leve sombra” es coherente con la escritura “infiltrado de Assman” que se lee en el manuscrito. Sumado a ello, la divulgada idea del apetito sexual exacerbado del tuberculoso (Armus 173 181) coincide con la configuración de Juan Carlos como Don Juan de provincia que hace oídos sordos a la advertencia de su médico: “Che, pibe, vos estás delicado, no te pasés de hembras porque vas a sonar” (64).

### Conclusiones

El presente trabajo ha permitido establecer las siguientes conclusiones:

a) En cuanto a la presencia del documento dentro del Archivo Literario Manuel Puig, la búsqueda del contexto nos ha llevado a corroborar, con nuestra firma, la inclusión que hace Puig de este documento dentro del conjunto de su archivo. La firma de Puig se imprime como contrafirma del médico, y la nuestra re-afirma la pertenencia del documento al archivo y al proceso de escritura de *Boquitas pintadas*. Las acciones de inclusión/exclusión, de límites y de consignación comienzan con el trazo de otra mano, con otra letra presente en el archivo de Puig.

b) En cuanto al proceso de escritura de *Boquitas Pintadas*, el manuscrito analizado corresponde a un documento de exogénesis que da cuenta de la preocupación del autor por asesorarse, mediante una voz de autoridad, sobre los temas tratados en su proyecto creador.

c) El injerto que realiza el autor, entre la información recabada y la novela, prioriza los saberes imperantes en el lector implícito. En función de ello, se evita el discurso disciplinar (propio del campo de la medicina).

d) Las huellas presentes en el manuscrito han permitido reconstruir *un* contexto posible de la instancia de investigación que no comienza ni se agota allí, sino que abarca un camino más extenso cuyo trazo primitivo es el recuerdo de infancia, que conecta al referente biográfico con el personaje de novela. La muerte de Juan Carlos, "pálido final", como reza el tango, puede leerse como la oclusión del trayecto recorrido.

### Notas

<sup>1</sup> Sobre la cuestión conceptual de los pre-textos, Derrida mantiene un intercambio de ideas con los genetistas franceses en "Archivo y borrador" (1998). No es el fin de este trabajo dirimir sobre la complejidad del concepto. Lo entendemos en el sentido dado por Grésillon, como "conjunto de todos los testimonios genéticos escritos conservados de una obra o de una escritura, y organizados en función de la cronología de etapas sucesivas" (241). La traducción es mía, al igual que todas aquellas citas en español, cuyas referencias bibliográficas en otro idioma no indican nombre del traductor.

<sup>2</sup> Cfr. el facsimilar y la transcripción del documento (N.B.1.0022) en el anexo de este trabajo.

<sup>3</sup> Derrida asocia la noción de archivo a la del *arkheion* griego: "la residencia de los magistrados superiores, los *arcontes*, los que mandaban" (1997 9). Los arcontes ostentaban el poder político y la autoridad pública como depositarios de los documentos oficiales. En tanto guardianes, se les concedía el resguardo de esos depósitos; pero también poseían el derecho y la competencia hermenéuticos. Derrida establece un vínculo entre *arkheion* y archivo que va desde la responsabilidad de domiciliar los documentos al poder de interpretarlos. Destacamos, en función de nuestro trabajo, este último atributo.

<sup>4</sup> Sobre la cuestión de los límites en Derrida, reflexiona Jorge Panesi: "¿Qué tiene de interesante para Derrida el problema del límite? Que en los fenómenos del margen, de la frontera y del límite no puede haber nada puro; todo está contaminado por un adentro y por un afuera. Basta ir a cualquier lugar de frontera y ver qué se habla; como en toda frontera, se habla una lengua franca, una mezcla, la impureza misma" (12).

<sup>5</sup> En este sentido, Derrida sentencia: "Todo signo lingüístico o no lingüístico (...) puede ser citado, puesto entre comillas; por ello puede romper con todo contexto dado, engendrar al infinito nuevos contextos, de manera absolutamente no saturable (...) Esta iterabilidad de la marca no es un accidente o anomalía, es eso (normal/anormal) sin lo cual una marca no podría siquiera tener un funcionamiento llamado 'normal'" (1989 361 362).

<sup>6</sup> Tal como sucede con el texto y el contexto, Derrida subraya el carácter inconsistente y difuso de la huella: “La huella es siempre huella finita de un ser finito. Puede por tanto desaparecer ella misma. Una huella imborrable no es una huella”. Más adelante señala: “La huella no es una sustancia, un ente presente, sino un proceso que se altera permanentemente. No puede sino reinterpretarse y siempre, finalmente, se trastoca” (2003 343 344).

<sup>7</sup> Analía Gerbaudo sostiene que, de acuerdo con la noción de texto de Derrida, no hay un acto de escritura considerado inaugural; el texto comienza, por injerto, en la cita y “lo que se considera como ‘el texto’ ha estado siempre fuera de él” (2005 203). De este modo, las dicotomías (tan amigas del estructuralismo): interior/exterior, adentro/afuera, todo/parte caen desbaratadas y hacen difusas la frontera entre intra-texto y extra-texto. Estas ideas ya están presentes en el pensamiento de Derrida cuando formula la polémica frase que niega el “fuera de texto”: “il n’y a pas de hors texte” (1967 227).

136 137

<sup>8</sup> Mónica Cragnolini ha interpretado el sentido de “resto” derrideano como aquello que impide que “una totalidad se cierre”. El resto no es “lo que queda de una totalidad” una vez que se la deconstruye, sino aquello que resiste a la clausura definitiva y que permite seguir interpretando. Esta acotación del término se ajusta a los requerimientos conceptuales de nuestro trabajo.

<sup>9</sup> El documento mide 116 x 188 mm.

<sup>10</sup> La información ha sido aportada por el señor Carlos Puig, hermano del escritor, en entrevista del día 10 de enero de 2010.

<sup>11</sup> En entrevista telefónica del día 11 de febrero de 2010.

<sup>12</sup> La exogénesis designa el proceso de escritura consagrado a un trabajo de investigación y selección de informaciones y fuentes (Debray-Genette).

<sup>13</sup> Por otra parte, la isoniácida comenzó a ser utilizada años más tarde, hacia 1952, mejorando la eficacia del tratamiento.

<sup>14</sup> Todas las citas de la novela corresponden a la primera edición del año 1969.

<sup>15</sup> Debido a su microclima propicio, Cosquín fue una zona terapéutica dedicada a los enfermos tuberculosos. Las pensiones allí instaladas estaban destinadas a enfermos adinerados. Hacia mediados del siglo XX, con la aplicación de la estreptomycin, los Hospitales de Altura comienzan a entrar en decadencia.

<sup>16</sup> San Roque es una localidad del Departamento Punilla, provincia de Córdoba. No obstante, las referencias a los santos no resultan azarosas en esta novela. San Roque es el patrono de los contagiados por epidemias. Siendo muy joven, acudió en la ayuda de los enfermos durante la gran epidemia que asoló Italia, a mediados del siglo XIV, hasta que se contagió la peste. Retirado a morir en soledad, fue auxiliado por un perro; más tarde, el dueño del animal lo condujo a la ciudad. Allí fue confundido con un espía e injustamente encarcelado. Cada 16 de agosto se conmemora su muerte ocurrida entre 1376 y 1379.

## Bibliografía

- ARMUS, D. (2007) *La ciudad impura. Salud, tuberculosis y cultura en Buenos Aires, 1870-1950*. Buenos Aires: Edhasa.
- CALVINO, Í. (1970) "La aventura de un fotógrafo". *Los amores difíciles*. Barcelona: Tusquets, 1992. 69-82. Traducción al español de A. Bernárdez.
- CRAGNOLINI, M. "El resto entre Nietzsche y Derrida". *Derrida un pensador del resto*. Buenos Aires: La Cebra Ediciones, 2007.
- DEBRAY-GENETTE, R. "Genétique et Poétique: le cas Flaubert". *Essais de critique génétique. Textes et Manuscrits*. Paris: Flammarion, Paris, 1979. 21-60.
- DERRIDA, J. (1967) *De la gramatología*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1971. Traducción al español de O. del Barco y C. Ceretti.
- (1972a) *La diseminación*. Madrid: Fundamentos, 1975. Traducción al español de J. M. Arancibia.
- (1972b) "Firma, acontecimiento, contexto". *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra, 1989. 347-370. Traducción al español de C. González Marín.
- (1978) "He olvidado mi paraguas". *Espolones. Los estilos de Nietzsche*. Valencia: Pre-textos, 1981. 83-95. Traducción al español de M. Arranz Lázaro.
- (1983) "Dialogues". *Points de suspension. Entretiens*. É. Weber, editor. Paris: Galilée, 1992. 141-165.
- (1995) *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta, 1997. Traducción al español de F. Vidarte.
- "Archive et brouillon". *Pourquoi la critique génétique? Méthodes, theories*. Contat, M. y D. Ferrer, Mesa Redonda del 17 de junio, 1995, Paris: CNRS Éditions, 1998. 189-209. Traducción al español para la cátedra de Filología Hispánica, UNLP, de A. Viollaz: "Archivo y borrador" (inédito).
- (2000) "El otro es secreto porque es otro". *Papel máquina. La cinta de escribir y otras respuestas*. Madrid: Trotta, 2003. 321-347. Traducción al español de C. de Peretti y "Paco" Vidarte.
- GERBAUDO, A. "Re-categorizaciones y posicionamientos: la revisión de otros conceptos importantes para la teoría de la lectura deconstruccionista". *Derrida y la construcción de un nuevo canon crítico para las obras literarias*. Tesis doctoral. Capítulo III. Córdoba: Facultad de Filosofía y Humanidades (UNC), 2005. 172-250. (Edición consultada en PDF).
- "Literatura, biodegradabilidad y políticas del archivo: por una teoría en (des)construcción". *Revista de filosofía*. Colombia (en prensa), 2009. (Edición consultada en PDF).
- GOLDCHLUK, G. Y M. PUIG. *Archivo digital Puig. Digitalización del conjunto de los manuscritos de Manuel Puig* (P. Ghergo colab.), (inédito), [DVD]. [Consulta en abril-noviembre 2009].
- GRÉSILLON, A. (1994) *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*. Paris: PUF.
- LINK, D. "¿Quién mató a Juan Carlos?". *Linkillo (cosas mías)* [blog en Internet], 12/12/09, Córdoba. En: <http://linkillo.blogspot.com/2009/12/quien-mato-juan-carlos.html> (13/12/09)

PANESI, J. Apuntes de cátedra: *Teoría y análisis literario "C"*, teórico N° 22, 18 de junio, Universidad Nacional de Buenos Aires, 2004.

PUIG, M. (1969) *Boquitas pintadas. Folletín*. Buenos Aires: Sudamericana.

"El folletín rescatado: entrevista a Manuel Puig". Conversación con Emir Rodríguez Monegal. *Revista de la Universidad de México*, (1972): 54-58.

ROMERO, J. (2006) *Puig por Puig. Imágenes de un escritor*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert.

SONTAG, S. (1977) *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*. Buenos Aires: Taurus, 2005. Traducción al español de M. Muchnik.

## Anexo: documento

138 139

Facsimilar	
N.B.1.0022r	N.B.1.0022v
Transcripción del documento	
N.B.1.0022r	N.B.1.0022v
<p>_____</p> <p>Infiltrado Precoz de Asmann.</p> <p>Belleza tísica.-</p> <p>Estrepto 1944.</p> <p>_____</p> <p>Positividad del esputo.</p> <p>Negativización del esputo.</p> <p>RX.</p> <p>Eleva eritrosedimento.</p> <p>Positivo esputo. -</p>	<p>_____</p> <p>Positiva reacción en bazo.-</p> <p>Empeoramiento cuadro clínico.</p> <p>(síndrome toxi impregnación bacilar).</p> <p>Adalg.[azamiento]-</p> <p>Anorexia-</p> <p>Febrícula-</p> <p>Tos.-</p> <p>Sudoraciones-</p> <p>Astenia-</p> <p>hemoptisis.-</p> <p>(hemorragia vías respirat.[orias])</p>

### Rodas, Giselle

"Había en tus ojeras la inconfundible huella que hablaba de tu mal". Pálido final para Juan Carlos y comienzo para *Boquitas pintadas*", en: *El hilo de la fábula*, Revista anual del Centro de Estudios Comparados, N° Once. Santa Fe, Argentina, edicionesUNL, 2011, pp. 129-139.



**Cuatro,**

**después de Babel**

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



## **Fredi Guthmann: el extranjero entre nosotros**

Santiago Venturini \*

Centro de Estudios Comparados (UNL) –  
CONICET

### **Resumen**

El poeta franco argentino Fredi Guthmann —Alfredo Jonás Guthmann (San Isidro, 1911 – Mar del Plata, 1995)— continúa siendo, una década después de su aparición en la escena literaria, una figura excéntrica, excentricidad que puede leerse tanto en relación con el canon como con el relato mítico que la delinea.

142 143

Este trabajo llevará a cabo una doble lectura: de la poética de Guthmann y de la inclusión de esa poética en el sistema literario argentino, a través de “refracciones” críticas y de la operación inclusiva por excelencia: la traducción.

### **Palabras clave:**

· Fredi Guthmann · poesía · traducción

### **Abstract**

A decade after its appearance on the literary scene, the Franco-Argentinian poet Alfredo Jonás Guthmann —Fredi Guthmann (San Isidro, 1911 – Mar del Plata, 1995)— remains an eccentric figure. This eccentricity can be perceived both in this position in the canon as in the mythical story that surround it.

This paper carries out a double reading: a reading of Guthmann’s poetics and the reading of the entry of this poetics into the Argentinian literary system, through critical “refractions” like translation.

### **Key Words:**

· Fredi Guthmann · poetry · translation

\* Profesor y Licenciado en Letras (FHUC, Universidad Nacional del Litoral). Es becario de CONICET y doctorando en la Universidad Nacional de Córdoba. Su tema de investigación se relaciona con la práctica de la traducción de poesía en lengua francesa en publicaciones periódicas argentinas.

## 1

Seguramente, el nombre Fredi Guthmann —Alfredo Jonás Guthmann (San Isidro, 1911 – Mar del Plata, 1995)—, nada diga, o tal vez poco, a los lectores argentinos. Y es que a pesar de las publicaciones (notas periodísticas, ensayos, traducciones) que operaron su entrada en nuestro país —una entrada bastante discreta, es cierto, pero que no ha culminado todavía—,<sup>1</sup> Guthmann, poeta francófono de origen argentino, es todavía un nombre extraño, extravagante, sumado a las filas de esos *raros* que emergen de tanto en tanto para mostrar la inestabilidad de esquemas o cánones.

Lo que intentaremos ahora es practicar un doble acercamiento, dos lecturas que sólo pueden deslindarse artificialmente en la retórica del análisis, pero que en realidad aparecen en cruce: lectura de una poética y lectura de la inclusión de esa poética en otras coordenadas lingüísticas, literarias y culturales. La primera lectura está marcada por esa pregunta que se hace el poeta Horacio Castillo en su reseña a la primera publicación relevante de Guthmann en nuestro país, *La gran respiración bailada*: “¿Cuál es el valor de esta obra?” (131), interrogante que expone una necesidad de saber de la crítica: la exigencia de que una escritura *nueva* proyecte otro valor además de su novedad, un valor capaz de justificar su exposición y su dispersión; en este sentido; y un interrogante que coincide con la pregunta espontánea que se le hace siempre a toda traducción: la del valor de lo traducido. Lo que nos lleva al segundo acercamiento: lectura de una exposición, lectura de una lectura, en tanto revisaremos el ingreso de la poética de Fredi Guthmann en el espacio argentino a través de prácticas discursivas como la crítica o la traducción, que configuran el proceso que André Lefevere denominó la “refracción” de la obra extranjera (233).

## 2

Tal vez no pueda definirse a Fredi Guthmann como un poeta maldito a la manera de Arthur Rimbaud, aunque algo de él pueda reconocerse en esa lacónica definición que lanza Paul Verlaine en la introducción a su libro de 1884, titulado precisamente “Los poetas malditos” (*Les poètes maudits*): “Absolutos por la imaginación, absolutos en la expresión, absolutos como los *Reys Netos* de los mejores siglos. ¡Pero malditos! Júzguenlos” (1).<sup>2</sup> Rimbaud y Guthmann son nombres que pueden, incluso, leerse invertidos en relación con ciertas circunstancias: si bien ambos se reúnen en la figura del *peregrino*, del “colonizador alucinado” (157) que se aventura en un mundo extraño y nuevo —el África de Rimbaud, la Polinesia de Guthmann—, e intenta además reportarlo para los ojos occidentales que lo ignoran,<sup>3</sup> la peregrinación aparece en ambos como un signo inverso: mientras que marca el fin del programa poético rimbauldiano, configura a la poesía de Guthmann como una poética de la travesía, del tránsito —“escribiré del viaje en tanto eso fije lo eterno”, afirma el poeta en una de las cartas a su hermano (1999 31). El

abandono de la poesía, que parece aglutinar a ambos nombres, ocurre en cada uno de ellos de una manera disímil: el abandono, que puede leerse en Rimbaud como la única acción válida y necesaria frente a lo imposible —al menos para esa “versión canónica” sobre Rimbaud (Monteleone 157)—, se produce en Guthmann por una ascesis, relacionada con un descubrimiento, que lo *libera* de la necesidad de escribir para siempre.

Con una obra aún menos extensa que la del autor de *Une saison en enfer*, en su mayor parte no traducida al español y oculta hasta su muerte, Fredi Guthmann es un nombre detrás del cual aparece una serie de circunstancias que aportan los episodios perfectos para el montaje de una imagen de poeta *hors du commun*. Sobre estas circunstancias han vuelto una y otra vez los acercamientos críticos, hasta dar forma a ese infaltable *racconto* biográfico que, al tiempo que intenta respaldar e iluminar el alcance de una escritura, construye sin dudas un mito: Guthmann nace en San Isidro en 1911. Miembro de una rica familia de emigrantes judíos, propietaria de una joyería de renombre en Buenos Aires, la muerte del padre en 1913 marca el origen de un periplo que se abre y se cierra en nuestro país, y que lo lleva primero a Estrasburgo, donde permanecerá hasta la muerte por intoxicación de su madre. Huérfano a los 14 años, abandona esa ciudad para radicarse en París, donde aprende orfebrería. Con el fin de restituírle un orden perdido a su vida, su tío lo envía a la Argentina para trabajar, donde permanecerá sólo unos meses, hasta iniciar un viaje alrededor del mundo: en la Polinesia compra un velero y acompañado por su cámara Leica recorre Tahití, las islas Fidji, Nueva Guinea. Escapa de los antropófagos de Melanesia. Mientras tanto escribe. En 1932 regresa a París y conoce a André Breton, Antonin Artaud y Benjamin Fondane. Tiempo después vuelve a embarcarse hacia Tahití y China. La Segunda Guerra Mundial lo demora en nuestro país donde conoce, entre otros, al joven Cortázar, recién llegado de Mendoza. Al finalizar la guerra retorna a Francia y tiempo después se casa con la pintora Natacha Czernichowska, con quien partirá hacia a la India. Durante dos años vive con su esposa en los Himalayas. En 1975 regresa a la Argentina y permanece en Mar del Plata hasta su muerte, en enero de 1995.

144 145

Este periplo que imita en sus inicios al éxodo rimbauldiano delinea, como dijimos, una poética del tránsito, de la travesía impuesta a un cuerpo y a sus formas de pensamiento, hasta un abandono, una suspensión final: a finales de la década del '40, Fredi Guthmann deja de escribir. Una lectura, fácil, en clave biográfica permite la coincidencia entre este abandono y ese descubrimiento esencial que Guthmann realiza en la India, donde encontrará, como lo señala Ricardo Nirenberg, la luz capaz de aplacar a la “guerra occidental de la poesía”.

Pero lo que nos interesa ahora es aquello que ese abandono deja atrás, o lo que a partir de él se establece retrospectivamente. De hecho, la renuncia a la poesía, una renuncia que no podríamos definir como rimbauldiana —porque no está marcada por esa “indiferencia absoluta” que René Char lee en Rimbaud—, delimita un corpus, cierra una obra que sin embargo ya permanecía oculta, por haber estado siempre *a destiempo*: demasiado pronto para ser publicada, cuando Breton y Fondane lo sugieren en la década del '30; ya demasiado tarde cuando Guthmann lo considera, algunas décadas después. El abandono y el destiempo confinaron a la obra a la nebulosa de lo íntimo, hasta el momento en que la muerte la restituyó otra vez al mundo, ya como historia.

Si bien podríamos detectar líneas de sentido dominantes desde las que avanzar en la poética de Guthmann, es conveniente partir, por un exceso de elocuencia, desde el poema:

Siempre he sido más violento que la naturaleza. Siempre he querido  
Forzarla en sí servirme de ella para mi sueño  
El cielo no es el cielo  
El cielo es siempre en mí esa cosa salvaje  
Esta causa y esta consecuencia  
Salvaje  
A reducir a obligar  
A ser más cielo  
Que el cielo<sup>4</sup>

Además de leerse como un arte poética guthmanniana, este poema deja ver, en su exterioridad, un rasgo que se percibe en la gran mayoría de los poemas de Guthmann: la casi ausencia de signos de puntuación (el punto del primer verso funciona casi como una excepción en el conjunto de poemas). Los signos de puntuación escancian la voz, cortan el flujo del texto, la respiración, ponen pausas a lo que no debe detenerse: “todo signo cuidadosamente evitado es una reverencia que la escritura tributa al sonido al que ahoga”, se lee en las últimas dos líneas de un artículo de Adorno (110). Los poemas se configuran así como fraseos en los que irrumpe una figura poderosa de la que parte el poema y a la que retorna, circularmente: la Madre (significante mayor que reúne a otros: la Naturaleza, la poesía, la muerte), tiradas de versos que oscilan entre la “modalidad surrealista”,<sup>5</sup> la plegaria —“Piedad Dios mío para los labios de los hombres”—, la profecía —“Las trompetas del juicio final/ los hombres son llamados/ Como las nieves precoces”— y sobre todo, la mística, en ese alcance que un poeta como Roberto Juarroz le asigna a lo místico: el ser “la experiencia de lo oculto, de lo no evidente, la experiencia del todo a través de la interioridad, el sentimiento de estar formando parte de la totalidad” (15): “Que no haya un corazón en el mundo/ En el que yo no esté infiltrado”, leemos en “Intercedo de rodillas” (Guthmann 1997 27).

Pero si elegimos reproducir este poema es porque funciona como una declaración en la que se leen, al menos, dos cuestiones cruzadas: el lugar de enunciación que se asigna el sujeto lírico y las coordenadas en las que se sitúa la tarea poética. Con respecto a la primera, el poema desarrolla, de forma casi pedagógica, un concepto del poeta, congruente con esa “tradicción del sujeto lírico automagnificado (modelo romántico–simbolista)” (Scarano 71), una poesía que se organiza en función de su sujeto, una poesía de pronombres. En esa definición, la voluntad de exceder a la naturaleza, de doblarla en violencia, de forzarla para sí, nos lleva otra vez a Rimbaud, nos coloca frente a la figura del Vidente. En una de las dos célebres cartas enviadas en 1871 (una a Georges Izambard, el 13 de mayo, y otra a Paul Demeny, el 15 del mismo mes), Rimbaud, con 17 años, habla de esta transformación: “El Poeta se hace *vidente* por un largo, inmenso y razonado *desarreglo* de *todos los sentidos*. Todas las formas de amor, de sufrimiento, de locura; busca por sí mismo, agota en sí todos los venenos, para guardar sólo las quintaesencias” (88, la traducción es nuestra). Si la figura del Vidente permite hacer coincidir a Guthmann y a Rimbaud, no es sólo por ser una figura mística, aquel “que trabaja en la explosión del mundo por

medio de una imaginación poderosa que penetra en lo desconocido y allí se estrella” (Friedrich 85) sino por el trabajo de lenguaje que impone, el modo en que impacta en el poema para volverlo una prueba de saber. El Vidente es, a un tiempo, el “gran maldito” y el “supremo Sabio” (Rimbaud 89). La posesión de este saber supremo es una cuestión que se reitera a lo largo de esas cartas que Cortázar le escribe a Guthmann en el paso de la década del ’40 a la del ’50, y en las que Guthmann coincide claramente con el Vidente. En una de esas cartas, fechada el 26 de julio de 1951, Cortázar sintetiza el lugar del poeta recurriendo, no azarosamente, a una expresión incluida en “Vagabundos”, uno de los textos de las *Illuminations* rimbauldianas: “Usted —escribe Cortázar— tiene ya le lieu et la formule” (255).<sup>6</sup>

De este modo —y es esta la segunda cuestión de la que hablábamos antes—, la poesía se vuelve la búsqueda de un saber, un saber sobre algo que sin embargo se desconoce y al que se le dan nombres temibles (lo desconocido —*l'inconnu*—, el Absoluto). Esta búsqueda proyecta al poema como un espacio de choque entre la subjetividad y todo lo que está más allá de ella, con el fin de acceder a una verdad. “Tenemos la impresión —escribe Guthmann en una de las cartas enviadas a su hermano— de que de lo que vivimos (y que no es más que símbolo para nosotros) extraemos filtros absolutamente ilógicos y que nos permiten unirnos a Dios, en su libre voluntad” (1999 31). Por otra parte, en esa negación de lo mismo que expone uno de los versos de aquel poema citado —“el cielo no es el cielo”—, así como en el final, que expresa un mandato, se le confiere a la poesía su poder enorme de transmutación: hacer que lo que es sea de otro modo, más intenso. Lo que se lee en esa negación no es una fractura entre el orden del lenguaje y el orden de lo real o el mundo —la poesía de Guthmann no habla desde esa constatación—, y si se sostiene que toda poesía habla desde la expropiación (de la experiencia, de las cosas), diremos que la de Guthmann no hace de ésta su motivo, como lo expresan los dos primeros versos del poema “Equinoccio Negro”: “Equinoccio negro como una bestia malformada/ desde que dices ‘como’ admities al mundo” (1997 79).

El ansia por el saber hace del Vidente un maldito —“el orgullo de saber asalta tus chances de vivir”, se lee en el poema “Mi vida no es más que una cuestión local” (1999 32)—, algo que también se encarga de señalar Rimbaud en sus cartas, y que los versos de Guthmann confirman, oscilando siempre entre la necesidad de alcanzar ese saber supremo, ese Absoluto y la condición maldita: “el grito me lleva: soy una llaga abierta bajo la asepsia de las estrellas” (32).

### 3

André Lefevere propone el término “refracción” (*refraction*) para dar cuenta de la “adaptación de una obra literaria a un público diferente, con la intención de influir en la manera en que ese público leerá la obra” (234 235). La noción, que destaca la dimensión ideológica que implica toda apropiación, es, tal vez, sospechosa por su labilidad y su amplitud: se dispersa en un conjunto de prácticas discursivas diferenciadas que configuran el proceso de importación de una obra extranjera. Si bien la traducción aparece como una de los procedimientos canónicos de esta adaptación, la refracción excede el marco particular de esta práctica:

Es a través de refracciones críticas que un texto se instauro dentro de un sistema dado (desde el artículo de revistas eruditas hasta esa forma de crítica más declaradamente comercial, el resumen o nota de contraportada [blurb], que es con frecuencia mucho más efectiva para vender el libro que la primera). Es a través de traducciones, combinadas con refracciones críticas (introducciones, notas, comentarios que acompañan a la traducción, artículos sobre la misma) que una obra literaria producida fuera de un determinado sistema, toma su lugar en este “nuevo” sistema. (246, la traducción es nuestra)<sup>7</sup>

La noción de *refracción* nos permite avanzar en esa lectura de la lectura que postulamos al comienzo de este trabajo: la de la inclusión de la poética de Guthmann en el ámbito argentino, con el fin de explicitar el lugar que le fue asignado.

Puede reconstruirse toda una cadena de publicaciones: las primeras alusiones a Guthmann aparecen en el marco de los suplementos de diarios, son derivaciones del periodismo cultural: una semblanza firmada por Jorge Cruz en *La Nación* (1996); dos poemas traducidos por Jorge Fondebrider en el suplemento *Radar* del diario *Página/12* (1997); una nota titulada “En busca de Fredi Guthmann”, firmada otra vez por Jorge Cruz, para el Suplemento *Cultura* de *La Nación* (1997). Las publicaciones periódicas funcionan como espacios de exposición y promoción de lo nuevo, aunque más no sean los relatos sobre una figura excéntrica, un “hombre secreto” (Cruz).

En diciembre de 1997 aparece la primera publicación significativa de Guthmann en Argentina: el volumen titulado *La gran respiración bailada/La grande respiration dansée* (Atuel), que incluye una selección de 23 poemas escritos entre 1928 y 1948, traducidos por Rafael Felipe Oteriño con la colaboración de la viuda de Guthmann, Natacha. En la portada se menciona la inclusión de dos poemas inéditos de Cortázar: Cortázar aparece como el referente que legitima, antes de la lectura, al nuevo nombre. En el N° 3 de la revista cordobesa *Fénix* (1998), el poeta Horacio Castillo firma una reseña sobre esta publicación. Por su parte, el mismo año, Ricardo Nirenberg publica en la web una lectura cruzada por la traducción de tres poemas. En 1999, el N° 49 de la revista *Diario de Poesía* publica, en su sección “Rescate”, una selección de 14 poemas inéditos de Guthmann, traducidos por Ricardo Ibarlucía y Valeria Joubert. La selección está precedida por una nota introductoria y se completa con la traducción de algunas de las cartas que Guthmann envía desde “pueblos en los que ningún blanco ha penetrado”. El 9 de febrero de 2000, el Diario *La Nación* publica una nota firmada por la escritora Alicia Dujovne Ortiz, titulada “Buscadores de absolutos”, que gira en torno al intercambio epistolar entre Cortázar y Guthmann, pero se centra en la figura del primero (no es un dato menor que la nota aparezca a comienzos del año en que la editorial Alfaguara publicará las cartas inéditas de Cortázar). Finalmente, nueve años después, la aparición del volumen *Fredi Guthmann. Retrato de un aventurero* (Letemendia, 2009), aparece como una referencia insoslayable sobre el poeta (ver Nota 1).

Esta cadena de publicaciones, en la que una *refracta* a la otra, nos da a leer lo mismo: la emergencia de algo hasta ahora oculto, y la composición, en retrospectiva, del relato que se esconde en la figura de Guthmann, los hechos y anécdotas que lo sostienen, y la línea de nombres —desde Artaud hasta Girondo— que aparecen para volverlo un referente, de pronto, familiar. Desde la “Semblanza” que firma Cruz hasta la reseña de Castillo se trata de lecturas unívocas que comienzan por señalar lo insospechado del caso, e intentan situarlo en sus coordenadas exactas:

para Castillo, las de una lírica que excede por su *élan* trágico a la tradición francesa, para insertarse en lo que podría llamarse la “poesía de la desesperación: desesperación por la naturaleza humana, desesperación por el desamparo de lo absoluto, desesperación por una irredenta sed de belleza” (133).

Pero estas publicaciones enseñan otra cuestión: Fredi Guthmann ingresa al espacio argentino —en el que estuvo, paradójicamente, durante décadas— no sólo gracias a lo fantástico del relato mítico sino también a la *invención* de las traducciones que recortan, exponen y reescriben fragmentos de un conjunto íntimo de papeles, hasta dar forma a la imagen de una poética singular. Es precisamente esta invención, entonces, la que dan a leer traducciones como la de *La gran respiración bailada*, publicación inaugural a cargo de Oteriño y Natacha Guthmann, y la del *Diario de Poesía*, posterior, a cargo de Ibarlucía y Joubert.

Por ese movimiento rizomático propio de la traducción, aunque sea el mismo nombre el que se inscribe, cada una de estas versiones aporta una imagen peculiar de ese nombre. Si bien la disimilitud no es siempre abrupta, sí permite dar cuenta de ejercicios de reescritura diferenciados. Esta diferencia comienza por volverse legible ya en la selección de textos, que conforma dos series, excluyentes, en tanto ningún texto perteneciente a una se reitera en la otra —esto, por ese mandato del órgano revista que el *Diario* acata: la exposición de lo inédito—. <sup>8</sup> A diferencia de la serie del *Diario*, que se conforma con el orden arbitrario de una antología que está regida por un valor global y externo, el de la novedad, la serie conformada por los poemas de *La gran respiración...* —que también es una antología— responde a un ordenamiento pensado, circular, marcado por la recurrencia de esos dos centros duros de sentido. Hay un poema de apertura —titulado *La Madre*— que instala a esa figura (que se dispersa en otras) como el origen de la palabra, y un poema de cierre, *Equinoccio Negro*, que clausura el volumen con versos definitivos: “la vida me lame ella me es extraña tan/ insondablemente/ Más interior que yo mismo” (Guthmann 1997 81). Si bien este ordenamiento es comprobable, no hay dudas de que en esta percepción que acabamos de hacer interviene el formato: por su estructura, el libro siempre insta un orden y una sucesión del texto, que en el formato revista —y más aún en el caso peculiar de *Diario de Poesía*— aparece disperso.

Pero si insistimos en la diferencia es porque ésta se vuelve legible también en el alcance de la poética que esas series habilitan: la serie conformada por el *Diario* devuelve la imagen de una poesía más experimental que la del volumen publicado por Atuel. Es como si se avanzara más allá, como si de una serie a la otra, la traducción le sumara a la poética guthmanniana nuevos matices. Es como si la versión del *Diario* complementara a esa poética de corte lírico presente en *La gran respiración bailada* con un Guthmann excedido en sus imágenes o su léxico —aparecen lexemas extraños: *armella* (*annelure*) *umbelas* (*ombelles*), *polípero* (*polypier*), *canaleja* (*venelle*), *alalí* (*hallali*) que vuelven exóticos a los textos—; una poética que expone, en momentos, rasgos que antes no se daban a leer, como lo sexual (“la verga del mundo venía a llorar/ Acostada a lo largo de su puro temblor” (1999 32) o lo obsceno (“la ciudad te contamina por el culo cuando duermes con la ventana abierta” (32). De una serie a la otra, los textos se complejizan, parecen cerrarse aún más sobre sí mismos, todavía más cifrados.

En *La gran respiración bailada* se leían textos, en su gran mayoría, *inteligibles* (el atributo es cuestionable, lo sabemos; si en la antología del *Diario* hay espacio para alguno de esos textos, también aparecen otros que rompen esta intelegibilidad. La

traducción se vuelve una práctica inestable frente a un lenguaje que insiste también en su inestabilidad (desde este lugar se pueden leer en estos poemas la presencia de ciertos enunciados indescifrables). El lexema *gong*, que aparece en un poema de cada una de las series, nos permite, desde un detalle, un movimiento mínimo, explicitar un procedimiento de traducción que permite identificar a cada serie. Mientras en la traducción de Ibarlucía y Joubert *gong* pasa directamente al español como *gong* —“Ya no soy un hombre; puedes golpear sobre mí quiero ser el gong de los hombres” (30)—, sin ningún cuestionamiento sobre el uso metafórico del concepto que el lexema francés también denota; en la traducción de Oteriño, *gong* se transforma insospechadamente en *gozne* —“alrededor del gozne del más allá” (1997 19)—, como si el cambio asegurara un sentido más firme, y tal vez, más poéticamente puro.

En su prefacio a *La gran respiración bailada* Louis Soler elogia en la traducción “la musicalidad muy hispánica” y remata con el cumplido de la espontaneidad: “Da la impresión de que estas poesías fueron escritas directamente en español” (14). Como ya lo sabemos por Lawrence Venuti (1995), en traducción, el argumento de la “fluidez” acaba por echar más sombras que luces sobre una traducción, en tanto señala el riesgo de una excesiva domesticación que borra al texto extranjero. Esto nos lleva a notar que si en la traducción de Oteriño ya se vislumbraba el ritmo sincopado de los textos, en ciertos pasajes de la traducción del *Diario* los versos componen una verdadera yuxtaposición, resultado de una sintaxis que en ningún momento normativiza la cadena del verso.

Jorge Panesi afirma que, en tanto nueva acción sobre los textos, la deconstrucción advierte en la traducción un proceso simultáneo e indistinguible que supone la lectura y la re-escritura. “La traducción —escribe Panesi— deja huellas en los textos que lee, la lectura no es una mera pasividad que roza lo ya escrito” (120). Este trabajo, que se unirá inevitablemente a esa cadena de refracciones críticas de Guthmann que repasamos, pretende haber avanzado en esa dirección.

## Notas

<sup>1</sup> En este sentido, la reciente publicación en Argentina del volumen *Fredí Guthmann. Retrato de un aventurero* (Letemendia, 2009) por parte Natasha Guthmann, viuda del poeta, constituye un hecho destacado que le aporta visibilidad a la obra de Guthmann. Allí puede leerse una selección de poemas inéditos de Guthmann (traducidos por Arturo Carrera), una selección de sus cartas (traducidas por Silvio Matoni), así como también testimonios de personas cercanas al poeta (como los de Rafael Felipe Oteriño o Natacha Guthmann) y una exposición de las fotografías tomadas durante sus viajes. Además de su valor como la publicación, tal vez, más destacada sobre el poeta, este libro reafirma, en su exposición, el modo privilegiado de definir a Guthmann sobre el que insistieron todas las referencias precedentes: como una figura excéntrica que, incapaz de agotarse sólo por su escritura, obliga a reponer el itinerario experiencial, la anécdota que sostiene a la obra y que al mismo tiempo la excede.

<sup>2</sup> El libro de Verlaine aparece en 1880, y su portada anticipa tres nom-

bres: Tristan Corbière, Arthur Rimbaud y Stéphane Mallarmé. La obra tiene éxito, por lo que cuatro años después, en 1884, es reeditada, con la adición de tres nuevos nombres: Marceline Desbordes-Valmore, Auguste Villiers de L'isle-Adam y Pauvre Lelian (anagrama formado con las letras de Paul Verlaine).

<sup>3</sup> Tanto Rimbaud como Guthmann buscarán dar cuenta, a través de una escritura diferente a la de la poesía, a través de un discurso menos sospechoso y más transparente, un discurso con pretensiones de científicidad y, por lo tanto, legítimo para el resto del mundo, de la extrañeza de las tierras que descubren. Rimbaud redacta un informe sobre la insospechada y desértica región de Ogaden, que envía luego a la *Sociedad de Geografía* (que lo publicará en 1884). Guthmann, por su parte, declara: “Tengo quizás la intención de hacer un informe sobre la isla, con fotos, que comunicaría a la National Society of Geography de Nueva York. En la próxima partida de mi viaje, visitaré islas absolutamente abandonadas, y pienso recoger impresiones que valdría la pena fueran comunicadas...” (1999 31).

150 151

<sup>4</sup> El poema en francés: “J’ai toujours été plus violent que la nature. J’ai toujours voulu/la forcer en soi m’en servir pour mon rêve/ Le ciel n’est pas le ciel/ Le ciel est toujours en moi cette chose sauvage/ Cette cause et cette conséquence/ Sauvage/ À réduire à obliger/ À être plus ciel/ Que le ciel”. La traducción expuesta arriba es la que el poeta Rafael Felipe Oteríño, en colaboración con Natacha Guthmann —viuda de Guthmann—, realizan para el volumen comentado a lo largo de este trabajo: *La gran respiración bailada* (Atuel).

<sup>5</sup> Modalidad que Enrique Pezzoni señala en su lectura de la poesía de Enrique Molina, y que se define por “su identificación de vida y poesía, acción verbal no como poiesis, sino como praxis que no quiere agotarse en pura *mímesis* de acciones reales, y se proclama como acción inmediata y concreta, cargada de contenidos éticos que embiste precisamente contra los códigos de la moral oficial: apertura a la liberación, desenmascaramiento de lo falso” (Pezzoni 135).

<sup>6</sup> Cortázar le escribe a Guthmann: “Usted me parece tan profundamente adentrado en esa verdad que le llegó en su hora, después de una vida previa llena de experiencias y altas horas. Usted tiene ya le lieu et la formule. Pero el hecho de que encuentre palabras tan próximas a mi sensibilidad para escribirme, me prueba por otro lado que la distancia no es insalvable, que todavía nos tocamos —al menos en el afecto y en el recuerdo—. Y pienso que usted, en cierto modo, no se aleja de su antigua vida, sino que entra en un plano total de realidad, donde cada cosa se sitúa en su justa medida y vale en su justo valor. Esa *oneness* que tan desesperadamente buscó Keats en el panteísmo, en el animismo, la estará usted alcanzando en un plano trascendente” (255).

<sup>7</sup> Como una clara estrategia publicitaria debe considerarse la inclusión, en la portada de *La gran respiración bailada*, de la siguiente aclaración: “Edición bilingüe con dos poemas inéditos de Julio Cortázar”. No obstante, más allá del contribuir a un fin comercial, el vínculo con Cortázar, cuestión en la que se detuvieron los acercamientos críticos, es una estrategia para propiciar la incorporación de su obra al sistema argentino,

a través de la filiación: la de un nombre extraño (Guthmann) con otro canónico (Cortázar), para darle mayor visibilidad al primero.

<sup>8</sup> En la nota que antecede a la traducción de las cartas y poemas de Guthmann en el *Diario de Poesía*, Valeria Joubert y Ricardo Ibarlucía destacan el valor de la publicación: “La presente selección fue hecha directamente a partir de los originales a máquina de Guthmann, proporcionados especialmente por su viuda a *Diario de Poesía*, del mismo modo que las fotos que acompañan los textos. Salvo los tres poemas tomados de la antología francesa, los poemas y las cartas que aquí se ofrecen permanecían hasta hoy inéditos, tanto en francés como en castellano” (29).

### Bibliografía

- ADORNO, T. (1956) “Signos de puntuación”. *Notas sobre Literatura, Obra Completa, 11*. Madrid: Akal, 2003. 104-110. Traducción al español de A. Brotons Muñoz.
- CASTILLO, H. “Fredí Guthmann: Una poesía devuelta por la muerte”. *Fénix 3*. Córdoba: El Copista (1998): 130-133.
- CORTÁZAR, J. (2000) *Cartas (1937-1963)*. Buenos Aires: Alfaguara.
- CRUZ, J. “Retrato de Fredí Guthmann”. *La Nación* (Buenos Aires, 08 de oct. 1997): <http://www.lanacion.com.ar/214040-en-busca-de-fredi-guthmann>, (consulta: 20/02/2011).
- DUJOVNE DE ORTIZ, A. “Buscadores de absolutos”. *La Nación* (Buenos Aires, 09 de feb. 2000). En: [<http://www.lanacion.com.ar/214418-perseguidores-de-absoluto>] (consulta: 20/02/2011).
- FRIEDRICH, H. (1956) *La estructura de la lírica moderna*. Barcelona: Seix Barral, 1974. Traducción al español de J. Petit.
- GUTHMANN, F. (1997) *La gran respiración bailada/La grande respiration dansée*. Buenos Aires: Atuel. Traducción al español de R. F. Oteriño y N. Guthmann.
- “La gran mañana definitiva. Cartas de Ultramar. Poemas inéditos”. *Diario de Poesía 49*. Uruguay: Grupo Editor Diario de Poesía (1999): 31-33. Traducción al español de V. Joubert y R. Ibarlucía.
- GUTHMANN, N. (2009) *Fredí Guthmann. Retrato de un aventurero*. Buenos Aires: Letemendia.
- JUARROZ, R. (1980) *Poesía y creación. Diálogos con Guillermo Boido*. Buenos Aires: Carlos Lolhé.
- IBARLUÍA, R. y V. JOUBERT. *El poeta errante. Diario de Poesía 49*. Uruguay: Grupo Editor Diario de Poesía (1999): 31.
- LEFEVERE, A. (1982) “Mother Courage’s Cucumbers. Text, system and refraction in a theory of literature”. *The Translation Studies Reader*. L. Venuti, editor. New York: Routledge, 2000. 233-249.
- MONTELEONE, J. “El nómada: cartas de Arthur Rimbaud en Abisinia”. *Abyssinia 1*, Buenos Aires: Eudeba (1999): 157-178.

NIRENBERG, R. "Río, Mar, Madre y Prostituta. La poesía de Fredi Guthmann". *Off Course, a Literary Journey*, 1998. En: <http://www.albany.edu/offcourse/july98/guthsp1.html>, (10/09/09)

PANESI, J. (1998) *Críticas*. Buenos Aires: Norma, 2000.

PEZZONI, E. (1986) *El texto y sus voces*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.

RIMBAUD, A. (2003) *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*. Cher: Gallimard.

SCARANO, L. "La voz 'social': figuraciones de una enunciación en crisis (Blas de Otero, Gabriel Celaya, José Hierro)". *La voz diseminada*. L. Scarano; M. Romano y M. Ferrari. Buenos Aires: Biblos, 1994. 69-107.

VERLAINE, P. (1880) *Les poètes maudits*. Paris: Vanier.

**Venturini, Santiago**

"Fredi Guthmann: el extranjero entre nosotros", en: *El hilo de la fábula*, Revista anual del Centro de Estudios Comparados, N° Once. Santa Fe, Argentina, ediciones UNL, 2011, pp. 143-153.



## Raza, utopía y biopolítica en la trasposición de *Soy leyenda*

Bárbara Gudaitis \*

Universidad de Buenos Aires

### Resumen

La ciencia ficción es un género prolífico en fábulas de identidad. Problemáticas de raza, género y etnia son frecuentes en él, a menudo para sostener las jerarquías imperantes, y otras tantas para rechazarlas. Frente a este problema, la transposición de la novela de Richard Matheson *Soy leyenda* apunta ciertos cambios que no pueden pasarse por alto. Este trabajo se propone explorar y demostrar que estas modificaciones se deben a la estrecha relación entre posmodernidad y biopolítica, puesto que el cambio esencial es la relación entre enfermedad y Estado, lo que puede explicarse en términos del conflicto racial que atraviesa tanto la novela como la película. Así, los cambios en el planteo biopolítico tienen consecuencias inmediatas en la resolución distópica del conflicto narrativo en la novela, que cambia a su signo opuesto, la utopía, en la versión fílmica.

154 155

### Palabras clave:

· raza · biopolítica · ciencia ficción · trasposición cinematográfica  
· identidad

\* Estudió Letras en la Universidad de Buenos Aires, donde desarrolla sus estudios de doctorado y se desempeña como ayudante de cátedra de Literatura Norteamericana. Ha publicado artículos sobre las representaciones raciales en la literatura estadounidense y forma parte del grupo de investigación "Literaturas mestizas en los Estados Unidos: autores negros y amerindios", en cuyo marco lleva adelante un estudio comparado sobre la relación entre opción estética y orientación política en la literatura negra del Renacimiento de Harlem y la del Movimiento por los Derechos Civiles.

### Abstract

Science-fiction is a literary genre in which fables of identity are abundant. Issues of gender, race and ethnicity often appear in its novels, many times in order to reassert hegemonic hierarchies and so many others to reject them. In this regard, Richard Matheson's novel *I Am Legend* film adaptation presents a certain amount of significant changes that should not be overlooked. This paper will try to demonstrate these modifications are due to the strong connection between the postmodern era and biopolitics, being the most essential change the link between State and disease. This can be explained in the light of miscenegation and race conflict, which run deep throughout both, movie and novel. Thus, these deviations have immediate consequences to the dystopic resolution of the narrative conflict in the novel, which is turned into a utopia at the film version.

### Key words:

· race · miscenegation · identity · biopolitics · science-fiction  
· film adaptation

La ciencia ficción ha sido desde sus inicios un género prolífico en fábulas de identidad. Desde sus más lejanos antepasados (por ejemplo *Frankenstein*, de Mary Shelley), la preocupación por el problema del “otro” y su relación con la identidad del “nosotros” ocupa un lugar central, tanto para reafirmar como para desestabilizar las identidades dominantes. Problemáticas de raza, género y clase son frecuentes en este marco de representación, a menudo para sostener las jerarquías del *statu quo*, y otras tantas veces para desnaturalizarla. La versión filmica que dirigió Francis Lawrence de la novela *Soy leyenda* de Richard Matheson presenta un número llamativo de cambios, que van mucho más allá de los problemas de trasposición: desde el reemplazo de un protagonista blanco anglosajón protestante (la identidad dominante en Estados Unidos) por uno afro-estadounidense, hasta el tratamiento de la figura del vampiro (otro gran precursor de las representaciones de los *otros*), estos cambios construyen un paradigma de representación de la alteridad muy distinto respecto del texto original. Ahora bien, leídos a contraluz del texto escrito, cabe preguntarse hacia dónde desplazan el sentido, no porque el texto literario sea un libro sagrado imposible de profanar, sino porque finalmente la versión filmica de la novela de Matheson invierte e incluso violenta el sentido original de la novela. Estos cambios tienen una repercusión inmediata en las tensiones que plantea la novela con respecto a la utopía y la distopía: la trasposición genera un efecto conciliador contrario al efecto distópico de la novela.

La hipótesis que se propone explorar el presente trabajo es que la biopolítica juega un rol fundamental en este pasaje, ya que estos cambios se sostienen en la relación entre raza, enfermedad y Estado, y esto explicaría el pasaje de un planteo distópico a uno utópico.

Para comenzar, un breve recorrido por la trama argumental de cada versión. Tanto en la película como en la novela se mantienen el tópico del último hombre sobre la tierra, por un lado, y la definición del vampirismo como consecuencia imprevista de investigaciones científicas, por el otro. En ambas el protagonista queda aislado por una plaga que ha convertido a los seres humanos en vampiros, a la que sobrevive por ser biológicamente inmune. La pregunta acerca de si es el único sobreviviente es uno de los motores fundamentales del argumento. El recuerdo de su esposa e hija muertas lo atormenta. Los vampiros, por su parte, lo acosan todas las noches. Aparecen en algún momento de la trama un perro y una mujer. Hasta aquí se guarda cierto tipo de semejanza. Las diferencias, en cambio, son numerosas. En el caso de la novela, Robert Neville es, como ya se adelantó, un hombre blanco anglosajón, descendiente de ingleses y alemanes, y cuenta con cierta formación militar. Se ha vuelto inmune a la bacteria que causa el vampirismo en un campamento militar de Estados Unidos en Panamá. Durante el día, la rutina de Neville consiste en reparar los daños en la casa que provocan los ataques nocturnos de los vampiros. Luego se dedica a fabricar estacas, con las que más tarde mata vampiros mientras están dormidos. Por las noches intenta ignorar los llamados de los vampiros, que lo incitan a salir de distintas maneras (entre ellas se destaca que las vampiresas, haciendo gala de su condición, se le ofrecen sexualmente e intentan atraerlo, llamado al que Neville se resiste haciendo notables esfuerzos de autocontrol). Durante toda la novela el personaje vacila entre combatir a los vampiros, entregarse a ellos o escapar a través de la autodestrucción. Para soportar mejor la situación, bebe, lo cual le provoca accesos de ira. Se trata por lo demás de un planteo profundamente psicológico, a lo largo del cual Neville evoluciona desde una postura abiertamente hostil contra los vampiros, seguida de un momento conciliador, que culmina luego en una epifanía en la que comprende y acepta su propia diferencia.

En su búsqueda conciliatoria, aprende biología en forma autodidacta para explicar las causas del vampirismo y su cura, en un intertexto constante con las leyendas orales sobre vampiros, y con su expresión escrita por antonomasia, *Drácula*, de Bram Stoker. Este pasaje de la hostilidad a la búsqueda de la cura ocurre a partir de la aparición de otro ser vivo con el que Neville se relaciona, un perro callejero al que intenta domesticar. Luego de enormes esfuerzos para atraerlo, el animal muere. A partir de esta muerte Neville comienza sus investigaciones para encontrar una cura. Estando éstas ya avanzadas, encuentra en plena luz del día a una mujer a la que lleva a su casa por la fuerza. La mujer, con la que Neville comparte unos breves momentos de intimidad, resulta ser una agente vampiro de una nueva sociedad en ascenso, en la que los vampiros son la medida de lo normal. Este nuevo ordenamiento social es posible porque los vampiros, a través de sus propias investigaciones científicas, encuentran la forma de controlar algunos de los efectos de la bacteria. Dicho en otras palabras, encuentran, a través de la asociación entre ciencia y violencia de Estado, la forma de convertir la diferencia en la medida estándar. Así, a lo largo del relato, Neville pasa de ser un representante de la identidad racial dominante a ser un “otro” aberrante. En este giro final, el personaje adopta una actitud comprensiva, en la que entiende el terror que provoca

en los otros su diferencia, por un lado, y sus acciones pasadas (experimentos con vampiros vivos y asesinatos cometidos durante su etapa hostil), por el otro. Al final del relato, él es la leyenda que caracteriza lo abominable, y lo acepta porque lo comprende, porque ha vivido ese terror desde el otro lado. El tono general del final es bastante perturbador, puesto que la nueva sociedad no es ningún lecho de rosas: el poder en este nuevo orden social se impone a través de una “limpieza” de los vampiros indeseables (vampiros muertos que vuelven a la vida animados por la bacteria, entre los que se destaca el vecino de Neville, Ben Cortman), que se puede leer fácilmente en términos de eugenesia, puesto que el criterio de selección entre los vampiros parte de una distinción biológica (unos están vivos y los otros son una especie de zombies). Neville, habiéndose desplazado del centro del poder al margen, puede ver la cara más violenta de esta “limpieza”, que lo horroriza.

En la versión filmica, sin embargo, Robert Neville es un científico militar afro-estadounidense (primer gran cambio) que ya desde el inicio de la narración concentra sus esfuerzos en buscar una cura. La enfermedad no se genera como correlato imprevisto de presuntas guerras bacteriológicas, como en el caso de la novela, sin por una causa noble: la cura del cáncer. Al igual que en la novela, Neville es inmune a la bacteria, y se encuentra solo en el mundo, a excepción de la compañía de su perra (que es suya y aparece desde el comienzo: un cambio radical en su función como actante). Sus días transcurren entre la búsqueda de provisiones, el mantenimiento de la casa, la búsqueda por radio de otros humanos y la investigación sobre la cura, sin nada de asesinatos (cuando mata, lo hace exclusivamente para defenderse). Ocasionalmente habla con maniqués que ha dispuesto de forma tal que parecen estar realizando tareas cotidianas. Por su parte, a los vampiros se los representa como seres andróginos repugnantes. Su diferencia es *visible físicamente*. Están privados de lenguaje y son incapaces de cualquier asociación que no sea del tipo manada. Su agresividad los domina a tal punto que los lleva a exponerse a la luz solar; llegan a comprometer hasta el más básico instinto de autoconservación.<sup>1</sup> El punto cúlmine de esta agresividad irracional se ve en el final, cuando asesinan a Neville mientras él les ofrecía la cura. Esto produce además, por si quedaban dudas, una notable *visibilidad cultural*. Desde este paradigma, es absolutamente imposible confundir un humano con un vampiro.

En cuanto a la inteligencia, la única señal que dan los vampiros es una emboscada que realizan, en la que colocan uno de los maniqués fuera de lugar, frente a un edificio donde habitan. Este acontecimiento, que casi termina con la vida de Neville, introduce el personaje femenino, que lo salva. Frente a este hecho, y a diferencia de lo que ocurre en la novela, la posibilidad de dudar frente a la naturaleza de esta mujer está por completo bloqueada para el espectador: dado que la diferencia entre vampiros y humanos es físicamente y culturalmente visible, la mujer no puede ser un vampiro; humanos y vampiros no se confunden jamás. Y dado que con su aparición salva a Neville de una muerte segura, tampoco puede ser una alucinación de este último. La única posibilidad es la que se confirma más adelante: la mujer y su hijo son sobrevivientes que aparecen en respuesta a uno de los llamados radiales del propio Neville. Buscan un centro de refugiados donde los humanos que sobrevivieron a la plaga se reúnen para rearmar la sociedad. La duda pasa a ser si este centro existirá o no, mientras que el foco de atención de la trama inmediatamente vuelve a ser encontrar la cura. Cuando Neville finalmente la encuentra, la casa sufre un ataque y él se sacrifica para defenderla de los propios

infectados, no sin antes haberles ofrecido la salvación que, como se dijo antes, ellos rechazan (el intertexto bíblico se torna aquí más que evidente). Anne, la mujer que lo salvó, llega finalmente a una ciudad de sobrevivientes con la cura. Él se convierte así en la leyenda del héroe que encuentra la salvación de la humanidad y se sacrifica para asegurarla. El mensaje de la película es de esperanza: no importa lo que pase, la humanidad (definida ésta con los parámetros inamovibles de siempre) se salvará.

De todos estos cambios, nos detendremos en tres. El primero, la etnia del protagonista. Esta variación da cuenta de que lo que se codifica aquí en la figura del vampiro, tanto en la novela como en la película, es una diferencia de tipo racial. Este cambio tan llamativo muestra una buena lectura por parte del director, que logró decodificar la naturaleza de esa diferencia cifrada en la figura del vampiro.

De acuerdo con Todorov, la ideología racialista (que el autor define como conjunto de ideas que no se confunde con el *comportamiento* racista), gestada en Europa durante el siglo XIX y operante aún en los Estados Unidos, define las razas como “agrupamientos humanos cuyos miembros poseen características físicas comunes” (116) las que implican una cesura biológica entre uno y otro grupo. El concepto de raza entonces plantea una frontera biológica entre los miembros de distintos grupos, frontera que “salta a la vista” y que no es aconsejable cruzar. Una vez definido el concepto de “raza”, el racialismo atribuye a los rasgos físicos una continuidad con ciertos rasgos morales. Es decir, los rasgos físicos *determinan* características morales. Esto conlleva una primacía del grupo por sobre el individuo: las expresiones individuales quedan supeditadas a la psicología colectiva del grupo. A su vez se postula una escala de valores evolutiva y etnocentrista que sostiene que unas razas son más evolucionadas que otras, de modo que la propia etnia siempre se sitúe en el punto máximo de la jerarquía.

Frente a las narraciones tradicionales (en las que el vampiro suele representar desviaciones sexuales, morales y de clase —Drácula es un conde—), tanto en la novela como en la película *Soy leyenda* se explota la naturaleza *biológica* de la diferencia entre vampiros y humanos. Esta operación es fundamental para la construcción del mundo ficcional que ambos textos comparten, y es lo que permite sostener la matriz genérica “ciencia ficción”: la tensión temporal que define al género como “relato del futuro puesto en pasado” (Capanna 26) se sostiene siempre sobre un planteo científico. En este caso, la codificación científica de la diferencia se construye a partir del cruce entre sociología y biología, cruce por lo demás típico de una sociedad racializada. En la novela, se utiliza la sociología para poner en evidencia la dimensión política de la biología; en la película, en cambio, se utiliza la biología para ocultar la dimensión política de la sociología a través del racialismo: si la diferencia cobra un estatuto objetivo (es decir, si se la postula como inherente objeto definido y no a la mirada que define), entonces la jerarquía deja de ser social y pasa a ser un problema de selección natural. Esta es la diferencia más radical entre ambos textos.

La identidad racial del Neville novelado pertenece explícitamente al grupo dominante, mientras que en la película es un representante de una minoría racial. Si en las primeras líneas de la novela se menciona la ascendencia anglosajona del protagonista es porque la relación entre poder e identidad de grupo es un parámetro importante (recordemos que en Estados Unidos, la identidad dominante del WASP combina raza, lenguaje y religión). En la novela, esta relación se tensiona al punto que se corta: la identidad mayoritaria dominante es en realidad una mi-

noría numérica, lo que importa es qué grupo se toma como medida para definir lo normal. Este es el núcleo central que problematiza toda la obra: el concepto de normalidad. La epifanía de Neville sólo se produce cuando el nuevo orden de poder ya está consolidado y se impone un nuevo parámetro de identidad dominante. En la última página de la novela leemos:

Neville los observó serenamente. Y de pronto razonó: yo soy el anormal. La normalidad es un concepto mayoritario. Norma de muchos, no de uno solo.

Y comprendió la expresión que reflejaban aquellos rostros: angustia, miedo, horror. Le tenían miedo. Ellos lo veían como un monstruo terrible y desconocido, de una malignidad más odiosa que la plaga. Un espectro invisible que como prueba de su existencia sembraba el suelo con los cadáveres desangrados de sus seres queridos. Y Neville los comprendió, y dejó de odiarlos. (Matheson 1954 181)

En la versión de Lawrence, al colocar desde el comienzo a un representante de una minoría racial en el rol protagónico, esta cuestión inmediatamente deja de ser un problema: desaparece por completo, y deja lugar en cambio para escenas de persecución, explosiones y demás efectos especiales. El segundo cambio en que nos detendremos es la figura del vampiro.

El tratamiento de este cruce entre biología y sociología que subyace a ambos textos da como resultado representaciones opuestas: mientras que en la novela de Matheson la visibilidad de los “otros” es cultural e intermitente (a veces se aparece y otras no), en la película, al ser también física, es permanente. Este punto se rige por el segundo principio del racismo: las alteraciones morales de los infectados (agresividad, falta de raciocinio, pérdida del lenguaje) y sus alteraciones biológicas (fotofobia, hemofagia, etc.) se corresponden fuertemente con su aspecto físico: cambios en el color de piel y de ojos, falta de cabellos, fisionomía de la cara, androginia, superabundancia de destrezas físicas. Sin embargo, y teniendo en cuenta la carga simbólica tradicional mencionada antes, llama la atención cómo se opera sobre el rasgo físico y moral por excelencia en la tradición del vampiro: la sexualidad. Se invierte el atractivo sexual en repulsión. Si decimos que esta figura se construye en ambos textos como un símbolo de la diferencia racial, nos encontramos aquí con dos actitudes opuestas frente al tabú fundante de la cultura de Estados Unidos: la *miscenegation*, el tabú de la mezcla de razas. Al plantearse una frontera biológica entre distintos grupos humanos análogas a las distintas especies animales, la sexualidad interracial sólo puede partir de una desviación moral, de una perversión, y el producto de esta unión sólo puede ser un híbrido aberrante. La ideología racista es fuertemente contraria al mestizaje, puesto que la mezcla de una raza superior con una inferior necesariamente lleva a la degradación de la primera. Mientras que la novela trabaja en contra de este tabú, la película lo refuerza. De esta forma, se retoma la relación entre diferencia y peligro sexual y se acentúa la distancia entre el personaje individual identificado con lo humano (y por lo tanto con la superioridad racial) y el personaje arquetípico identificado con el “otro” aberrante (y por lo tanto con las “razas inferiores”).<sup>2</sup> Así, aunque los protagonistas de la película sean un afrodescendiente y una latina, el tabú de la mezcla de razas se mantiene (incluso el acercamiento romántico entre Neville y la vampiresa desaparece; no hay ningún tipo de aspecto amoroso en la relación entre Neville y Anne). El cambio de una identidad dominante por otra minoría

no implica en ningún momento una puesta en crisis del concepto de lo normal, sino su reafirmación acrítica.

Si las líneas argumentales que se mantienen son escasas, hay un principio muy significativo que estructura el sentido de los dos relatos: la definición de la diferencia como enfermedad. Pero en un caso se busca la forma de convivir con ella, mientras que en el otro se cura. Aquí es donde aparece el problema de la biopolítica. Ésta, en tanto administración del aumento de la vida, del “hacer vivir o dejar morir” (Foucault 1978) tiene como objeto de su accionar el cuerpo en tanto órgano viviente. En la novela, la medicina del nuevo Estado interviene en los cuerpos de la población y los hace vivir, puesto que sin el suministro constante de medicamentos la bacteria mata a los infectados (una alarmante anticipación del SIDA). En el film lo que separa la enfermedad no es la vida y la muerte sino el estatuto de humano. La cura así aparece como un acto de restitución de la humanidad perdida; su rechazo, un acto de irracionalidad propio de aquel que representa un peligro para sí mismo y para los demás. El Estado deberá tomar a su cargo entonces la restitución compulsiva de la humanidad. La última cita de la película es la siguiente:

160 161

ANNE: En 2009 un virus mortal se expandió en nuestra civilización, empujando a la especie humana al borde de la extinción. El Dr. Robert Neville dedicó su vida al descubrimiento de una cura y la restauración de la humanidad. El 9 de septiembre de 2012, aproximadamente a las 8:49 PM encontró esa cura. Y a las 8:52 dio su vida para defenderla. Somos su legado. Esta es su leyenda. Encender la oscuridad. (*I Am Legend* 2007 min. 100)

La compensación imaginaria que subyace a esta representación es la posibilidad de curar la diferencia, es decir, la fantasía de eliminar ya no al diferente, sino a la diferencia misma. Se podría en ese caso *administrar* la diferencia, aumentarla o eliminarla a voluntad, apropiarse de su poder disruptivo y hacerlo producir. La diferencia ya no desestabilizaría las identidades dominantes sino que se volvería funcional a ellas. “Curar” la diferencia implica necesariamente una homogeneización jerarquizante que sostiene las estructuras de poder establecidas: hay un punto único y centralizador desde el cual se establece qué es lo uno y qué es lo diferente. Esto, cruzado con la categoría de raza implica el cruce de un nuevo umbral en la violencia cultural: si la diferencia es una enfermedad que se puede curar, es porque pertenece al orden estrictamente de lo biológico. Así, se reafirman todos los postulados del racismo a la vez que se desechan la identidad cultural de las minorías y su derecho a la diferencia. Esto explica el cambio de signo, de pesimista a optimista, puesto que la biopolítica abre nuevos horizontes a la administración del poder: la alarmante posibilidad de comenzar a soñar con la utopía de curar la diferencia.

### Notas

<sup>1</sup> Este tipo de representación de la alteridad no es exclusiva de esta película sino que conforma casi un “estándar” de animalización. Versiones diferentes de este mismo procedimiento pueden apreciarse con facilidad en la forma en que el Western presenta a los aborígenes, bajo el estereotipo que Paula Gunn Allen llama el “*howling Indian*” (el indio aullador).

<sup>2</sup> Por su parte, la representación de la diferencia sexual en términos de

enfermedad física y/o mental cuenta con una extensa tradición. Puede observarse, por ejemplo, en la denominación de “peste rosa” que recibió en VIH-SIDA a comienzos de la década de 1980.

### Bibliografía

- ALLPORT, G.W. (1977) *La naturaleza del prejuicio*. Buenos Aires: Eudeba.
- CAPANNA, P. (1999) *El mundo de la ciencia ficción*. Buenos Aires: Buena Letra.
- CHEYFITZ, E. (1997) *The Poetics of Imperialism, Translation and Colonization from The Tempest to Tarzan*. Expanded Edition, by E. Cheyfitz. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press.
- DELEUZE, G. “Postdata sobre las sociedades de control”. *El lenguaje literario*. T 2. C. Ferrer, compilador. Montevideo: Nordan, 1991.
- FOUCAULT, M. (1978) *Defender la sociedad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (1980) *La verdad y las formas jurídicas*. Barcelona: Gedisa.
- (1992) *Genealogía del racismo*. Montevideo: Altamira.
- GLAZER, N. Y D.P. MOYNIHAN (1975) *Ethnicity, Theory and Experience*. Harvard: Harvard University Press.
- GUNN ALLEN, P. (1986) *The Sacred Hoop*. Boston: Beacon Press.
- HELDKE, L. Y P. O’CONNOR (2003) *Oppression, Privilege, and Resistance: Theoretical Readings on Racism, Sexism and Heterosexism*. Boston: McGraw-Hill.
- I AM LEGEND* (2007) Dirección: Lawrence, F. Producción ejecutiva: Berman, B.; Goldberg, D.; Stoff, E.; Tadross, M. Países: Estados Unidos, Australia. Productora: Warner Bros. Pictures, Village Roadshow Pictures, Original Film, Weed Road Pictures, Heyday Films, Overbrook Entertainment, 3 Arts Entertainment. Duración: 101 min. Novela original: Matheson, R.
- LINK, D. (comp.) (1994) *Escalera al cielo. Utopía y ciencia ficción*. Buenos Aires: La Marca.
- LIPSITZ, G. (1998) *The Possessive Investment in Whiteness. How White People Profit from Identity Politics*. Philadelphia: Temple University Press.
- SAID, E.W. (2004) *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama.
- SERRATORE, C. (2005) *Gestionar la vida y disponer para la muerte: la biopolítica y El rescuicio de lo impolítico*. En: [http://www.biopolitica.cl/pags/publicaciones.html# \(06/05/2009\)](http://www.biopolitica.cl/pags/publicaciones.html# (06/05/2009)).
- TAYLOR, C. (1992) *El multiculturalismo y la “política del reconocimiento”*. México: Fondo de Cultura Económica.
- TODOROV, T. (1997) *Nosotros y los otros*. México: Siglo XXI.
- WILLIAMS, R. (1997) *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

### Gudaitis, Bárbara

“Raza, utopía y biopolítica en la trasposición de *Soy leyenda*”, en: *El hilo de la fábula*, Revista anual del Centro de Estudios Comparados, N° Once. Santa Fe, Argentina, edicionesUNL, 2011, pp. 155-162.

**Cinco,**  
**memorias de la trastienda**  
(escritores por escritores)



## La utopía traductora

Rodolfo Alonso \*

164 165

Convocado cierta vez por un periódico especializado para evaluar distintas versiones de un poema extranjero, lo primero que acudió a mi mente fue aquella afirmación del sagaz Pedro Henríquez Ureña acerca de que cada generación debe traducir a su Homero. Es decir, entre otras posibles implicancias, que la palabra es también histórica, y que cada camada que se precie debe hacer por sí misma la *experiencia* de apropiarse verbalmente de sus clásicos, de inventar a sus clásicos.

Cuando un científico tan riguroso como Noam Chomsky define a toda lengua como “cierta relación entre sonido y sentido”, quizás inconscientemente, porque un artista tan cabal como Paul Valéry ya se le había adelantado casi con las mismas palabras en relación con el poema, nos está dando también una buena pista para el texto literario (después de todo, culminación de una lengua, y muy especialmente para el poema que, cuando se logra, no es otra cosa que un ser vivo de lenguaje, autónomo, soberano). Y tan encarnado en su lengua que proponerse verterlo a otro, no dejará de ser siempre una utopía. Y sin embargo, por necesidad o por placer, y aun por amor, seguimos intentando traducir. Al hacerlo, salvo milagros que aquí también son improbables, inevitablemente se deberá optar entre el sonido y el sentido. (Aun en el caso de las lenguas más afines, donde corremos riesgos por homologación, fácil abismo). Pero el intento siempre deberá tender a crear otro ser autónomo de lenguaje, no menos similar o emparentado.

\* Poeta, traductor, ensayista y ex editor argentino. Es una voz reconocida de la poesía latinoamericana contemporánea. Fue el más joven de la legendaria revista de vanguardia “Poesía Buenos Aires”. A partir de “Salud o nada” (1954), publicó más de 25 libros, la mayoría de poemas pero también de ensayo y narrativa. Primer traductor de Fernando Pessoa en América Latina (1961). Tradujo también a muchos otros importantes autores del francés, italiano, portugués y gallego, entre ellos Cesare Pavese, Giuseppe Ungaretti, Paul Éluard, Marguerite Duras, Eugenio Montale, Carlos Drummond de Andrade, Jacques Prévert, Dino Campana, Antonin Artaud, Guillaume Apollinaire, Pier Paolo Pasolini, Charles Baudelaire, Murilo Mendes, Antonin Artaud, Manuel Bandeira, Rosalía de Castro, Paul Valéry, Olavo Bilac, Stéphane Mallarmé, André Breton, etc. Antologías y libros suyos fueron publicadas en Argentina, Bélgica, Colombia, España, México, Venezuela, Francia, Brasil, Italia, Cuba y, próximamente, Chile. Escribió textos para cine, como el célebre cortometraje “Faena” (1960). Premio Nacional de Poesía (1997), junto a Juan Gelman. Orden “Alejo Zuloaga” de la Universidad de Carabobo (Venezuela, 2002). Gran Premio de Honor de la Fundación Argentina para la Poesía (2004). Palmas Académicas de la Academia Brasileña de Letras (2005). Premio Único de Ensayo Inédito de la Ciudad de Buenos Aires (2005). Premio Festival Internacional de Poesía de Medellín (Colombia, 2006). Entre sus libros más recientes se destacan *La voz sin amo*, con prólogo de Héctor Tizón (Ediciones de Medianoche, Zacatecas, México, 2008); *El rumore del mondo*, con prólogo de Juan Gelman (Ponte Sisto, Roma, 2009); *El arte de callar*, con palabras de Juan José Saer (El Perro y la Rana, Caracas, 2009); *Ser sed*, con prólogo de Juan Gelman (Arte y Literatura, La Habana, 2009); *La vida entera*, con prólogo de Juan Gelman (Poesía de Paper, Palma de Mallorca, España, 2009); *Poemas pendientes*, con prólogo de Léo Ivo (Alción Editora, Córdoba, 2010).

Como ven, la tarea que me fue encomendada era altamente incierta, y sólo hubiera podido responderse —a mi modesto entender— intentando una enéssima traducción, ya que toda utopía es felizmente inalcanzable, dichosamente interminable. Pero, de todos modos, inclusive para mí, vayan dos consejos. Uno, que siempre se acompañe el texto original de cada poema traducido. Otro, que recordemos todos la indiferencia de un Goethe y la risa sarcástica de un Schiller nada menos que para con la *Antígona* de Hoelderlin, sin duda paradigma de toda utopía traductora (y que dio origen a uno de los libros más memorables del impar George Steiner: precisamente *Antígonas*), ya que no se proponía apenas trasladar el texto a su idioma sino tomar en cuenta al hacerlo no sólo las distintas situaciones cronológicas y por lo tanto socioculturales de ambos protagonistas, sino hasta las limitaciones inconscientes que el genial poeta alemán intuía en Sófocles como persona, para con su propio idioma, en el preciso momento original.

### El doble fondo

Cuando más fácilmente traducible a otra lengua distinta resulta el poema, ¿no estará demostrando palmariamente con ello una mayor carencia en relación con su propia lengua?

### Sonido y/o sentido

Todo auténtico poeta esconde a un crítico, llegó a afirmar nada menos que Baudelaire. El que había en Paul Valéry, sin duda uno de los más lúcidos creadores capaces de reflexionar hondamente sobre su arte, logró aludir al poema como “esa oscilación prolongada entre el sonido y el sentido”. Con toda la desconfianza que, salvando las distancias, ambos experimentamos con respecto a cualquier pretensión tajante en estas lides, pude sentir que el autor de *El cementerio marino* había alcanzado allí una buena aproximación.

Finalmente como toda lengua humana, aun en su expresión más cotidiana o íntima, hasta el poema logrado —ser soberano, autónomo de lenguaje, cuando cuaja— se mantiene ineludiblemente en tensión frente a ambos polos. Pero no de cualquier modo, claro. Como dijo también el mismo Valéry: “En el arte, nada ha sido logrado todavía hasta que no se alcance el canto”. A lo cual supo agregar, igualmente, él mismo: “Es un prejuicio muy notable creer que el *sentido* de un discurso posee mayor dignidad que el *sonido* y que el *ritmo*”.

Fue nuestro inefable, indeleble César Vallejo, después de afirmar sin sombra de duda lo que tanto me he permitido reiterar: todos sabemos que la Poesía es intraducible”, quien llegó a aducir, como dando un ejemplo para él negativo, que “Se puede traducir solamente los versos hechos de ideas”. Claro, los otros, los pocos, están inescindiblemente encarnados, hechos “gloria de la lengua”, como bien sabía Dante. Por eso, suelen ser raros los autores que, aunque generalmente honrados, logran aproximarse a esa instancia en la cual, según el ya citado Valéry, “se logra la temperatura a la cual se producen las transformaciones”. Que no se alcanza siempre, es claro. Porque ni los muy altos y sólo pocos de los poetas que en el mundo han sido lo lograron, tampoco, siempre.

Así afirmó otro artista de fondo, de raza, el imperturbable Pierre Reverdy, que “La Poesía es la forma más ardiente y más imprecisa de la vida. Después, ceniza”. A ese nivel, a esa temperatura de existencia y de lenguaje, para él “La Poesía es a la vida como el fuego a la madera. Emana de ella y la transforma. Durante un momento, un breve momento, engalana la vida con toda la magia de las combustiones y las incandescencias”. Pero sólo un momento. No siempre. No, ¡ay!, para siempre.

Esa alta lección de intimidad y de grandeza, ese fruto sagrado de nuestra propia condición, que es también la de una llama en el viento, nos exige mantenernos a su altura, en su propia combustión, en su ineludible tensión interna. Y no se procede ante esas elevadas temperaturas sin que de ello queden huellas, residuos, rebarbas. Huellas de una tensión y de un combate, huellas de taller y de misterio, de fraternidad y extrañamiento. Como esos lugares a la vez inquietantes y entrañables adonde nos conduce, para luego dejarnos allí, abandonados a nuestra propia suerte, la bendita lengua madre.

166 167

### Del lado de Cervantes

No una sino varias veces me tocó aludir últimamente, ocupándome de versiones al castellano de poesía extranjera, a ese doble círculo de ansiedad en que dicha labor se inscribe, y al que me vi tentado de intentar definir como la utopía traductora. Porque, si por un lado resulta casi absolutamente imposible pretender trasladar a otra lengua un poema logrado que, para serlo, ha de estar precisamente fundido en forma inescindible (y dichosa) con la suya, hecho un solo cuerpo con ella, por el otro resulta también altamente deseable, casi atávica y en muchos sentidos sumamente fecunda la recurrente tentación de traducirlo.

En nada de ello pensaba cuando me topé, no hace mucho tiempo, mientras me daba el gustazo de releer —con enorme felicidad, con infinito placer— el *Quijote*, con un inesperado, por olvidadizo, argumento de peso a mi favor. En el memorable capítulo sexto donde se trata del meticuloso escrutinio que de la biblioteca del protagonista hacen dos amigos de su aldea, sin duda un maravilloso ejemplo de la más acerada, ingeniosa y poco complaciente crítica literaria, Cervantes pone en boca del cura entre inquisidor y adicto estas agudas conclusiones: “y lo mismo harán todos aquellos que los libros de verso quisieren volver en otra lengua: que, por mucho cuidado que pongan y habilidad que muestren, jamás llegarán al punto que ellos tienen en su primer nacimiento”. Tras de lo cual sólo me restaría agregar, no sin satisfacción y acaso en el aire de Sancho: “*Quod erat demonstrandum*”.

Lo que confío no haga más que devolvernos a una conciencia a la vez más amplia, oscura y honda de la poesía pero también del lenguaje, desde el más exquisito al felizmente cotidiano, vivo en la historia y desde la historia de los hombres que lo hablaron y lo hablan, pero capaz también de la más temblorosa intimidad. La poesía que no es quizá otra cosa que lengua soberana y autónoma pero, a la vez, indisolublemente, también lengua que otros hablaron e hicieron, al hablar, con su vivir. Y que debería hoy, también, volverse legítimamente lengua viva, individual y general, de uno y de la especie. Así sea.

### Entre sonido y sentido

Sólo si cayéramos en la trampa de tomar por simple ingenuidad la demoleadora lucidez con que Paul Valéry supo aludir al poema como “esa oscilación prolongada entre el sonido y el sentido”, sería posible obviar que semejante artista pudo adelantarse así a lo que un científico como Noam Chomsky iba a generalizar, mucho más tarde, definiendo a toda lengua como “una particular relación entre el sonido y el sentido”. De lo cual, entre otras muchas y fecundas derivaciones, no es menor la de comprobar que aun cuando la más alta poesía se arroje hacia sus límites nunca dejará de estar, así sea secreta y misteriosamente, vinculada con el mismo lenguaje que hablan los hombres.

Oscilar entre la carnalidad del sonido y la intensidad del sentido, presintiendo si es que no buscando allí precisamente lo esencial de la poesía y del lenguaje implica, ineludiblemente, también asumir con seriedad tanto los momentos felices, más logrados, como aquellos otros en que esa ineludible oscilación nos arroja, fatalmente, de uno u otro lado. Que bien pueden resultar diferentes abismos: la grandilocuencia, por ejemplo, en los apasionamientos sonoros de linaje romántico o parapsicologista, o recaer en el mero conceptualismo, prosaico en el peor sentido.

Porque, si mantenerse en el filo mismo de la poesía y de todo lenguaje, entre la música y el argumento, como ya dije es sin duda prueba de cabal entereza intelectual, la verdadera línea de alta tensión aspira a alcanzar esos escasos momentos relevantes en que ambos elementos, sonido y sentido, parecen consumarse en una llama única.

Aunque quizás hay también una música de la mente, un sonido del sentido. “Pues la *idea* que hay detrás de un poema es siempre inferior al *sentido* del poema; el sentido depende tanto de la estructura musical como de la estructura intelectual”. Y no es casual ni que quien así opine sea nada menos que Eliot, ni que quien esto escribe lo haya elegido, junto con Valéry, como su testigo de descargo. ¿Quién podría acusarlos de oníricos, verbalistas o extrovertidos?

### Delicias de la palabra

Quizá nunca como frente al dificultoso, insatisfactorio contacto con los inefables poetas árabes que hemos llegado a tener quienes no gozamos de su idioma, se me ha vuelto tan patética, dolorosamente vívida la imposibilidad de traducir del todo a otra lengua ajena una gran poesía, plenamente encarnada por lo tanto en la suya. Y, a la vez, no con menor angustia, la irremediable tentación, la absoluta necesidad de intentarlo.

Como ocurre con otras grandes culturas del planeta (pensemos por ejemplo tan sólo en India, Japón o China), el pesado lastre de las circunstancias en gran medida culturalmente heredadas nos hace percibir las por lo menos como distantes. Y sin embargo... Y sin embargo es en lo más límpido de nuestra propia lengua —como todas también felizmente mestiza— donde las palabras de claro linaje árabe refulbran con resplandeciente y sonora belleza: *áloe, almohada, acibar, alfombra, alondra, alumbre, azufre, acequia, aljibe, aljaba, almena, azúcar, alcachofa*, y mil más. Y fue en los altos cerros del oriente antioqueño, en esa misma Colombia

cuyo pueblo sigue hablando con expresividad y soltura uno de los castellanos más caudalosos y ricos que conozco, donde me descubrí paladeando, maravillado, esa resplandeciente palabra: *almojábana*, que allí designaba una dorada pieza de panadería local. Cuando no es en los prefijos de mi propio apellido, o en el de mi abuela paterna, Abuin, donde la riqueza y esplendor de la lengua árabe podrían asaltarme como una presencia y como un atavismo.

Porque fue gracias a un maravilloso traductor español: Emilio García Gómez que, desde muy joven, sentí que podía atisbar la sensual y grave belleza de los poemas arábigo-andaluces (que el *cante jondo* ya me había hecho aprehender por empatía, casi de manera intuitiva, saludablemente inconsciente, y que nuestro Rodolfo A. Borello iba a investigar, en los orígenes mismos de la lírica peninsular, con las *jarchas andaluses*).

Testimonios de la enorme diversidad y riqueza de las lenguas todas de los hombres, cada una de ellas un tesoro único y a la vez disponible para todos, que en Bruselas el especialista Edouard Tarabay (autor de una excelente *Antología de la literatura árabe contemporánea* en tres tomos, vertida por él al francés) me hizo incluso más patente al demostrarme gráficamente las diferentes fonéticas (tonadas, diríamos nosotros) con que cada comunidad, cada comarca enciende a sus palabras, incluyendo el mismo nombre del autor. ¿Cómo iba a asombrar eso en un pueblo que, como el de los árabes, dicen que tiene hasta diez mil palabras diferentes para decir simplemente *caballo*?

168 169

### ¿Quién le teme a los clásicos?

Si alguna vez intuí, como prueba de fuego con respecto a una gran poesía, precisamente su dificultad para ser traducida a otra lengua, diferente de aquella en la que había logrado encarnar como ser vivo de lenguaje, soberbia y orgánicamente autónomo, la del límpido, entrañable italiano Mario Luzi (nacido nada menos que en Florencia, el mismo año en que se desencadenaba la primera guerra mundial, y fallecido no hace mucho) resulta en forma explícita un paradigma, un testimonio, una evidencia.

La sobria, voluptuosa musicalidad de esos versos perfectos, no se agota sin embargo en sí misma. Sonido y sentido, esa carne viva de lenguaje, obviamente intransferible, con ser bellamente modulada, nunca deja de contagiarnos *al mismo tiempo* la presencia de un yo y un mundo hondamente aprehendidos.

¿Por qué no animarnos todavía a seguir llamando clásicos a estos modernos poemas, transidos y cantados, donde el oído atiende directamente al corazón de la belleza en el dominio de una humanísima experiencia humana, en la tensión efímera y eterna del tiempo y la memoria de nuestra condición, ineludible, volátil e indeleble?

Toda traducción, entonces, toda palabra acaso, no dejarán, nunca, de ser, para mí, y temblorosamente, al mismo tiempo que sincero homenaje e intención frustrada, digna y patéticamente, aproximativas.

## Un poeta de Egipto

¿Dónde podía haber ocurrido, sino en el VII Festival Internacional de Poesía y en Medellín? Jean-Clarence Lambert me invita a colaborar con él en la traducción de un poeta árabe, con quien ya nos habíamos conocido y que debe leer esa misma noche. Acepto muy honrado, y no sólo por gusto. En el cuarto del autor donde, sin proponérselo, como al descuido, relumbra la belleza de un plato blanco con rotundas uvas negras rociadas con algunas gotas de agua, que traen algo de frescura a la tarde de calor, trabajamos intensamente en la traducción de un poema de Ahmad Abdel-Muti Hiyazi. Mientras él nos observa, Jean-Clarence me da su versión en francés y escucha mi propia sugerencia en nuestro idioma que, después de múltiples consultas, agotando entre los tres todas las dudas, todas las posibilidades, voy pasando al papel para evaluar su forma escrita.

Cae la tarde, lentamente, como suele hacerlo en el trópico. Sin darnos cuenta, a pura magia de las circunstancias, todos lejos de casa, quizás estamos reviviendo algo así como un implícito homenaje al espíritu de la memorable Escuela de Traductores de Toledo. Cada palabra viene y va, rodando entre su sentido y su sonido, se la paladea y se la interroga, en un vaivén afín e involuntario, racional e instintivo, de idioma en idioma, de hombre en hombre. Esa noche, en el vasto anfiteatro emplazado en lo alto del cerro Nutibara, ante la reiterada multitud de muchos miles de personas ávidas de compartir poesía, Hiyazi dice el poema original en su propia lengua con una encendida, incontrastable sensualidad mucho más que musical, y yo mismo experimento, vivamente conmovido —al leer a continuación *nuestra* versión al castellano—, el contacto con la corriente viva del lenguaje encarnado, que nos recorre a todos, en el proscenio o en las gradas.

Recordé cuando, sentados en la misma mesa con algunos brillantes intelectuales del África negra, usando el francés como vehículo, Hiyazi había aludido con sutil ironía a su condición de árabe con aspecto de blanco. El también nos dijo, en otra ocasión, allí mismo, algo así como que quienes habíamos quedado fuera de la omnipresente globalización debíamos defender, encarnar una imagen de la poesía que se estaba perdiendo, ligada a la sensualidad del lenguaje humano y ajena a la seca conceptualización tanto como a la hipertecnología dominante. Me parece una propuesta excelente.

A mi solicitud, amigos de Medellín me informan que Ahmad Abdel-Muti Hiyazi es uno de los poetas más destacados de Egipto, que trabaja en el departamento de estudios arábigos de la Universidad de París y que publicó cinco libros de poesía, entre ellos *Ciudad sin corazón*. Pero al año siguiente, en 1998, durante las XXI Bienales Internacionales de Poesía, en Lieja, tengo oportunidad de tomar contacto con los autores de una exigente y lograda *Antología de la literatura árabe contemporánea*, donde se lo incluye. Ellos me introducen en las dificultades de la transcripción por escrito, en nuestras lenguas, de los sonoros nombres árabes, cuya fonética cambia no sólo de país en país sino, incluso, de región en región. También me informan que Hiyazi nació en 1935, en una pequeña aldea del Delta del Nilo. Que cursó estudios en una escuela normal. Y que su origen modesto lo hizo muy sensible a la miseria del pueblo. Con un lógico resultado: se volvió militante socialista al mismo tiempo que poeta. Otros títulos de sus libros publicados son

*Aurés y No queda sino la confesión.* Y Jean–Clarence Lambert me confirmará en París que nuestro amigo egipcio ya no reside allí, sino nuevamente en Egipto, en la sintomática ciudad de Heliópolis.

El mismo Hiyazi, en cambio, sólo me había dicho en Medellín que podía escribirle al legendario diario *Al Ahram*, en El Cairo, y me transmitió, sin proponérselo, por pura ósmosis, como acaso lo lograban los místicos antípodas de nuestras civilizaciones comunicantes, en los tiempos heroicos, una serena y profunda inmersión en la poesía como experiencia de vida y de lenguaje. Eso que, por aquí, hace ya tiempo que —por desdicha— andamos extrañando.

### Italia en mí

170 171

(Respuestas a una encuesta sobre poesía italiana en Argentina efectuada por el Instituto Italiano de Cultura, Córdoba)

#### 1. ¿Qué importancia atribuye a la influencia italiana en la poesía argentina contemporánea?

Suelo escapar, acaso instintivamente, y sobre todo en estas lides, de las grandes generalizaciones que me parecen, no solamente riesgosas, sino incluso peligrosas. Y, sin embargo, no puedo rehuir un hecho objetivo: siendo la nuestra una sociedad en gran medida aluvial, constituida por enormes masas de inmigrantes, se sabe que el aporte italiano fue el más cuantioso desde un punto de vista numérico. Quiere decir que hay casi una mitad de sangre italiana circulando por las venas argentinas. Eso explicó sin duda, en su momento, la vivísima presencia de su idioma, y hasta de sus felices dialectos, en nuestra propia identidad lingüística, sobre todo en la inmensa Buenos Aires pero también en Rosario, Mar del Plata y otras muchas ciudades y ámbitos de nuestro país. Y lógicamente también la presencia de un dejo, de un toque, de un matiz italiano en nuestras maneras de comportamiento. Durante largo tiempo vilipendiado cuando no negado, como ocurrió con el ciego rechazo a otras corrientes inmigratorias no sólo en los medios supuestamente patricios sino incluso, lo que habla bastante de nuestros resultados, en muchos de sus propios descendientes, compelidos a olvidar o negar a sus ancestros, si no la conciencia de su extraordinaria, luminosa historia cultural y estética, siempre presente en nuestras inteligencias más activas y despiertas, sí por lo menos el extraordinario desarrollo político, social y económico de la Italia de posguerra vino a modificar sin duda favorablemente esa perspectiva, en cuanto hace por lo menos a una visión macro, hoy con la dolorosa evidencia de que no fuimos capaces, nosotros mismos, los argentinos, de acompañar o aun emular como sociedad, como conjunto, tan magnífico ejemplo.

Sí, como creo, siguiendo a W. H. Auden, no hubo nunca un gran momento de la poesía culta, por más alquitarada o elitista que pareciese, que no estuviera misteriosa pero firmemente ligado, aunque fuera por oscuros meandros, con una gran lengua viva hablada por una comunidad, por un pueblo, me parece evidente que esa “italianidad”, incluso la bellamente dialectal, infusa en nuestro uso de la lengua, en nuestra propia e ineludible manera de emplear el castellano, no podía dejar de manifestarse en la mejor poesía escrita aquí. Y no sólo por un contacto profundo con la gran poesía italiana sino también, intuyo, por ese yacimiento vivo, orgánico, activo de “italianidad” en nuestra lengua hablada, no sólo escrita.

## 2. ¿Cuáles son los autores italianos más leídos, traducidos y publicados en nuestro país?

Nuestra carencia de estadísticas es, de algún modo, sintomática. Aunque, de todos modos, lo cuantitativo no me parece que deba ser predominante en estos dominios. Me ha tocado vivir, casi desde niño, algunos momentos sobre los cuales puedo dar testimonio. A la unánime sombra comprensiblemente ineludible de Dante, después de la primera guerra mundial se seguían traduciendo en nuestro medio los poetas italianos, no tan profusamente ni siempre en la dirección que uno hubiera preferido. Que por entonces se difundiera acaso más a D'Annunzio que a Leopardi no era menos sorprendente, pero no menos revelador, que al mismo tiempo circulara por ejemplo Trilussa, por citar sólo algunos nombres, por mí entrevistados al azar.

Durante la segunda guerra mundial, ya circulaban aquí más libros memorables del mejor humanismo italiano, de los cuales recuerdo por ejemplo a Ignazio Silone y el impar Elio Vittorini. En este último sobre todo, el tratamiento del lenguaje en su escritura literaria lo acercaba de una manera muy honda, y al mismo tiempo orgánica, a la intensidad y concentración de la poesía, que se encontraba asimismo muy presente, y de una manera no menos activa, en su muy fecunda labor de ensayista y polemista. Y en la posguerra, si había una vívida presencia en superficie de los narradores neorrealistas, comenzando por Vasco Pratolini, y también de los grandes realistas, encabezados sin duda por Alberto Moravia, de enorme repercusión para el momento, la gran poesía italiana comenzaba a ocupar con firmeza y solvencia, por su propio peso, un espacio cada vez más significativo, aunque nunca grandilocuente o estruendoso.

No mucho después, a fines de la década de los cincuenta y comienzos de la década de los sesenta, se produce por ejemplo una enorme influencia, intelectual y estética, de Cesare Pavese, que iba a perdurar por bastantes años. Su obra y su figura vinieron a enriquecer el panorama y las reflexiones de toda una generación de poetas, escritores e intelectuales argentinos. Casi al mismo tiempo, pero en realidad desde antes, la acentuada difusión de Ungaretti y poco después la de Montale, de alcances más profundos, menos evidentes, pero no menos intensos, contribuyeron a acentuar ese papel de acicate, de incentivo, que la gran poesía italiana del siglo XX venía ejerciendo también entre nosotros con peculiar y fecunda densidad, hoy acaso inimaginable en medio de la confortable barbarie de la planetaria sociedad del espectáculo.

Esa presencia puede detectarse en libros y antologías, sí, pero también en revistas y periódicos culturales de la época. De los cuales el gran número 225 de *Sur* dedicado a las letras italianas (Buenos Aires, noviembre-diciembre de 1953) constituya, acaso, a la vez una excepción y un paradigma. Y no sólo por el amplio espacio dedicado a la poesía, sino también —lo que resulta de algún modo evidente tan significativo como descriptivo— por la presencia de una reflexión cabal e iluminadora sobre la poesía, no sólo en sus criterios estéticos sino directamente culturales, sociales, humanistas, lingüísticos e incluso, por qué no, políticos en el mejor sentido. Un sendero por el cual Pier Paolo Pasolini, cada vez más apreciado entre nosotros, iba a avanzar con decisión, audacia e inteligencia.

3. ¿Quiénes son a su juicio los traductores que más se han destacado en esa tarea?

No está en mi naturaleza, y muy especialmente alrededor de estos asuntos, imaginarme juez y parte. (Sólo me animaría a sugerir que, acompañando a mi hijo menor que estudia Letras, en estos mismos momentos estoy releendo con gusto la digna traducción de *La Divina Comedia* de Ángel Battistessa. Y que me he sorprendido volviendo a descubrir qué respetuosa, qué solvente es la versión de Mitre). Estoy seguro que los nombres convocados a esta misma encuesta resultarán de algún modo una respuesta cabal a esa pregunta. Sólo puedo decir que hubo, hay y sin duda habrá, desde dentro o en contra de los condicionamientos orgánicos de cada momento histórico y cultural, apasionados y apasionantes traductores y lectores del italiano en nuestra literatura.

Hoy quisiera recordar tan sólo a uno, pero qué sintomático, a quien tuve la enorme fortuna de conocer en mi primera juventud, y que resulta en muchos sentidos paradigmático. Me refiero a Attilio Dabini, uno de los tantos luminosos escritores e intelectuales antifascistas italianos que se vieron obligados a exiliarse aquí, y que fue —como la mayoría de ellos— un ejemplo vivo de modestia y entereza, de coraje y lucidez (piénsese por ejemplo en gente del calibre de Rodolfo Mondolfo). Dabini sobrevivió traduciendo, con enorme calidad, y también escribiendo y publicando aquí su exigente obra personal, aunque el destino injusto no le permitió reintegrarse de pleno a la gran corriente viva de la cultura italiana que volvió a emerger allá en la posguerra.

172 173

Una cultura en la cual la poesía ocupa, prácticamente desde sus comienzos, un espacio esencial, fundacional. Un día, siendo yo un adolescente, me recibió en su casa y, probablemente como resultado de alguna tímida alusión mía, con la misma emoción que supo contagiarme me mostró algunos de sus tesoros más preciados, las primeras ediciones de ese poeta de la narración que es sin duda Elio Vittorini, totalmente corregidas de puño y letra por su autor, como testimonio de una insaciable voluntad de estilo, de una sed por la belleza que no hubieran sorprendido a Valéry, aunque quizá no dejara de llamarle la atención que un esteta tan exigente fuera, al mismo tiempo, indisolublemente, no sólo un gran humanista comprometido sino también incluso un héroe civil, un dignísimo y lúcido hombre público.

4. En su condición de traductor y poeta, ¿querría expresar qué ha significado para usted el acercamiento a los líricos italianos?

No hay en mis venas, que yo sepa, gota alguna de sangre italiana. Y sin embargo, siempre he sentido una instintiva, orgánica, irresistible e inefable afinidad con el arte y la vida, con la civilidad y el humanismo de la bella Italia. De tal modo, con tal intensidad, que me descubrí hablando y traduciendo el italiano sin haberlo estudiado nunca. Fenómeno de ósmosis, cuando no de posesión, de empatía más que de aprehensión, si nada llegó hasta mí por extraños vericuetos desde aquel Reino de las Dos Sicilias donde las dos penínsulas se confundieron, sólo atino a intuir que en el aire cosmopolita y políglota de la Buenos Aires que me tocó descubrir, como hijo mayor de inmigrantes gallegos, el italiano era una lengua viva, omnipresente, infusa. Y el azar, que es otro nombre de los dioses, puso en mi camino, ya desde los primeros tramos, algunos momentos privilegiados.

Con Hugo Gola compartí el deslumbrado, apasionado descubrimiento del indeleble Cesare Pavese, que no mucho después de su trágica muerte iba a concretarse en la (compartida) selección y traducción de sus bellísimos ensayos, a los cuales pusimos como título *El oficio de poeta* (1957), y que iba a conocer reiteradas reediciones, prueba de su inusitada repercusión. Al año siguiente me encomiendan un libro de Gillo Dorfles, *Constantes técnicas de las artes* (1958). Y poco después, casi simultáneamente, no sólo una amplia antología de Giuseppe Ungaretti, *Poemas escogidos* (1962), también muy reeditada, y cuya factura constituyó para mí, además de una imborrable experiencia, una auténtica cantera, el mejor de los talleres que pudiera imaginarse, sino también los dos libros que abren y cierran la intensa, trágica vida de Pavese: *Trabajar cansa, Vendrá la muerte y tendrá tus ojos*, reunidos en un mismo volumen (1961), otra experiencia clave para mi formación, no apenas estética sino hondamente humana.

A partir de entonces, y a lo largo de toda mi vida, la gran literatura italiana no iba a dejar de poseerme. Recuerdo, de manera muy especial, a Campana, a Saba, al Montale indeleble, al Pasolini ineludible. Y a Guido Cavalcanti, y a Cecco Angiolieri. Y a Biagio Marin. Y a líneas de Leopardi y de Dante que uno lleva puestas, ya orgánicamente incorporadas. Pero son sólo algunos. Y una lista de nombres, por queridos e insignes que resulten, no va a revelar esta extraña, comprensible afinidad, está presencia viva que en mí siento de la belleza y del humanismo de Italia.

##### 5. Con anterioridad al siglo que recién ha acabado, ¿qué papel e importancia tuvo la poesía italiana en nuestra literatura?

He recordado a Mitre, un caso singular pero emblemático. Y podría mencionar también al poeta Pedro Juan Vignale, que en 1936 ya traducía a Ungaretti. Pero el azar de la memoria y mis propias lagunas no me librarían de ser injusto, de caer en dolorosas omisiones. Yo siento a lo italiano como una presencia viva, orgánica actuante, insisto, no como un mero dato o recurso bibliográfico. En tal sentido, no deja de preocuparme que, en el desolado panorama con que la masiva y planetaria sociedad del espectáculo está ahogando, mucho me temo que en gran medida, las antaño fecundísimas fuentes creadoras de la cultura europea (¿qué se ha creado de realmente significativo y original, por ejemplo en francés, después de Marguerite Yourcenar y el *nouveau roman*?), no hayan cesado de manar si es que no están cegadas. Y temo, insisto, que eso le pueda ocurrir incluso a la vivísima literatura italiana, que conoció tantas grandes estaciones poéticas.

Últimamente me he consolado pensando que todavía, por ejemplo en Portugal y en Grecia —claro que son países no narcotizados aún por el confort—, se continúa creando con exigencia y altura. Y mucho más me consuela descubrir, como lo vengo haciendo con fruición en los últimos tiempos, que en la Sicilia fecundísima y mestiza, tierra de vida y de lenguaje, después de Pirandello y Quasimodo, de Lampedusa y Sciascia, podemos encontrarnos aún, ayer nomás y todavía hoy, con obras tan resplandecientes y hondas, tan sabrosas y fecundas como las de Gesualdo Bufalino y Vincenzo Consolo, que leo y releo con encendido placer, por espontáneas y frescas, por maduras y sabias, por enriquecedoramente contagiosas.

6. ¿No le parece que a algunos lectores puede sorprenderles el hecho de que, tratándose de una encuesta sobre poesía, usted mencione tan a menudo narradores o prosistas?

Puede ser. Pero a ellos les diría, precisamente con el lúcido Vincenzo Consolo, que “Hoy a muy pocos les interesa la poesía. Y ya no me refiero al género poético, sino a ese elemento indispensable que hacía de una novela una obra literaria de gran nivel. El público busca aturdirse con la anécdota y rechaza todo lo poético porque lo pone en contacto con una realidad más profunda que trata de evitar por todos los medios”. Siempre he sentido que en el tratamiento del lenguaje como materia, en la escritura de muchos grandes narradores podía encontrarse mucha más poesía que en tantos supuestos cultores del género. Y no me es inusual descubrir, aquí o allá, en el cuerpo vivo de grandes obras literarias en prosa (y no sólo aquellas que reflexionan a veces con luminosa intensidad sobre este asunto), líneas que me parecen resplandecientes concreciones de poesía. Cuando Bufalino dice, por ejemplo, “La luz, ¿qué quiere?”, en su magnífica *Perorata del apestado*, a mi modesto entender está mucho más cerca allí de la poesía que acaso en *La amarga miel*, su propio libro de poemas, o en los magníficos, tocantes aforismos de *El malpensante*, tantas veces humanísimamente líricos. Como entiendo haber dejado traslucir, mi idea de la poesía está mucho más cerca de considerarla una experiencia de vida y de lenguaje, una evidencia, antes que un mero género literario. Siempre tengo muy presente, cuando me toca reflexionar sobre estos asuntos, que fue nada menos que Dante quien, en *La Divina Comedia*, aludió tan explícitamente a la poesía como “la gloria de la lengua”.

174 175

### Traducir a Rosalía

Cuando yo era un niño, Rosalía de Castro podía ser en nuestra casa —un modesto hogar de inmigrantes gallegos, en el centro-sur de Buenos Aires— tan cotidiana como el pan y la sal. Su presencia y su palabra aparecían vivas, en el aire, de repente, sin haberlo previsto, casi como si formara parte del aire mismo que se respiraba, y en una casa donde no había demasiados libros nunca faltó uno suyo. Y sus versos emergían de pronto, en medio del fragor mismo de los días vividos, citados sin pensarlo, espontáneamente, como se escucha casi inconscientemente el arrullo de una fuente muy conocida, bien cercana, límpida y habitual.

Sólo mucho tiempo después, con los años y las ineludibles experiencias que acrean, llegué a vislumbrar que aquella esencia casi inefable, de tan cotidiana, era también muchísimas otras cosas. La presencia de otra gente y de otra tierra. E, incluso, de otra infancia, vivida en otra parte, que vino a confundirse con la mía.

Pero también la presencia de una inmensa mujer, casi mítica, siempre de transida sonrisa melancólica, doliente (que luego llegaría, no sin cierta sorpresa, a identificar con la de mi propia madre, tan similar) que, de una honda tragedia personal —ser hija natural de un sacerdote, en el ámbito aldeano de una Galicia rural enclaustrada en la España decimonónica—, milagrosamente sublimada, había llegado a convertirse en paradigma de su pueblo.

Un genio de la poesía y, en consecuencia, como bien dijo Dante, de una lengua que, gracias a su canto, volvía a eruirse, y a resurgir, después de siglos de inmerecido e involuntario oscurecimiento. Y también uno de los pocos románticos españoles que valga la pena. Todo eso consiguió Rosalía de Castro (1837–1885), acaso sin proponérselo, como dije de manera inefable. Y también lo imposible: ser hondamente ella misma, y ser también la voz misma de su pueblo, y ser (al mismo tiempo, inescindiblemente) una gran figura universal, universalmente reconocida y admirada.

Pero en mi infancia, como dije, ella era algo más fuerte que ningún convencionalismo o convencimiento intelectual. En una de las primeras actividades sociales de mi vida, al salir del patio de mi casa paterna para pisar el amplio vestíbulo de entrada al Centro Gallego de Buenos Aires, la presencia (para un niño, imponente) de su estatua no me la volvió fría, lejana o inaccesible. Seguía siendo una “llama de amor vivo” —como bien acuñó Juan de Yepes a su propia experiencia, que lo hizo llegar a ser San Juan de la Cruz— que, como el antiguo milagro de la poesía encarnada, como el inmarcesible *logos* griego, podía ser ella misma y ser los otros, los suyos y los de todas partes.

Por eso recibí con tanta emoción, mucho tiempo después, a comienzos de 1997, la invitación a traducirla.<sup>1</sup> Era una nueva editorial argentina, y me propuso seleccionar una antología bilingüe, dejándome entera libertad. Como me ocurre en estos casos, entré casi en estado de trance y, durante un período que no sabría precisar pero sentí intenso y concentrado, me entregué a esa lengua que había mamado de los labios de mis padres, en mi infancia felizmente bilingüe, intentando en este caso por medio de mi propia ósmosis interna lo que siempre me pareció audaz, utópico, irrealizable: traducir una poesía lograda, por lo tanto ineludiblemente encarnada en su propio idioma, a otro.

La antología se concretó, e incluso tuvo buena repercusión, no sólo en la Argentina, mi país de nacimiento, o en Galicia, el país de mi sangre. Como bien dijo Paul Valéry, el exigente poeta francés, una de las mentes más lúcidas de este siglo en cuanto a reflexión literaria, todo poema resulta “esa oscilación prolongada entre el sonido y el sentido”. Lo que, al cuajarse, tembloroso, cuando milagrosamente se da, lo convierte en un ser vivo de lenguaje, autónomo y soberano, cuya carne y sangre y aliento es el idioma en que está escrito. ¿Cómo animarse, entonces, a esa operación de alta cirugía, de cirugía de riesgo, que es intentar traspasarlo con vida de un idioma a otro?

Yo, que lo he intentado tantas veces, con diversos poetas de diferentes idiomas, confieso que es algo del todo inalcanzable. Lo más que uno puede llegar a conseguir, lealmente, son aproximaciones, versiones, acercamientos, rodeos. Que siempre, o casi siempre, deberán elegir inexorablemente entre sonido y sentido, entre la carne y el aliento del poema. Nunca se logrará traducir cabalmente eso que, precisamente, el poema logrado agrega *de más* a las palabras del lenguaje que ejerce. Pero, también, y con la misma honestidad, es humanamente imposible dejar de intentarlo. Más aún, es necesario tratar de hacerlo. (Por algo dijo, ese gran humanista latinoamericano que fue Pedro Henríquez Ureña, que “cada generación debe tratar de traducir a su Homero”).

Traducir a Rosalía fue para mí una auténtica catarsis. Como si fuera la misma hierba viva de mi infancia, crecida en mi memoria, en este caso me dejé fluir de uno a otro de los dos idiomas en que me crié simultáneamente, tratando sin forzarlo de

que el canto de Rosalía fluyera también —con sonido y sentido— en esta otra lengua que, después de todo, ella también empleó. (¿Cómo no recordar, aquí, que el mismo Pier Paolo Pasolini, quien comenzó escribiendo poemas en friulano, el idioma de su madre, siendo su autor no logró él mismo traducirse sino en prosa al italiano?).

Traducir del gallego al castellano fue, a la vez, para mí, en mí mismo, casi orgánicamente, tomar conciencia de sus límites y de sus riesgosas similitudes. (Algo que quizás, por otra parte, debe haber tenido que ver con mi temprana e ineludible vocación por la poesía). Nadie puede, humanamente, traducir nunca del todo eso tan inefable, ricamente expresivo, bello y logrado en sólo tres palabras: “*Cómo chove miudiño*”. Y para dejar de algún modo bien plasmada mi conciencia de tal hecho, pedí que el título mismo del libro quedara en gallego.

Aunque podría hacerlo, yo no quiero juzgarme, en un sentido digamos apenas literario. Rosalía era, en mi infancia, como el pan y la sal, compartidos y accesibles, en la mesa familiar, en la mesa de todos. De algún modo, inefable, ahora también, también lo sigue siendo. Y eso resiste hasta a una traducción.

176 177

### **Entrevista de María Antonieta Pereira para la revista *Cerrados* de la Universidad de Brasilia**

¿Cómo fue su primer contacto con la literatura brasileña?

Muy temprano, y casi contemporáneo con el insospechado descubrimiento de mi propia vocación por la poesía. Sin habérmelo propuesto, la noche anterior a cumplir mis diecisiete años, me encontré convertido en el miembro más joven de una legendaria revista argentina de vanguardia: *Poesía Buenos Aires* (1950–1960), que completó su importante labor de renovación teórica y práctica con una significativa tarea de difusión y traducción de los más destacados poetas contemporáneos. En ese ámbito, sin duda propicio, se manifestó muy pronto en mí un casi instintivo don de lenguas, que me permitió traducir poesía del francés y del italiano pero, sobre todo, del portugués. Desde un comienzo me sentí profundamente conmovido por el modernismo brasileño, que resonaba en mí de manera muy especial. Tanta que, ya en enero de 1956, publico en un diario mis primeras versiones de poemas de Carlos Drummond de Andrade. Que de inmediato me iban a dar la gran alegría de ponerme en contacto directo con él y, no mucho después, también con Murilo Mendes. Los dos fueron muy cálidos, muy afectuosos conmigo. Y, comenzando por ambos (aunque sobre todo por Drummond) comienzo una entrañable tarea de difusión del modernismo brasileño en castellano, que se ha extendido a muchos otros nombres, no sólo en poesía sino también en prosa, que iba a abarcar prácticamente toda mi vida, que no ha concluido y que, muy recientemente, casi completando un ciclo, acaba de permitirme concretar la mayor antología bilingüe de Manuel Bandeira que creo se haya editado en mi lengua: *Estrella de la vida entera* (Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2003).

¿Cuál es su experiencia lingüística, como traductor de poesía brasileña, em termos de descubertas, alegrías e dificultades?

La traducción de grandes poetas brasileños fue fundamental para mi propia formación. Hijo de gallegos, mi infancia fue bilingüe, y esa tarea me permitió en-

troncarme con nuestros comunes orígenes del galaicoportugués, cuyos indelebles trovadores fueron sin duda un fundamento clave de la poesía en la península y de la lírica occidental. Pero hay algo más. Nacido en Buenos Aires, una auténtica Babel mestiza, donde se entrecruzan muchas lenguas, en mis primeros poemas se llegó a percibir “un sorprendente dominio de la materia verbal, en la que conjuga las conquistas de la poesía moderna en el terreno del lenguaje con el respeto de la estructura y del espíritu de la lengua cotidiana”. ¿Cómo sorprenderse de que me atrajera el modernismo brasileño, que supo ser auténticamente de vanguardia sin dejar de estar imbuido de la rica fecundidad del habla, de la música y de la canción popular? Al traducirlo me encontré por supuesto con muchas de las cuestiones que acarrea ese propósito con cualquier otra lengua. (No sólo por aquella “prolongada oscilación entre sonido y sentido” que el impar Paul Valéry percibió lúcidamente en el poema. Sino también porque coincido plenamente con mi compatriota Carlos Mastronardi: “Todo es traducible, excepto el lenguaje”). Pero, en este caso particular, en mis traducciones de la gran poesía brasileña, esos problemas se acentuaban por tratarse de una poesía de lenguaje, encarnada en su lenguaje vivo, actuante y fecundo. Y también por ser una lengua hermana, con los inevitables riesgos de homofonía. Como ya lo enuncia claramente Cervantes en el fundamental capítulo sexto del Quijote, traducir poesía es una empresa utópica. Pero irresistible. Y traducirlos me permitió leer a fondo, desde dentro, a los maestros brasileños, percibiendo dejando de la vital riqueza verbal y sonora la precisión y la exigencia, la temblorosa sabiduría de la *dispositio*.

¿En su opinión, se está formando un público lector de poesía brasileña en la Argentina?

En Argentina, las estadísticas no son nuestro fuerte. Y, mucho menos, tan especializadas. Incluso en términos generales, y no sólo para un determinado país en particular, los lectores de poesía parecen por lo general ser minoritarios. Pero como nosotros no medimos (o no deberíamos medir) estas cosas con el mismo parámetro que el mercado, podemos afirmar que son en cambio los lectores más intensos y más exigentes. Y los más duraderos, persistentes, devotos. Entre ellos, los lectores de poesía en la Argentina, la brasileña viene ocupando un lugar cada vez más digno. Sus grandes poetas son conocidos, y reconocidos. Su trascendencia y su proximidad son cada vez más evidentes. Y me alegra, me alegra, me alegra, después de tantos años, que mi trabajo haya contribuido en algo para ello.

¿Cuáles serían las principales semejanzas y diferencias entre la poesía modernista (de vanguardia, de comienzos del siglo XX) producida en el Brasil y en la Argentina?

Siempre lo he dicho: toda generalización es peligrosa. Con respecto a esta cuestión, me sentiría más cómodo hablando de un poema específico, hasta de una sola línea. Pero digamos que la vanguardia poética argentina tiene dos momentos en el siglo pasado. Para el martinfierrismo de la década del veinte, el contacto con la poesía brasileña fue esporádico. Salvo por iniciativas individuales, hubo que esperar hasta la década de los años cincuenta, con *Poesía Buenos Aires*, para que el modernismo brasileño, a través de sus principales nombres, comenzara a ser difundido cada

vez más honda y ampliamente. Y no sólo el modernismo. No es casual que, desde un primer momento, Milton de Lima Sousa, a quien me he animado a bautizar como *el poeta más desconocido del Brasil*, fuera prácticamente uno más entre nosotros. Si las semejanzas se encontraban sin duda en la libertad adoptada para las formas expresivas, las diferencias respondían a las innegables, evidentes peculiaridades culturales de cada país hermano: más introvertidos, más intelectuales, más melancólicos acaso los rioplatenses, y más expansivos, más sensuales, más alegres generalmente los brasileños. Un poco como los paisajes de cada uno, que en este caso no eran sólo contexto, sino también intimidad. Y, acaso, esencia. De allí, de esa supuesta afinidad-diversidad, la mutua atracción, la mutua complementariedad de ambos dominios. Por otra parte, de proporciones diferentes en cada artista creador, y no sin asombrosos vasos comunicantes.

178 179

¿Como poeta, cuál es su evaluación de las producciones argentina y brasileña de la contemporaneidad?

Otra vez, el abismo de las generalizaciones. Y agravado, ahora sí, por las estadísticas. Hubo una época en que Rilke pudo decir: “Además no hay trescientos poetas”. (Claro que se refería a los grandes poetas). ¿Quién podría afirmar, hoy, que conoce *todo* lo que se escribe como poesía en su país? Y si eso me ocurre con la Argentina, ¿cómo podría animarme a opinar del inmenso Brasil? Sólo dos o tres impresiones, acaso superficiales. Siempre me impresionó que los grandes patriarcas modernistas no parecieran competir entre sí, sino que más allá de las afinidades de escuela se reconocieran y trataran con fraternidad y exigencia, con reconocimiento y apoyo mutuo, pero limpia y honestamente, sin mezquinas segundas intenciones. (Me temo que, salvo honrosas excepciones, no suele ocurrir lo mismo en mi país). Quizá eso les permitió, a los brasileños, lograr a su vez una benéfica influencia colectiva, en su medio, entre su gente. Que pudo manifestarse a través de los grandes diarios que les abrieron sus páginas, dando lugar al sabroso y peculiar género de las crónicas. (Tampoco eso suele darse fácilmente entre nosotros.) Y hasta me parece haber visto que en Brasil se da una intensa vida creadora y cultural prácticamente en cada Estado (lo que serían nuestras provincias), pero que a veces queda como encapsulado en cada territorio, y que ese magnífico federalismo concretado a veces no se intercomunica entre sí. En la Argentina parece haber ocurrido lo inverso: no sólo la tradicional preeminencia de la capital, Buenos Aires, sino también el influjo arrasadoramente seductor y demagógico de los grandes medios audiovisuales han eliminado casi prácticamente toda personalidad provincial, incluso en los lenguajes. Me entusiasma también imaginar (a la vista de medios tan renovadores y activos como *Rascunho* en Curitiba, *Poesia Sempre* en Rio, *Agulha* en Fortaleza, *Exu* en Bahía, por ejemplo, o la vitalidad de las magníficas *Jornadas Literarias* de Passo Fundo, por citar sólo algunos, ya que mi conocimiento es limitado) que los jóvenes escritores brasileños son todavía capaces de crear, criticar y discutir en función de altas exigencias literarias, y no sólo para ubicarse más o menos favorablemente en el mercado. Hay allí lucha de tendencias, opiniones, apasionamientos, incluso excesos, es decir que hay realmente vida cultural, activa, orgánica, vigente. Me duele suponer que eso no está ocurriendo (o al menos, no lo suficiente para mi gusto) en Argentina.

¿Tiene obras publicadas en Brasil? Envíe un poema de su autoría para los lectores brasileños.

Acaba de aparecer mi amplia *Antologia pessoal*, bilingüe (Thesaurus Editora, Brasilia, 2003), con brillantes traducciones al portugués de Anderson Braga Horta, José Jeronymo Rivera y José Augusto Seabra. De acuerdo con el criterio de la colección, se incluye también una introducción autobiográfica del autor, una selección de opiniones críticas internacionales y una completa bibliografía sobre mi trabajo como poeta y traductor. Con todo gusto acompaño a esta entrevista dos o tres poemas, en forma bilingüe.

¿Considerando los recientes diálogos entre Lula y Kirchner, usted cree en el fortalecimiento de un Mercosur Cultural, que estreche los lazos entre nuestros países?

Dentro de mis modestas posibilidades, me he pasado la vida traduciendo y difundiendo la gran literatura brasileña. Tengo la profunda convicción, casi constitucional en mí, de que es irracional que la mitad de un continente ignore olímpicamente a la otra mitad. Son muchas más las cosas que nos hermanan, que las que deberían separarnos. Después de todo, eso ya está en los sueños de nuestros padres fundadores, comenzando por Bolívar. Por otro lado, y ya en otro marco, creo que sólo fraternalmente unidos, pero por supuesto respetando nuestras peculiaridades, estaríamos en condiciones de enfrentar a los poderes que intentan continuar manteniéndonos balcanizados. (No es ninguna novedad lo de dividir para reinar). Desde una perspectiva macro es imposible no ver con buenos ojos tantos buenos deseos y tantas perspectivas de acercamiento y cooperación. Pero, en lo estrictamente cultural (para lo cual en gran medida coincido con Gilberto Gil en su criterio antropológico) me parece que las iniciativas verdaderamente fecundas y perdurables tienen que surgir y florecer de abajo hacia arriba, que la legítima vida cultural es la que emana espontánea y libremente de nuestras comunidades, de nuestros pueblos, de nuestros creadores, y que sólo florecerán si allí se mantiene encendida la llama del amor y de la pasión por el conocimiento del otro, de los otros. Ninguna conferencia de ministros, ningún contrato ni ningún convenio, ningún acuerdo de gabinete pueden sustituir eso. Aunque las intenciones, insisto, y aún los proyectos y los pasos concretos, se dirijan en la buena dirección. Porque tampoco hay que olvidar que no sólo Kirchner visitó a Lula. No sé por qué me inquietan tanto esos encendidos elogios que al parecer le hizo Bush. Que no vaya a resultar otro abrazo del oso.

#### Nota

<sup>1</sup> *Airiños, airiños aires*, de Rosalía de Castro, selección, traducción y prólogo de Rodolfo Alonso (Ameghino Editora, Buenos Aires, 1997).

#### Alonso, Rodolfo

"La utopía traductora", en: *El hilo de la fábula*, Revista anual del Centro de Estudios Comparados, N° Once. Santa Fe, Argentina, edicionesUNL, 2011, pp. 165-180.

**Seis,**

**escenas de la vida académica**

(estudios comparados en el Mundo Antiguo)



## Hacer justicia a través de la memoria: *Akhenatón* de Naguib Mahfouz

Nicolás Cruz Barros •  
Universidad Católica de Chile

### Resumen

A partir de la novela *Akhenaton* de Naguib Mahfouz, este artículo busca poner en relación los conceptos de justicia, memoria y biografía, sosteniendo que una biografía, en este caso la del faraón egipcio destronado, se construye a partir de las versiones parciales y particulares de quienes hacen el recuerdo. La figura del protagonista, así como la de su polarizado entorno, es utilizada por Mahfouz para plantear sus ideas respecto de la intolerancia religiosa. 182 183

### Palabras clave:

· memoria · biografía · justicia

### Abstract

Using Naguib Mahfouz's novel *Akhenaton*, this article seeks to relate the concepts of justice, memory and biography, arguing that a biography —of a deposed Pharaoh in this case— is built upon people's particular and biased memory. The protagonist, as well as his polarized environment, is used by Mahfouz to present his ideas about religious intolerance.

### Key words:

· memory · biography · justice

• Profesor en el Instituto de Historia de la Universidad Católica de Chile. Su línea de trabajo e investigación está relacionada con el tema de historia de la cultura, ámbito en el cual ha realizado muchas publicaciones. Entre las más recientes se encuentra su labor como editor, junto a Catalina Balmaceda, del libro *La Antigüedad, construcción de un espacio interconectado (2010)*, así como también la edición, junto a Antonio Arbea, de la traducción de la *Eneida* de Virgilio realizada por Egidio Poblete (2010). Desde el año 2010 es editor de la página web *historia y cultura*.

Dedico este artículo a la memoria de Giuseppina Grammatico. Comencé mis lecturas de Mahfouz en el año 2008 en ocasión de un viaje conjunto a Egipto. En el año 2009 presenté los rudimentos de este artículo en el seminario dedicado a la justicia en la antigüedad, organizado por el Centro de Estudios Clásicos de la UMCE y la Universidad de Punta Arenas (Chile).

Es una historia de traiciones, de inocencia, de eterna tristeza.  
(Naguib Mahfouz, *Akenathón*)

En el año 2009 fuimos convocados por la filóloga Giuseppina Grammatico a un seminario sobre el tema de la justicia en la antigüedad. Me pareció interesante preparar una ponencia sobre la capacidad que tienen la literatura y la historia de repensar y problematizar la vida de personas de nuestro tiempo o anteriores, haciendo por medio de este ejercicio un acto de justicia a través de la memoria. La fuerza del ejercicio no radica en la emisión de un veredicto final sobre el biografiado, sino en volver a presentar de manera rica, variada y contrastada la vida de un otro al que se mira.

En el año 1985, Naguib Mahfouz escribió su *Akhenatón*, una novela en que abordaba, mediante la técnica de relatos contrastantes, la reconstrucción del gobierno de este faraón de la XVIII dinastía que gobernó Egipto en medio de reformas religiosas y graves problemas políticos entre los años 1353 y 1336 a.C., intentando introducir una fase radical en la lenta y cauta transformación religioso-política que venía desarrollándose en dirección al monoteísmo solar y la concentración del poder en las manos de los faraones.

Hay varios elementos que corresponden presentar y relacionar. El primero de ellos es que se intentó degradar y borrar la memoria de Akhenatón tras el golpe de Estado que lo derrocó del gobierno y le provocó la muerte (Eco-Carrière 192). Las referencias hacia su persona se reducían a considerarlo “el faraón hereje”, clausurando toda investigación y discusión sobre el tema. Un segundo elemento es que el autor de la novela fue Naguib Mahfouz, un escritor maduro con una gran competencia intelectual y literaria, tanto así que tres años después recibió el Premio Nobel. Un tercer elemento consiste en que si bien Mahfouz se concentró en hacer, según sus propias declaraciones, una novela histórica más que una de ficción, los grandes temas y preocupaciones de su tiempo se encuentran presentes y visibles.

### La novela

Todo el vasto y contradictorio panorama del gobierno del llamado “faraón hereje” es abordado en la novela de Mahfouz. La historia que se narra remite a los años entre la caída de Akhenatón y la muerte de Nefertiti, probablemente hacia el año 1330, dado que en un pasaje se mencionan los cuarenta

años de la reina, que coinciden con la fecha de su fallecimiento. Miri-Món, un joven, hijo de un poderoso egipcio y opositor a Akhenatón, realiza con su padre un viaje por el Nilo y desde la nave observa los restos deshabitados de la ciudad de Akhetaten, aquella levantada como nueva sede de gobierno y de culto a Atón, dios solar y único del faraón, y que ahora se observa deshabitada, abatida por el polvo y la soledad.

Miri-Món, y este es el punto que concentra sus pensamientos, experimentará el deseo de conocer la verdad de lo ocurrido durante los años de Akhenatón. Yendo en contra de la corriente, experimenta “el sagrado anhelo de saber la verdad (...) antes que se le lleve el tiempo como se ha llevado a la ciudad”, de “saberlo todo” luego de haber escuchado a “todas las partes”. Su juventud y gusto por la investigación le hacen suponer que habrá una verdad que alcanzar. En el curso de su viaje irá hacia los lugares donde ahora habitan los que tuvieron alguna participación relevante en los tiempos del mencionado gobierno.

184 185

Ha quedado expuesto de alguna manera el recurso utilizado por el escritor quien decide que su personaje sostenga catorce entrevistas con los actores del conflicto. Por esta vía figuran quienes fueron los opositores a Akhenatón, destacándose el sumo sacerdote de Amón, quien representaba a los religiosos que habían sido disminuidos en su poder y bienes. Junto a ellos comparecen los militares más poderosos del reino, molestos por lo que percibían como una política blanda en el control interno y el abandono de las fronteras (Horemheb, Tutú y May). Completan la lista dos mujeres que se oponían más a Nefertiti, la esposa de Akhenatón, que a él mismo: la princesa de Mitanni Tadu-Hepa, parte del harén imperial como resultado de los recientes acuerdos establecidos; y Nut-Najmat, la hermanastra de la reina. A sus relatos se contraponen los testimonios de los partidarios del faraón, quienes sobrevivieron al “golpe blanco” tras el cual se les perdonó la vida y excluyó de los cargos públicos. En este segundo grupo las figuras más poderosas son aquellas féminas como la ya mencionada Nefertiti, sindicada por varios como la verdadera gobernante del periodo, y Tiy, la madre de Akhenatón, señalada también por los detractores como quien inculcó en Akhenatón su rechazo por los dioses tradicionales —que ejercería una influencia decisiva sobre su hijo—, además de ser la única mujer a la que el faraón verdaderamente amó.

Si los últimos viven en la marginación cuando Miri-Món llega hasta ellos para entrevistarlos, los primeros, entre los cuales figuran algunos que colaboraron pero que terminaron por urdir la destitución del faraón, se ubican ahora en situaciones de poder y plenamente incorporados en el nuevo estado de cosas, especialmente Ay, el tutor y consejero de Akhenatón, así como Horemheb, encargado de los asuntos internos durante el gobierno del malogrado. Entre ambos se reparten el poder y serán faraones en los años en que Miri-Món realiza su travesía o en los inmediatamente siguientes. Pero en la misma situación estarán otros generales y los sacerdotes de Amón, cuya ciudad, Tebas:

volvió a su edad dorada, después de haber experimentado la amargura del éxodo y la decadencia en tiempos del Hereje. Se convirtió de nuevo en la capital; su nuevo faraón, Tutankhamón, hizo reverdecer el trono. Los hombres de paz y de guerra regresaron, y los sacerdotes ocuparon de nuevo sus templos. Los palacios volvieron a ser habitados y sus jardines reverdecieron. (2002 23)

Todos tienen algo en común: viven como si el gobierno de Akhenatón todavía se mantuviese en pie y hablan apasionadamente, como si las cosas estuviesen ocurriendo en el presente. Pero es poco más lo que comparten los entrevistados, quienes se muestran más interesados en explicar los motivos de su cercanía o distancia con la situación, en justificar su tránsito desde un apoyo inicial a una oposición encubierta y, desde ésta, a una abierta y decidida. Akhenatón terminará por ser el producto de una polifonía de voces que lo evocan más como un personaje cuya trayectoria se puede reconstruir a partir de un relato común, como era el deseo inicial de Miri-Món.

Los ejemplos que podemos traer a colación para ilustrar la circunstancia recién señalada pueden ser varios. En este artículo seleccionaré tres que parecen particularmente ilustrativos: el aspecto físico de Akhenatón, su relación con el poder y la figura de Nefertiti.

Contamos con un grupo de imágenes del faraón que lograron salvarse de la destrucción sistemática a la que fue sometida su memoria. Una de ellas, conservada en el Museo Egipcio de Berlín, muestra a la familia real en una escena familiar íntima con connotaciones religiosas. Identificamos en lo alto al disco solar de Atón que ilumina directamente con sus rayos a la pareja real de Akhenatón y Nefertiti. El faraón besa a su hija Meritaton, a quien tiene en sus brazos, mientras que la reina Nefertiti sostiene a las hijas Meketaton y Ankhesenpaaton. Una diferencia que corresponde hacer notar es que los rayos de Atón bañan sólo y directamente a los reyes y a Meritaton, indicando con esto que es esta niña la destinada a suceder al padre en el gobierno y prolongar por esta vía las nuevas creencias religiosas, situación que se dio en un escenario más precario y conflictivo que lo deseado por su padre. Desde el punto de vista artístico, se trata de una de las varias imágenes en que el faraón y su familia aparecen en escenas cotidianas que buscaban mostrar la humanidad de un gobernante que, progresivamente, se iba distanciando de las formas tradicionales de representación de los reyes egipcios.

Al aproximarnos a la figura de Akhenatón se puede observar que combina los elementos propios del poder, graficados especialmente en los adornos de su cabeza pero con un cuerpo presentado con formas no relacionadas con la dignidad del



Figura 1. Akhenatón, Nefertiti e hijos bajo los rayos de Atón. Museo Egipcio de Berlín.

cargo y lejano a cualquier intento de exaltación. Su figura ha sido un elemento de polémica tanto en su tiempo como para la historiografía hasta nuestros días. La novela de Mahfouz recoge este aspecto y lo constituye en uno de los temas recurrentes, en este punto marca la creencia de que el cuerpo es un reflejo de las múltiples tensiones interiores del personaje.

¿Cómo describían al faraón las voces a las que el novelista moderno otorga la categoría de contemporáneos? El interés del escritor consiste en resaltar las visiones encontradas y radicalmente opuestas. Para todos, opositores o seguidores, se trataba de un hombre débil y poco dotado para las enormes exigencias del cargo, aspecto que puede deducirse de la imagen familiar que hemos presentado, así como también de las varias otras que se conservan. Para sus contrarios, resulta ser una “mujer fea, disfrazada bajo el pellejo de hombre” (May), de “rasgos repugnantes, deforme y despreciable” (sumo sacerdote de Amón), en fin, “una extraña criatura, ni hombre ni mujer, y atormentado por sentimientos de inferioridad y vileza, en ellos arrastró a sus súbditos” (Tadu-Hepa). Para Mut-Najmat, hermanastra de Nefertiti, había un extraño paralelismo entre “sus ideas perversas y su físico horrible, demacrado y deforme”. Para sus seguidores, partiendo del diagnóstico básico común, había otras conclusiones posibles: desde niño había sido un “muchacho flaco y débil, pero de gran sensibilidad y puro” (Bek, el arquitecto y constructor de la ciudad de Akhetaten), capaz de “cautivar y atar el corazón de la gente” (Horemheb). Y Nakht, quien fuera ministro del gobernante, concluía “y por mucho que se diga sobre su debilidad y de su aspecto afeminado y extraño, consiguió que todos lo amáramos, nos maravilló a todos con su capacidad y su precoz madurez”. Nefertiti señala en varias ocasiones que impresionaba a todos por el despliegue de una energía que nadie podía esperar que poseyera. Como señalara su médico, Bi: “Su actividad era enorme. Dormía poco, oraba como sacerdote, leía como un sabio”. Como sucede en todos los tiempos de gran tensión y crisis agudas, las versiones tienden a distanciarse y volverse irreconciliables.

Respecto de Akhenatón y el poder, vuelve a aparecer un consenso básico entre partidarios y contrarios en cuanto a que el cargo le interesó como posibilidad de implementar la reforma religiosa que asentaría el culto de Atón por sobre aquel tradicional rendido a Amón a lo largo de todo Egipto para concentrar, de paso, el poder en manos de los faraones. Los otros aspectos de la administración, como la marcha económica y administrativa, el cuidado de las fronteras y los acuerdos con los reinos vecinos, no le interesaban y delegó el mando en otros. Una vez más, las visiones se diferencian completamente en la medida que profundizan en su quehacer. Las críticas apuntaban a su completo abandono de los deberes propios del rey “mientras el imperio se desgarraba y caía en manos de los rebeldes y los enemigos” (May, el general a cargo de las fronteras). Esto trajo aparejado hambre para todos: “El diluvio de bienes que antes fluía sobre Egipto se truncó, los mercados se vieron vacíos, las escasas mercancías no se podían vender, y los esclavos pasaban hambre” (El sacerdote de Amón). Todo era el resultado de esa “estúpida locura” que le había llevado a extremar las cosas y no buscar una política de equilibrios que le permitiera ahondar la veta de concentración religiosa y política que caracterizaba a los gobernantes anteriores de su dinastía, sin llegar a provocar la ruptura decisiva. Varios de los entrevistados indicaban haberle recomendado esta vía pero que se habían topado con una negativa absoluta.

Concentrado en el quehacer religioso, entregó la administración del poder a Nefer-

titi, una de las figuras políticas más famosas y controvertidas de la historia del Egipto Antiguo. Bella e inteligente en grado destacable, resultan ser dos puntos que nadie discute; todo el resto queda bajo el manto de la sospecha. ¿Qué papel jugaba ella en la supuesta locura religiosa del faraón?, ¿compartía de manera real la fe de su esposo o practicaba una adhesión oportunista que satisfacía su desproporción codiciosa por el mando? Como señalara el ya mencionado ministro Nakht, resumiendo todo el asunto en una sola frase: “Esta mujer o es su compañera espiritual o es la mayor embaucadora jamás conocida”. La mayor parte de estas preguntas no han tenido una respuesta definitiva y siguen abiertas hasta hoy, provocando las mismas controversias que Mahfouz asigna a sus personajes en los momentos que se refirieron a ella.

Hay un primer elemento que dificulta llegar hasta Akhenatón a través de las variadas y contrastantes narraciones que se hacen de él. La radicalidad de las opiniones dificulta el acceso a la verdad buscada por el joven Miri-Món, quien, como veremos más adelante, terminará por abandonar la búsqueda de “una verdad” y aceptará una de las versiones a la que adhiere más por motivos afectivos que por razones intelectuales.

La biografía del personaje se topa con otro problema de fondo que radica en que las catorce narraciones no sólo se refieren a Akhenatón. En efecto, un interés muy claro de los entrevistados se dirige a explicar los motivos de sus actitudes ante el faraón y los hechos de su tiempo y qué los llevo a adoptar distintas posturas que terminaron por ubicarlos entre los vencedores o los vencidos. Contienen, por lo tanto, una serie de rasgos autobiográficos dichos a propósito del faraón y su gobierno, los cuales muchas veces tienen una relación más con sus asuntos personales que con el tema general a cuyo recuerdo y elaboración son convocados. Este punto es manejado de una manera muy perceptiva y acertada por Mahfouz, dejando entrever que la memoria de los individuos tiene como base a aquel que recuerda más que el supuesto argumento o tema que se revive con cierta distancia.



**Figura 2.** Nefertiti (Museo Egipcio de Berlín). La belleza de este afamado busto parece haber sido trabajado varias veces para resaltar la ya natural belleza de la reina, tal como concluyen los arqueólogos berlineses que han trabajado sobre esta pieza en los últimos años. El ángulo de esta imagen resalta acertadamente el orgullo y el poder que llegó a detentar Nefertiti en vida.

Y los individuos tienen un recuerdo parcial y particular a través del cual reconstruyen la trama de los sucesos, destacando sus motivos y evaluando aquellos que tuvieron otros. Por esta vía es que llegamos a contar con una historia interna de la oposición a Akhenatón. Finalmente, todos estuvieron de acuerdo en derrocarlo y devolver a la ciudad de Tebas su centralidad en la vida política y religiosa de Egipto, pero no por los mismos y exactos motivos, y de manera muy especial, no compartieron la forma y el momento en que convenía hacerlo.

Para el sumo sacerdote de Amón la acción iba dirigida contra un faraón, por lo tanto afectaba a un venerado y obedecido por el pueblo. Su salida de la escena debía llevarse adelante por la vía política y tratando de evitar una guerra civil que terminase por envolver y derrumbar a todo Egipto. Una apreciación muy diferente de la situación la transmite May, el general de la frontera en su autopresentación. Para él, el sumo sacerdote, Ay, Horember y otros estaban animados por los cálculos políticos y buscaban una salida que les asegurara que el poder vacante quedara en sus manos. Destronarlo a través de un movimiento fulminante procedente de los ejércitos, habría dejado a May en una posición de poder que ninguno de los otros aceptaría. Mientras tanto, argumenta May con desprecio, ellos transaron con los cambios religiosos y políticos:

188 189

Por ello anunciaron su nueva fe hombres de inteligencia indudable, como Ay, Horember y Nahkt y una mujer inteligente como Nefertiti. Su debilidad —la de Akhenatón— era el cebo que ataría a hipócritas, ambiciosos, ladrones y libertinos. Recitaban sus himnos en el templo para luego apoderarse del dinero y aprovecharse de los esclavos, hasta que se sintieron amenazados y se liberaron de él, uniéndose a sus enemigos y llevándose el botín.

Una postura aún más radical es la que expresó Tutu, el sacerdote de Amón, quien destaca cómo la gran mayoría aceptó en un principio las directrices de Akhenatón para lograr conservar sus puestos en el Estado: “no hay excusa posible para su traición: todos son responsables de la desgracia que se abatió sobre nosotros”. Es por esta vía de las versiones distintas de una historia que el tema deja de centrarse exclusivamente en la figura de Akhenatón y pasa a instalarse en la sociedad egipcia en una interesante clave de lectura.

### **Algunas palabras sobre la historia y Akhenatón**

Akhenatón es una figura a la que vuelven con insistencia los escritores, historiadores y arqueólogos, además de ser una de las más tratadas en la egiptomanía que se ha extendido por buena parte del mundo en las últimas décadas.<sup>1</sup> Las publicaciones que se suceden con frecuencia hacen especial hincapié en lo poco que se sabe sobre este faraón de la XVIII dinastía. Como señalara el antropólogo norteamericano Leslie A. White hace más de cincuenta años: “sólo de lo que sabemos muy poco se puede escribir tanto”. Medio siglo después el egiptólogo Nicholas Reeves, compenetrado en los avances alcanzados en este campo de estudio, ha concordado con esta posición señalando: “Porque el problema real de el-Amarna no es tanto la escasez de

buenas pruebas, sino la superabundancia de especulaciones mal interpretadas como hechos” (12). Igual situación se produce en relación con la figura de su esposa Nefertiti, especialmente importante dada la marcada influencia que parece haber tenido en el gobierno. ¿Cuál fue su real importancia?, ¿acompañó a Akhentón hasta su caída o se distanció de él integrándose a los opositores, lo que luego le habría permitido gobernar el reino bajo otro nombre? Todas estas son preguntas para las cuales no hay respuestas definitivas por el momento.

El estado actual de la cuestión no ha permitido la elaboración de una biografía completa y reconocida de estos personajes y de su tiempo. La metodología de contrastar distintas visiones utilizada por Naguib Mahfouz en su novela mantiene su vigencia y concuerda con aquello que continúan haciendo los biógrafos y analistas actuales, entre quienes se observa una disparidad de criterios y apreciaciones similar a la que se dio en torno a Akhenatón en su tiempo.

De su vida histórica, entonces, es poco lo que sabemos sobre Akhenatón y su gobierno. Sus medidas religiosas y políticas revolucionarias mantienen dividida a la historiografía. Jacques Pirenne, en su monumental *Historia de la Civilización Egipcia*, escrita en los últimos años de la década del '50 e inicios de los años '60, dejándose llevar por su excesivo entusiasmo ante el Egipto antiguo, aproximación que traspassa toda su obra, lo presentó como un visionario que se adelantó a los tiempos y que llevó a su máxima expresión una reforma que sus sucesores, grandes detractores suyos en su momento, no modificaron después. Jacobus Van Dijk, en su artículo de la edición del año 2000 en *The Oxford, "History of Ancient Egypt"*, destaca el aspecto transformador que implicó el culto a Atón, en desmedro de aquel tradicional dedicado a Amón con su claro aspecto imperial y monárquico, deteniéndose para explicar cómo este cambio incidió en todos los aspectos de la vida religiosa y social de Egipto. El período de el-Amarna, nombre actual con que se conoce la zona en que este emperador emplazó la ciudad dedicada al culto de su nuevo dios, sería el reflejo de una profunda distancia del faraón ante un pueblo que no lo entendía ni apreciaba las modificaciones de los cultos generales, así como también frente a una aristocracia que se veía despojada de sus recursos que debían derivarse ahora en dirección a un Estado centralizado y omnipresente, y muy especialmente en relación con la poderosa red sacerdotal encargada del culto de Amón, manifestado de maneras diferentes en los distintos lugares del territorio egipcio.

La polémica y las diferentes aproximaciones se mantienen vigentes hasta el día de hoy. En el año 2008 se publicó un importante y necesario libro sobre la historia de Egipto. Jason Thompson, profesor de Historia de la Universidad del Cairo, abordó en un solo texto la totalidad de la historia milenaria del lugar, desde el surgimiento de la civilización egipcia hasta los mismísimos tiempos actuales de Murabak. Cabe decir, respecto de esta obra que puede parecer un despropósito, que su autor es reconocido por su experiencia en el campo de la historia y que suma varias obras anteriores monográficas que le han servido de base para esta visión general. En sus páginas la figura de Akhenatón es descrita de la siguiente manera:

Entonces la continuidad se interrumpió de una manera inesperada y en algunos aspectos de una forma bizarra. No estaba presupuestado que Amenhotep IV (c. 1352-1336 a.C.) llegase a ser rey. Él no aparece en monumentos durante el reinado de su padre y puede ser que se

le haya mantenido en la segunda línea. Él había tenido poco entrenamiento para el reinado, pero la muerte de su hermano mayor lo puso en la línea de la sucesión. Había también algo distintivamente extraño respecto de su apariencia —una cara alargada con labios inusualmente rellenos, un vientre distendido, caderas anchas, piernas débiles—. Psicológicamente puede haber estado consumido por el resentimiento; ciertamente él tenía algunas nuevas ideas. Su reino fue una aberración de la cual Egipto nunca se recuperó del todo, pero dado que sigue atrayendo una atención desproporcionada, y dado que tuvo efectos insoslayables en el resto del Nuevo Reino, resulta obligatorio referirse a algunos aspectos. (2008 70)

El texto de Jason Thompson no sólo resulta representativo de las pasiones que despierta la cuestión hasta nuestros días, sino que, y más importante para nuestros efectos, reúne la casi totalidad de los argumentos que esgrimieron los opositores de Akhenatón y que han tenido una amplia recepción en buena parte de la historiografía. Sólo falta aquel que lo presenta como un hombre subordinado al poder de dos mujeres: Tiy, su madre, y Nefertiti, su mujer. La primera, una mediadora en el conflicto con los sacerdotes de Amón; la segunda percibida como la mujer *en* el trono y no *tras* el poder del faraón. El ya mencionado Nicholas Reeves escribió unos pocos años antes su *Akhenatón, El Falso profeta de Egipto*. El título de su trabajo es de por sí representativo de su visión, la que expone de la siguiente manera: “Como profeta, parece claro que Akhenatón era un falso, y obró, en gran medida, según su propio interés político” (12). Esa sería la clave para entender una reforma religiosa que solarizaba a la divinidad y lo ponía a él como el intermediario entre el dios y el pueblo: “La dinámica resultante es reveladora: Akhenatón y su familia adoraban a Atón, mientras que el pueblo los adoraba a ellos” (193).

Por cierto que se puede encontrar una larga serie de escritos que apuntan en el sentido contrario de los que hemos mencionado en los párrafos anteriores. En los últimos años, Jorge Dulitzky publicó *Akenatón, el Faraón Olvidado*, donde reivindica al faraón como el promotor de una profunda reforma religiosa y cultural que sucumbió ante el poder de las fuerzas tradicionales egipcias, especialmente de la detentada por los sacerdotes de la religión tradicional, representantes de una visión que no había incorporado la dimensión imperial que había alcanzado el reino y que, pese a todo, continuaría profundizando en la dinastía siguiente.

### ¿Cuál Mahfouz?

Como ya tuvimos oportunidad de señalar, el Mahfouz que escribió *Akhenatón, El Que Vive en la Verdad* (“En la Forma Correcta”, sería una traducción apropiada según varios comentaristas) era un hombre maduro y con un dominio muy avanzado de su oficio de escritor. Tres años después recibió el Nobel y se inició la masiva difusión de su obra que comporta este galardón.<sup>2</sup> El día 14 de octubre de 1994 sufrió un grave atentado que disminuyó sus capacidades físicas de manera definitiva hasta el día de su muerte en el año 2006. En los años siguientes al atentado, y a modo de terapia, respondió de manera breve a las preguntas que semanalmente le hizo su colaborador Mohamed Salmawy. Estas respuestas se publicaron

en el diario *al-Abram* en árabe, periódico en el que Mahfouz había colaborado por más de veinte años, y en *Al-Abram Weekly*, en inglés. Las columnas aparecidas en este último medio fueron reunidas en *Reflections of a Nobel Laureate* y publicadas por *The American University in Cairo Press* en el año 2001. Se trata de una obra muy recomendable en sí por la profundidad sencilla de los pensamientos, así como también por contener una serie de pistas sobre su visión de la historia, la cultura y tradición egipcia, asunto que se relaciona directamente con el tema que hemos venido analizando.<sup>3</sup>

En la reflexión “*Ancient Days*” se refirió específicamente a *Akhenatón*: “En los setenta experimenté un renacimiento de mi interés en la historia egipcia antigua y comencé a trabajar en *Akenatón: el que Vive en la Verdad*, una novela que es el resultado de un renovado interés (*new-found interest*) en la vida y tiempos de Akhenatón”. Lo del “renovado interés” nos parece una clave a la hora de intentar responder sobre el argumento de la novela y el interés de su autor en ella.<sup>4</sup>

Para abordar estos dos putos debemos volver a las primeras novelas de Mahfouz y a las opiniones que se difundieron en ocasión de la concesión del Premio Nobel. Entre sus primeras obras hubo tres que fueron ambientadas en la historia antigua de Egipto, las que en un principio debían inaugurar una larga serie de más de cuarenta obras que novelaran la historia de su país. El proyecto fue luego abandonado y las que publicó fueron *La maldición de Ra* (1939), *Rhadopis*, *Una Cortesana en el Antiguo Egipto* (1943) y *La Batalla de Tebas* (1944). En su ya mencionado “*Ancient Days*” da cuenta de sus intereses al respecto:

En primer lugar debo decir que la Revolución de 1919 me había llenado de profundos sentimientos nacionalistas, y esto me llevó, naturalmente, al deseo de explorar en la historia en busca de instancias de rebelión nacionalista contra la ocupación extranjera. En segundo lugar, el descubrimiento de la tumba de Tutankamón por Howard Carter en 1922, creó un interés sin precedentes en la historia del Egipto antiguo, no sólo en Egipto sino que en todo el mundo.<sup>5</sup>

De las tres novelas, quizás la que da cuenta de manera más cabal del punto sea *La Batalla de Tebas*, cuyo argumento se centra en la reacción egipcia contra los invasores Hicsos, mientras que en *Rhadopis* la historia se refiere a una situación interna de Egipto y anuncia la tensión milenaria entre el poder político de los faraones y el religioso de los sacerdotes.<sup>6</sup>

Este primer núcleo de la obra de Mahfouz fue muy poco considerado al momento de enunciar los motivos por los cuales recibió el Premio Nobel. La academia sueca, y muy especialmente la crítica literaria, destacaron sus obras dedicadas al Egipto moderno y muy especialmente aquellas ambientadas en el Cairo, aunque no exclusivamente, y publicadas en la década de los '50 del siglo pasado.<sup>7</sup> Esta poca consideración hizo que, con cierta simpleza, se homologara *Akhenatón* a las novelas históricas del primer período, relación que pondremos en discusión a continuación.

El argumento de *Akhenatón*, en una clara diferencia con las anteriores, no se refiere a la relación de los egipcios y su sentimiento nacional, sino a la cuestión del fanatismo religioso y las consecuencias que tiene sobre la organización social. El faraón es un intransigente sacerdote de su dios que abandona totalmente sus deberes como gobernante para investirse en una clave religiosa excluyente. Varias

de las figuras cercanas, como ya tuvimos oportunidad de mencionar, le hacen ver la necesidad de atender a las necesidades políticas que implica su cargo y alcanzar ciertos acuerdos que permitan la gobernabilidad. Todas ellas son despachadas sin recibir mayor atención. La construcción de Akhetatén —la ciudad del dios a la que el faraón y su corte trasladan su residencia— termina por alejarlo de los otros sectores de poder y también del pueblo.

Esta óptica en relación con la figura de Akhenatón ya había sido expresada por Mahfouz en un escrito reciente, traducido al castellano bajo el título de *El Séptimo Cielo*.<sup>8</sup> En este extenso relato Akhenatón, luego de miles de años, sigue habitando en el primero de los cielos en que se encuentran las almas de los difuntos del mundo, y no ha logrado, pese a sus esfuerzos, ascender hacia los otros. El personaje Raouf pregunta el motivo de una estancia tan desmesuradamente extensa en el mismo escenario y recibe como respuesta que el antiguo faraón ha fracasado en la conducción de todas las almas que les han sido encargadas en ese espacio. Ha sido de muerto un guía tan insuficiente como lo fue en vida, sería una primera respuesta. Pero, profundizando en el argumento, se nos informa que su residencia en ese nivel inicial se debe a que “impuso a todos su Dios Uno mediante la coerción en vez de la persuasión y la argumentación racional. De ahí que por su culpa resultase más fácil a sus enemigos eliminar a Dios del corazón de la gente de la misma manera: por la fuerza. Si no hubiese sido por su clara conciencia, lo habrían condenado” (2009 21). El argumento del fundamentalismo religioso ya está presente en la mente de Mahfouz, atemperado por la reconocida consecuencia de Akhenatón en sus creencias, mérito que históricamente ha sido reconocido por los tiempos posteriores y que le permitió, en su momento, evitar la condena de no poder ingresar a alguno de los cielos.

192 193

Pero, y volviendo a *Akhenatón, el que Vive en la Verdad*, los sacerdotes de Tebas, y especialmente el sumo sacerdote, tienen características similares a las del faraón. Un acuerdo entre ellos no resultó posible y Egipto se vio arrastrado a un período de fuerte crisis a partir del fundamentalismo y las intransigencias mutuas. El personaje colectivo del pueblo egipcio apenas tiene alguna importancia en la disputa que se lleva adelante entre los poderosos del reino y es el que experimenta los resultados de tanta intransigencia.

Mahfouz declaró en varias ocasiones haberse informado de manera rigurosa para escribir la novela con la intención de hacer un relato histórico más que una obra de ficción ambientada en un determinado período. Pero también señaló otras tantas veces que estos esfuerzos conscientes se veían asaltados por aquellos pensamientos que, ubicados en el inconsciente, irrumpen de manera reveladora en el relato. Él no se extrañaba, por lo tanto, que su novela fuese leída como una alegoría del tiempo contemporáneo.<sup>9</sup> Y hay una serie de referencias y preocupaciones suyas en las décadas de los '80 y '90 que posibilitan pensar las cosas en este sentido. En sus ya mencionadas *Reflections of a Nobel Laureate. From Conversations with Mohamed Salmawary*, señala en muchas ocasiones cómo la intransigencia religiosa había ido ganando espacio y copando la vida social egipcia, y cómo ese control religioso tenía como base la ignorancia del pueblo y su manipulación, todo lo cual contrastaba con escenas de su niñez y juventud en las que familias y personas de distintos credos convivían en la misma calle, y más aún, en las que los adultos votaban de acuerdo a la reconocida honorabilidad de un candidato sin hacer mayor cuestión de sus prácticas religiosas.

*Akhenatón* es una obra que responde a un momento e intereses muy diferentes a los que tuvo al escribir las otras novelas históricas unos cuarenta años antes, y a nuestro entender merece un espacio entre aquellas más profundas y sugerentes de este escritor egipcio.

### Conclusiones

En algún momento de sus entrevistas Miri-Món parece percatarse de que “la verdad” que había motivado su búsqueda no es alcanzable, no al menos a partir de los actores del proceso con que ha conversado, ya que ellos representan una memoria fragmentada y marcadamente confrontacional. A partir de un cierto momento demuestra cansancio e impaciencia con su trabajo, tal como lo refleja el inicio de la entrevista a Tiy, la madrastra de Nefertiti (7ma. entrevista): “No hay necesidad de repetir nada: si es que no tienes nada que añadir o corregir, no hace falta que perdamos el tiempo” (99). Pero hay algo más, Tiy es una de las varias figuras ambiguas en el relato: casada con Ay —ya haremos algunas referencias sobre su persona—, fue madrastra de Nefertiti e incorporada como tal a la corte personal de la reina. En su testimonio se declara profundamente afectada por las traiciones sufridas por el faraón y su hijastra, y hace una de las menciones más certeras del problema de fondo: “cada uno pretenderá que está diciendo la verdad, pero sólo te contarán lo que desearían que hubiese sucedido”. Pero otras voces del relato señalan que su actitud fue la inversa de aquella que señala.

La ambigüedad tiene en Ay su máximo exponente: fue el preceptor de Akhenatón y varios lo sindicaron como un maestro débil que no supo contener los excesos tempranos de su discípulo. El Padre de Nefertiti es señalado como quien arregló el matrimonio de su hija con quien llegaría a conducir Egipto luego del matrimonio. Colaborador muy cercano en los primeros tiempos para luego distanciarse en la medida en que los problemas iban en aumento, sin llegar a una ruptura final como si estuviese esperando el curso definitivo que tomaban los hechos. Por último, sería una de las figuras que se repartió el poder tras el golpe blando dado en contra del faraón.

¿Cómo puede un joven que carece de mayor experiencia lidiar con estas visiones tan distintas, intencionadas y llenas de ambigüedad? Miri-Món no lo logra y termina por adherir a la versión que le entrega Nefertiti, situación con la que concluye el relato. Esta adhesión es emocional y arranca de “su fascinante belleza y de los cautivadores recuerdos”, “de su profundo amor por aquella bellísima mujer”, como le dirá a su padre una vez vuelto a su casa.

Mahfuz ha terminado su novela en la que explora las características de la memoria y los límites de la biografía, sustentando la idea de que al fin esa es la reconstrucción posible de un hombre que gobernó en tiempo de extrema tensión política y religiosa. La reivindicación de la memoria degradada a la que hacíamos mención en el inicio de este texto no consiste en la realización de un ejercicio contrario de reivindicación y exaltación sino en uno de reposición del tema y exhibición de los mecanismos que se encuentran en la base de la disposición interesada de los recuerdos.

## Notas

<sup>1</sup> La revista *Historia* editada mensualmente por la sociedad National Geographic en castellano constituye una buena muestra del interés respecto del tema. En cada uno de sus números uno o más artículos están dedicados a tratar argumentos egipcios. Akhenatón y Nefertiti han sido motivo de varios de ellos.

<sup>2</sup> Las obras de Mahfouz habían comenzado a traducirse al francés y al inglés en la década de 1960 y encontraron una buena recepción entre los lectores de esas lenguas. Su difusión en lengua castellana se llevó adelante después de la entrega del premio Nobel, lo cual hacía de él un escritor casi desconocido entre los lectores hispanos, especialmente entre los latinoamericanos que aún hoy lo conocen escasamente.

<sup>3</sup> Visto que este trabajo tiene su origen en la relación de la memoria y los estudios clásicos, no quiero dejar de señalar que en más de una reflexión Mahfouz hace referencia a la lectura de los clásicos y la influencia que tuvieron en su cultura y escritura. Para estos efectos recomiendo especialmente “The Sources”, “Classical or Colloquial?” y “House of Books”, todos en *Reflections of a Nobel Laureate. From Conversations with Mohamed Salmawary*, donde narra sus lecturas en la Biblioteca Nacional del Cairo. Por cierto que los clásicos mencionados son los árabes.

<sup>4</sup> He realizado las traducciones de los pasajes citados de *Reflections of a Nobel Laureate. From Conversations with Mohamed Salmawary*.

<sup>5</sup> Volvió a referirse a este tema con cierta extensión en la entrevista sostenida con Charlotte El Shabrawy, véase la bibliografía de este trabajo.

<sup>6</sup> *La Maldición de Rha: Keops y la Gran Pirámide* fue editada por Edhasa en 2001 y no ha vuelto a ser reeditada en castellano; *Rhadopis* fue editada por la misma editorial en 1997 y reeditada en su colección de bolsillo en más de una ocasión. *La Batalla de Tebas* fue publicada por Millenium en el año 2001 con un breve e informado prólogo a cargo de Ramón Sánchez.

<sup>7</sup> Se trata de la trilogía sobre el Cairo compuesta por *Entre dos Palacios*, *El Palacio del Deseo* y *La Azucarena*, publicada entre 1956 y 1957. Véase lo señalado por J.M. Cotzee, “Naguib Mahfouz. La epopeya de los miserables”, en *Costas Extrañas*.

<sup>8</sup> “*al-Sama’ al-sabi’a*” en *al-Hubb fawq ha-dabat al-haram (Amor sobre las pirámides)*, 1979. En castellano este relato dio el nombre al libro *El Séptimo Cielo. Relatos de lo sobrenatural*, cuyos datos se consignan en la bibliografía utilizada. Los datos aquí señalados de la primera publicación en árabe se encuentran en la edición española, (2009 2011). No se indica que el relato en español sea, probablemente, el resultado de una reescritura realizada por Mahfouz puesto que entre las almas encargadas a Akhenatón aparece Camille Chamoun, el presidente cristiano maronita del Líbano entre 1952 y 1958, quien falleció en 1987, por lo cual difícilmente podría figurar en el primer cielo mientras estaba con vida.

<sup>9</sup> En sus conversaciones con Charlotte el Shabrawy, señala lo siguiente sobre su aproximación a la religión: “*I was especially religious when I was young. But my father put no pressure on me to go to Friday prayers, even though he went every week. Later on I began to feel strongly that religion should be open; a closed-minded religion is a curse. Excessive concern with religion seems to me a last resort for people who have been exhausted by life.*”

*I consider religion very important but also potentially dangerous. If you want to move people, you look for a point of sensitivity, and in Egypt nothing moves people as much as religion. What makes the peasant work? Religion. Because of this, religion should be interpreted in an open manner. It should speak of love and humanity. Religion is related to progress and civilization, not just emotions. Unfortunately today's interpretations of religion are often backward and contradict the needs of civilization".*

### Bibliografía

- BAGNALL, R.S. "Egypt and the Concept of Mediterranean". *Rethinking the Mediterranean*. W.V. Harris. Oxfordshire: Oxford University Press, 2005.
- COETZEE, J.M. (2005) *Costas Extrañas*. Buenos Aires: Debate.
- COZAR, A. (2008) "Religión, cultura e identidad en la obra de Naguib Mahfuz". *Pensamiento y Cultura* 1, vol. 11. Colombia: Universidad de la Sabana (2008): 23–34. También en <http://redylac.uaemx.mx>
- DONADONI, S. ET AL. (1990) *El Hombre Egipcio*. Italia: Alianza, 1991.
- DULITZKY, J. (2004) *Akenatón. El Faraón Olvidado*. Buenos Aires: Biblos.
- ECO, U. Y J.C. CARRIÈRE (2010) *Nadie Acabará con los Libros*. Buenos Aires: Lumen.
- EDEL, L. (1990) *Vidas Ajenas. Principia Biographica*. Buenos Aires: Claves del Fondo de Cultura Económica.
- EL SHABRAWY, CH. (1992) "Naguib Mahfouz: The Art of Fiction". *Paris Review* 123, vol. 34. (1992): 50–73.
- HALLENGREN, A. "Nayib Mahfouz: el hijo de dos civilizaciones". En <http://www.libreriamundo-arabe.com> (20/05/2010).
- KLEIN, I. (2008) *La Ficción de la Memoria. La narración de historias de vida*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- MAHFOUZ, N. (1985) *Akhenatón*. Barcelona: Edasa, 2008.
- (2001) *Reflections of a Nobel Laureate. From Conversations with Mohamed Salmawary*. El Cairo: The American University in Cairo Press.
- (2009) *El Séptimo Cielo. Relatos de lo Sobrenatural*. Madrid: Alianza Literatura.
- MONTANELLI, I. (1977) *Personajes*. Barcelona: Plaza y Janes.
- PIRENNE, J. (1982) *Historia del Antiguo Egipto*. Barcelona: Océano.
- REEVES, N. (2002) *Akhenatón. El Falso Profeta de Egipto*. Madrid: Oberon.
- SEROUR, A. (ED.) (2008) *Naguib Mahfouz, Sabiduría de una Vida*. Madrid: Maeva.
- SHAW, I. (2000) *The Oxford History of Ancient Egypt*. Oxfordshire: Oxford University Press.
- THOMPSON, J. (2008) *A History of Egypt. From Earliest Times to the Present*. El Cairo: The American University in Cairo Press.
- VÍDAL, C. (1993) *Diccionario Histórico del Antiguo Egipto*. Madrid: Alianza.

### Cruz Barros, Nicolás

"Hacer justicia a través de la memoria: Akhenatón de Naguib Mahfouz", en: *El hilo de la fábula*, Revista anual del Centro de Estudios Comparados, N° Once. Santa Fe, Argentina, edicionesUNL, 2011, pp. 183-196.

## ***Syn hóloi tòi sómati stréphein pròs tò phanón: teoría y corporalidad en el símil platónico de la caverna desde una matriz fenomenológica***

Claudia T. Mársico y Hernán G. Inverso •  
Universidad de Buenos Aires – Universidad  
Nacional de San Martín – CONICET

### **Resumen**

Las alusiones a la visión instaladas en el núcleo de la filosofía de Platón ponen en tensión el *horân* físico y el *theoreîn* de tintes intelectuales reavivando la pregunta por el papel del cuerpo, considerado un mero obstáculo en las lecturas que priorizan la caracterización del *Fedón*. Sin embargo, la filosofía platónica presenta aristas en las que la corporalidad aparece asociada con la dimensión cognitiva de un modo que suele ser pasado por alto. Nos interesa analizar el tratamiento de esta relación en el símil de la caverna, desde la perspectiva que brinda la metáfora del conocimiento como visión y el protagonismo del hombre en tanto ser encarnado. Para ello recurriremos a una interpretación en clave fenomenológica que muestre la epopeya del prisionero como un despliegue de cinestesis para la búsqueda de la donación óptima. Los contactos con los estudios husserlianos sobre la aparición de los objetos y el sistema de escorzamientos que apuntan a una captación progresiva permitirá poner de relieve aspectos obliterados de la relación entre cognición y cuerpo y aportar elementos de apoyo para las líneas exegéticas actuales que sugieren una marcada continuidad entre la filosofía platónica y la fenomenología.

196 197

### **Palabras clave:**

· corporalidad · fenomenología · gnoseología · metafísica

• Claudia Mársico (Buenos Aires, 1970), investigadora del CONICET, Doctora en Filosofía por la Universidad de Buenos Aires, es docente e investigadora de la Facultad de Filosofía y Letras de esa Universidad y de la Escuela de Humanidades de la Universidad Nacional de San Martín en las áreas de estudios clásicos. Ha publicado numerosos estudios sobre filología y filosofía antigua. // Hernán Inverso (Buenos Aires, 1983), becario de investigación de la Universidad de Buenos Aires en el área de Gnoseología, ha participado en varios grupos de investigación y publicado varios trabajos en torno de problemas fenomenológicos, así como su conexión con planteos de la tradición clásica.

### Abstract

The visual allusions in the heart of Plato's philosophy connect the physical notion of *horân* with the intellectual notion of *theoreîn* and rise the question about the role of the body, considered a mere obstacle in the readings that prioritize the characterization of the *Phaedo*. However, Platonic philosophy presents aspects where corporeality is associated with cognitive dimension in a way that is often overlooked. We analyze this relationship in the simile of the cave, from the perspective given by the metaphor of knowledge as vision and role of man as embodied being. We adopt a phenomenological interpretation to show the epic trip of the prisoner as a kinesthetic display for the search for optimal donation. Contacts with Husserlian studies on the appearance of objects and the system of foreshortening that point to a gradual pickup will highlight obliterated aspects of the relationship between cognition and body and provide support for the current exegetical lines that suggest a strong continuity between Platonic philosophy and phenomenology.

### Key words:

· corporality · phenomenology · gnoseology · metaphysics

Entre las corrientes de pensamiento contemporáneo la fenomenología no sólo ha alumbrado una buena cantidad de líneas derivadas, sino que se ha constituido en muy diferentes instancias como un foco de apertura hacia la dimensión histórica de la filosofía. En los desarrollos fundacionales husserlianos de *Filosofía primera*, en el tratamiento de E. Stein, en las derivas heideggerianas o merleau-pontyanas, así como en los planteos de Patočka, por nombrar sólo algunos ejemplos, la antigüedad, el medievo y la modernidad resultan interlocutores directos del diálogo contemporáneo. En este sentido, la proyección del ayer al hoy ha sido más transitada que la vía contraria, en la que el diálogo interepocal se coloque en primer plano haciendo de los desarrollos actuales elementos de exégesis de las obras antiguas.

Los riesgos de anacronismo y la multiplicidad de dispositivos de especificidad de la metodología historiográfica para distintos períodos han conspirado contra estos intentos. Desde un estudio que preste atención a las *zonas de tensión dialógica* en juego en los distintos períodos, sin embargo, es posible legitimar estudios diacrónicos. En efecto, esta aplicación diacrónica pretende hacer justicia a este doble aspecto del decurso histórico-filosófico: establecer las pautas de un *diálogo* entre ellas significa, en fin, trazar un camino de investigación que se mantenga en el justo medio entre el reconocimiento de sus diferencias irreductibles y las igualmente evidentes relaciones que las mantienen en contacto. En el presente

trabajo nos restringiremos a un estudio de caso desde parámetros fenomenológicos, que da cuenta del tipo de elementos exegéticos que aporta este enfoque. Para ello revisaremos el símil de la caverna prestando atención a los aspectos en los que las cinestesis asociadas al cuerpo conforman la base de la cognición, lo cual nos permitirá plantear algunas líneas de intelección acerca del problema de la relación entre sentidos y conocimiento en el período medio de la obra de Platón.

### 1. El caso del símil de la caverna

El símil de la caverna se abre con la insistencia acerca de los alcances y proyecciones del movimiento corporal. En el inicio, se nos dice, los prisioneros están atados y no pueden girar la cabeza. En términos fenomenológicos, esta descripción enfatiza la importancia de las cinestesis para la búsqueda de la donación óptima del objeto, de un modo que recuerda los estudios husserlianos sobre la aparición de los objetos y el sistema de escorzamientos que brindan distintas perspectivas que confluyen en una captación progresiva.<sup>1</sup> Hay dos puntos en el desarrollo fenomenológico que constituyen un instrumento interesante para elucidar las implicancias de la construcción platónica. Por un lado, la situación en la que se hallan los prisioneros los confina a una perspectiva única y los objetos que miran son parciales, sólo imágenes de objetos, lo cual subraya no sólo su carácter derivado sino también la imposibilidad de llevar adelante un proceso de observación que arroje datos adicionales. Las limitaciones se dan a la vez en el sujeto, restringido a una única perspectiva posible, y en el objeto, que muestra una única cara mediada por el reflejo. Esto nos enfrenta a un planteo básico de la fenomenología, según el cual los objetos nunca se nos dan completamente en la intuición, ya que es imposible percibir de manera simultánea varios escorzos de determinado objeto. Al contrario, llegamos a captar ciertos aspectos, escorzos o perspectivas, mientras que otros quedan fuera de la percepción y pertenecen al horizonte interno del objeto, lo no percibido. Sin embargo, es claro que operamos en la suposición de que efectivamente captamos objetos, que vemos una cosa íntegra y no solamente una de sus caras, de modo que de allí se infiere que lo visto refiere intrínsecamente a la cosa entera. Podría decirse que el escorzo, en toda su parcialidad, da también la totalidad del objeto. Este excedente de sentido que nos permite “percibir cosas” integra los enfoques más básicos y característicos de la línea que se abre con Husserl.

Lo interesante para nuestra perspectiva es que el desarrollo de esta cumplimentación progresiva e inacabada de la captación llevó a Husserl en *Ideas I* a sostener que se trata de un proceso infinito, que hace inalcanzable la donación plena y adecuada de la cosa. Esta donación adecuada es considerada, entonces, como “idea”, entendida, con ecos kantianos, como el sistema de procesos infinitos de aparición continua.<sup>2</sup>

Sobre el continuo de percepción la conciencia opera dos tipos de recortes que dan por resultado un objeto: en primer lugar una síntesis sensible de coincidencia fenoménica que reúne los múltiples datos de percepción en tanto referidos a un mismo objeto y, sobre esa base, en segundo lugar, una síntesis lógica de identificación, que es la que proyecta sobre esta unidad de lo múltiple la correspondencia con un determinado “tipo empírico”.<sup>3</sup> Esto implica que la captación opera sobre el material dándole orden. No hay límite en la acumulación de intuiciones coherentes. Éstas nunca logran dar por concluido el proceso de cognición y siempre está presente el riesgo de explosión del *noema*, es decir, el momento en que las contradicciones entre los datos perceptivos llevan a la anulación del correlato cognitivo construido por el *ego*.<sup>4</sup> Lo que puede parecernos a primera vista un gato puede ir develando rasgos incompatibles con esto hasta que reneguemos de la identificación de la cosa con un gato y la redefinamos, por ejemplo, como un conejo o un tronco.

En este marco, el escorzamiento restringido de los prisioneros de la caverna, sin variación de perspectivas, está aun más afectado por las limitaciones de la experiencia perceptiva. Resulta interesante pensar que la carencia cognitiva fundamental de los prisioneros aparece retratada, como dijimos, bajo la forma doble de escorzamientos deficientes dictados por objetos cuya autodonación es imperfecta y por sujetos discapacitados en cuanto a su experiencia perceptiva. El resultado alcanzado es el de objetos inestables propensos al colapso. Los prisioneros viven, en su prerreflexión ingenua, al borde de la explosión noemática, que estaría representada por el momento de la liberación.

El momento en que un prisionero se suelta de las cadenas representa la instancia en la que advienen nuevas experiencias perceptivas incompatibles que obligan a descreer del proyecto interpretativo de las cosas que operaba hasta ese momento. La conmoción de este punto se multiplica exponencialmente porque no se trata de la explosión de un correlato noemático aislado —no se trata de un gato que resultó ser un tronco— sino que ante la profusión súbita de nuevos escorzos el prisionero siente hacerse trizas su plexo entero de objetos. El mundo íntegro se fractura y el sujeto resulta arrojado violentamente a la tarea de reconstrucción noemática para cada una de las cosas que se le muestran. La turbación del prisionero y el clima de aturdimiento que acompaña todo el episodio puede entenderse como el estado de quien reacciona y se repliega ante el estallido generalizado de los objetos de su mundo. El prisionero ve su mundo dinamitado y no hace otra cosa que lanzarse al rompecabezas de armar nuevas cosas con los viejos y nuevos datos para entender dónde está.

Si volvemos a remitirnos al texto de *Cosa y espacio*, llama la atención que no sólo examina Husserl allí lo referido a la constitución de los objetos a partir de autodonaciones parciales, sino que introduce el estudio de las motivaciones cineséticas —pertenecientes al movimiento (*kínesis*) del cuerpo— en la alteración de las apariciones. En efecto, las cinestesis implican movimiento de órganos corporales como ojos, manos o cabeza y provocan la modificación del sistema de apariciones de objetos, de modo tal que afectan a la constitución misma de éstos y nos revelan al cuerpo propio como sustrato de percepción. La libertad cinestésica, dirá más tarde Husserl, está asociada con los movimientos voluntarios del cuerpo propio y con las apariciones de los objetos posibilitados por esos movimientos. Con el cuerpo en movimiento se puede “salir a buscar” el objeto, se puede perseguir su donación óptima.<sup>5</sup> El aspecto relevante para observar el mecanismo de la caverna, es que Platón

identifica igualmente el punto de ruptura de la cautividad con la emergencia de la libertad cinestésica. Cuando el prisionero se libera y puede girar la cabeza y alejarse de su lugar primigenio para caminar en distintas direcciones está en condiciones de avanzar cognitivamente. Podría decirse que la libertad comienza en la libertad del cuerpo, de modo que el símil construido para mostrar la necesidad de reorientar la mente echa luz al mismo tiempo sobre una explicación sobre la construcción de objetos con muchos puntos de contacto con el enfoque fenomenológico.

La tematización de las cinestésias está directamente ligada con el tópico del dolor del cuerpo. El relato contrasta la liberación espontánea de un prisionero condenado a ser ignorado por el resto con la liberación programada de una ciudad basada en el gobierno de filósofos. Este contexto protector aminoraría el dolor y su ausencia refleja, por el contrario, el cuerpo contorsionado y los ojos enrojecidos, manifestación de una mente igualmente torturada por el vértigo de la detonación de los objetos de su entorno. Este retrato con aires de suplicio justifica la caracterización de la entrada en la creencia, según el esquema de la línea dividida, como una situación de penuria, donde no se poseen razones para una posición determinada y sólo queda una suerte de confianza rayana en la fe o la decisión de iniciar el proceso de ascenso. Nótese que en el relato de la caverna, precisamente, se refieren dos actitudes posibles frente a la salida del estadio de *eikasía*. Una es la del prisionero que decide buscar la restitución de los objetos de su mundo ampliando sus experiencias perceptivas; la otra es la de los que quedaron atados y reciben al prisionero que vuelve a liberarlos, pero al atravesar los tormentos de la ruptura de las creencias de su entorno prefieren restituir sus objetos volviendo a la situación previa y recolocando las cadenas. Apelando al marco fenomenológico que mencionamos poco antes, estos prisioneros pretenden recuperar la posición que les devuelva el escorzamiento anterior en su coherencia previa al estallido noemático ignorando adrede que hay experiencias perceptivas que lo contradicen.

200 201

Esta situación retrata plásticamente la actividad del Sócrates de los diálogos, que en su famosa declaración de no saber constituye un ejemplo preclaro del prisionero que logra la liberación, descubre lo insostenible de las creencias heredadas sobre el mundo e intenta la restauración mediante la búsqueda de una certeza, mientras sus interlocutores ocasionales representan bien a los prisioneros que liberados de las cadenas por medio de la interpelación socrática atinan solamente a volver a su sitio y cerrar los ojos frente a los datos que amenazan sus constructos habituales. Son dos reacciones contrapuestas a la situación límite de la duda, de avance o retroceso. Donde uno cree que en su no saber está mejor que el resto, los otros ven una confusión risible en la que nadie con buen juicio quisiera estar. La apuesta platónica, evidentemente, consiste en que el pilar de certeza es asequible a los hombres y se puede fundar conocimiento —para seguir el paralelo, como hará más tarde Husserl al plantear la filosofía como ciencia estricta y el basamento en evidencias apodícticas—. Si el conocimiento de un principio cierto es posible, los terrores de los demás prisioneros no tienen sentido.

Con lo que llevamos dicho, el símil de las estatuas de Dédalo de *Menón*, 97d-e puede ser interpretado como un ejemplo de la experiencia de la explosión de objeto que sufren los prisioneros liberados: se mostraba como una estatua, pero de pronto comienza a moverse, un rasgo que repugna a la noción de estatua. Lo que se escapa no es estrictamente una estatua, sino una entidad cuya identidad se ha destruido. Del mismo modo, lo que se logra dominar y mantener quieto

tampoco es una estatua, falsa ilusión propia de la *eikasía*, sino un nuevo objeto que se muestra sólo a quien prosiguió la búsqueda de conocimiento.

Este último planteo permite repensar la noción misma de prisionero que se aplica a todos los hombres en general. Se declara, en efecto, en VII.515a, que todos somos como estos raros personajes. La estructura relacional de este término despierta una pregunta obligada: ¿somos prisioneros de quién? La descripción de la caverna preanuncia las líneas que cifrarán en los engranajes mismos del sistema la explicación de la opresión, punto que queda reflejado en la tendencia general a que los prisioneros mismos sean pasivos y no sólo encuentren gusto en su situación, sino que intenten perpetuarla por todos los medios. La tiranía del Uno heideggeriano parece prefigurada en los hombres bestializados que matan al filósofo que intenta sacarlos de su inmovilidad. La clave de este comportamiento en el contexto de *República* radica en que las incomodidades de la vida tradicional con cuerpos surcados por cadenas y mentes presas de donaciones parciales de objetos no se compara al vacío de la ruptura de lo acostumbrado que abandona al sujeto en orfandad. Probablemente las alusiones al temple filosófico que atraviesan la obra de Platón estén ligadas a cierta fortaleza para soportar el aturdimiento de la duda sin correr a refugiarse en las recetas conocidas.

Con esta concepción de lo real, donde toca al hombre estar instalado en un plano inestable al que lo ata el temor de lo desconocido, cobra especial relevancia la noción de educación desarrollada a propósito de la caverna. En VII.518c–d se estipula que la *paideía* nada tiene que ver con conferir vista a ojos ciegos, esto es infundir con criterios heterónomos ciertos saberes en otro, sino que se trata más bien de propiciar la reorientación de la *psykhé*. Así como el prisionero alcanza la capacidad de cinesesia para alcanzar la donación óptima del objeto, así la mente debe desarrollar la capacidad de mover su orientación hacia lo estable. De este modo, lo desconocido se conjura con lo invariable, sitio más acogedor que las cadenas del inicio.

Esta progresión de incomodidad de las cadenas —terror a lo desconocido— placer de lo estable se refleja en la serie de figuras triádicas que atraviesan el *Corpus* y que operan en el símil de la línea en el conjunto imágenes–objetos–Formas. En el marco de los símiles la directriz está marcada por la triple luz, que aparece en su versión bastarda de la hoguera dentro de la caverna, el sol que aparece afuera a quien completa el camino y su correlato inteligible, tal como estipula el símil del sol. Las formas de la luz muestran, por otra parte, hasta qué punto los tres símiles están integrados y diseñados como enfoques complementarios.

## 2. Cinesesias, sentidos y conocimiento

La adopción de una matriz fenomenológica para la intelección de variados puntos de la filosofía platónica se ha dado, por ejemplo, en planteos gnoseológicos como el de la línea dividida de *República*, VII (Wood 1987 2002), el esquema del ascenso erótico de *Banquete* (Owens, McGuirk, Olivier) y las nociones de conocimiento en *Teeteto* (Casey, Wood), por citar sólo algunos, hasta los fundamentos de la filosofía socrático–platónica en general (Landmann, Mezei). Cabe notar que Freydsberg lleva a cabo la prospección acerca del futuro

mismo de la fenomenología a través del análisis de perspectivas recientes respecto de la noción platónica de *khóra*, punto que muestra plásticamente, por un lado, hasta dónde se vislumbra una ligazón entre antigüedad y fenomenología, tal que se utiliza a esta última como marco teórico directo de acceso al pasado y, por otro, de qué modo, a pesar de los desarrollos de esta corriente, los orígenes antiguos siguen actuando en la prospección de sus posibilidades.

En lo que respecta a los aspectos que relevamos en este caso, cabe notar que un recorrido de este tipo por los símiles centrales de República sirve para redimensionar un problema persistente en la exégesis de la obra de Platón asociado con la función de los sentidos en la cognición. Si prestamos atención a las interpretaciones actuales acerca de la reminiscencia, un punto fundamental es el de la función de los sentidos en la activación del recuerdo de las Formas. Las lecturas tradicionales apuntaban a una integración de ambos aspectos de modos variados: ya sea porque los sentidos ofrecen los datos para la formación de conceptos que luego se ponen en relación con las Formas, ya sea porque lo múltiple sensible inclina a buscar una síntesis que estará dada por el plano eidético. Estas interpretaciones integracionistas fueron sospechadas de cierto “kantismo”, en el sentido de que supondrían una actividad conjunta de sensación y entendimiento incompatible con la crítica al cuerpo de *Fd.*, 65a ss. y el llamamiento a una “muerte filosófica” (67d). Esta comparación es llamativa porque Kant mismo comprendió a Platón como un autor que estaba lejos de compartir su posición, como surge de la metáfora del vuelo que ofrece en *CRP*, Int., A5: como la paloma que al sentir la resistencia del aire cree que volaría mejor en el vacío, Platón se alejó hacia el puro entendimiento y con esto perdió la base que le daba sustentabilidad a su pensamiento.

202 203

En esta línea, aunque sin los visos críticos, se ha planteado que los sentidos no activan el recuerdo, sino que la mente opera con un doble bagaje de conceptos, unos de origen empírico, aplicados por todos los hombres, y otros de origen eidético, a los que sólo acuden los filósofos. D. Scott, siguiendo a Plutarco, apela a la figura del espía Demarato, al que se refiere Heródoto en 7.239.4 diciendo que enviaba tablillas con mensaje doble: uno superficial en la cera para engañar a los persas, otro profundo en la madera destinado a los griegos.<sup>6</sup> Del mismo modo, la mayoría de los hombres se restringiría a la información sensorial y sus corolarios, mientras que un grupo reducido reconocería la posibilidad de operar con el depósito cognitivo alternativo que resguarda el conocimiento eidético. La información de los sentidos es vista como radicalmente engañosa e inútil a los efectos de crear conocimiento y por tanto peligrosa y ajena a la reflexión filosófica.

Las voces en respuesta a esta posición no se han hecho esperar, en general tendiendo a restaurar aspectos de la lectura tradicional, como surge de los trabajos de Bedu-Addo (1991) y Osei (2001). El recorrido por el símil de la caverna y el énfasis en los procesos cinestésicos aportan en esta línea aspectos de peso para sostener un modelo integrado donde la perspectiva del engaño de los sentidos no riñe con la posibilidad de que cumplan una función imprescindible en el decurso del ascenso cognitivo. La historia de la liberación del prisionero comienza, precisamente, como señalamos, con escorzamientos deficientes y buena parte de la humanidad organiza su vida en este sistema. Ahora bien, la explosión noemática y la construcción de nuevos objetos, que en última instancia constituye la comprensión del plexo del

mundo como plano en el que la tesis de efectividad es usualmente fruto del apresuramiento, muestra a la vez el carácter dudoso de los datos sensoriales, momento que enfatiza la importancia de los procesos estrictamente racionales.

De este modo, tomando distancia ahora de los intentos de reimplantar las lecturas de continuidad o integración “kantiana” entre sensación y entendimiento, cabe afirmar que el planteo platónico supone, como muestra el periplo del liberado, un proceso gradual en el que la experiencia del mundo a través de las cinestesis y el consecuente enriquecimiento sensorial ponen a disposición del sujeto la dimensión de variación de lo sensible y las paradojas del sentido común. El caso de los leños en *Fedón* ilustra la situación en la que Sócrates, como el guía dialéctico que activa el cuestionamiento en la versión de *Menón*, muestra que se usa la noción de igualdad en un ámbito en el que dicha noción no puede tener origen empírico. Para un sujeto instalado en las creencias usuales, el momento de comprensión de este punto equivale a la explosión noemática que perturbaba al liberado de la caverna. El ascenso de *Banquete*, 210a ss., que pasa del amor de un cuerpo bello a muchos y de ahí a bellas costumbres y leyes hasta vislumbrar la Forma de Belleza, constituye un caso similar donde el comercio sensorial se troca en comprensión de la estructura de lo real, precisamente por el abandono de las ataduras respecto de las manifestaciones iniciales. Si es así, el filósofo platónico no apela a un dispositivo cognitivo diferenciado, sino a una versión superior y más compleja del mismo tipo de integración entre material innato y adquirido sobre el que se va haciendo conciente a medida que avanza en su análisis teórico.

Volviendo a los ecos fenomenológicos, podría decirse que la apelación al refugio en los *lógoi*, que conforma la base del llamado método hipotético planteado en *Fedón*, 99d–101d, constituye una suerte de *epoché*, en el sentido de que trabaja con contenidos de conciencia suspendiendo la actitud natural. Los datos sensoriales asociados con el cuerpo son procesados entonces como hipótesis. Se les ha quitado la tesis de efectividad y con ello comienza el tipo de labor que Platón suele asociar con el acercamiento a la luz, al resplandor de lo que aparece, encarnado en figuras de ascenso como las de los símiles o la de la búsqueda de otra hipótesis que nos parezca mejor entre las más altas (*hétis tôn ánothen beltíste phainóito*, 101d). Esta torsión comienza con un *stréphein pròs tò phanón*, giro que el cuerpo lleva adelante al experimentar el mundo. La diferencia última entre el filósofo y el que no lo es reside en que ante los incidentes de explosión noemática el primero persiste en el giro hacia lo que se muestra sin regatear al precio del desplome de sus creencias tradicionales, mientras que el otro prefiere la sede segura de lo familiar y está dispuesto a defenderla. No es otro que éste el criterio vocacional que en *República* organiza a los hombres en clases que desde esta perspectiva, podríamos decir, responden al tipo de reacciones que prefieren cuando los asalta la destrucción de los objetos familiares.

## Notas

<sup>1</sup> Sobre estas temáticas tratan, por ejemplo, *Investigaciones lógicas*, de 1900 y *Cosa y espacio*, de 1907, que estudia especialmente el problema de la naturaleza de lo no percibido en los objetos y el papel de las cinestias. Como ejemplo de enfoques fenomenológicos ligados con estos pasajes de *República*, véase Sokolowski 691 701.

<sup>2</sup> Véase *Ideas I*, # 143.

<sup>3</sup> Véase *Cosa y espacio*, # 26 30 y 52.

<sup>4</sup> Véase Dagfinn 680 687.

<sup>5</sup> Véase *Ms. D 13 I*, 8a, 1921 y su tratamiento en Bernet 115 140.

<sup>6</sup> Véase Plutarco, *Moralia*, xv. 388–9 y Scott 346 ss.

204 205

## Bibliografía

BEDU-ADDO, J. “Sense–Experience and the Argument for Recollection in Plato’s *Phaedo*”. *Phronesis* 36 (1991): 27–60.

BERNET, R. “Thing and Space”. *An Introduction to Husserlian Phenomenology*. R. Bernet, I. Kern, E. Marbach. Evanston: Northwestern University Press, 1995. 115–140.

CASEY, E. “Perceiving and Remembering”. *Review of Metaphysics* 32.3 (1985): 407–436.

DAGFINN, F. “Husserl’s notion of noema”. *Journal of Philosophy* 20 (1976). 680–687.

FINE, G. “Knowledge and Belief in *Republic V–VII*”. *Plato 1: Metaphysics and Epistemology*. G. Fine, editor. Oxford: OUP, 1999. 36–63.

FREDE, D. “Plato on What the Body’s Eye Tells the Mind’s Eye”. *Proceedings of the Aristotelian Society* 99 (1999): 191–209.

FREYDBERG, B. “What Becomes of Science in the Future of *Phenomenology*?”. *Research in Phenomenology* 32.1 (2002): 219–229.

LANDMANN, M. “Socrates as a Precursor of Phenomenology”. *Philosophy and Phenomenological Research* 2.1 (1941): 15–42.

MCGUIRK, J. “*Phenomenological Reduction, Epoche* and Socrates’ *Speech* in the *Symposium*”. *Southern Journal of Philosophy* 46.1 (2008): 99–120.

MEZEI, B. “Plato, Husserl, and Theistic Intentionality”. *Phenomenology 2005*. H. Sepp y I. Copoeru, editores. Selected Essays from Northern Europe. Budapest: Zeta Books, vol. IV, 2007.

NAPOLITANO VALDITARA, L. (1994) *Lo sguardo nel buio. Metafore visive e forme grecoantiche della razionalità*. Bari: Laterza.

OLIVER, B. “The Subversion of Plato’s Quasi–Phenomenology and Mytho–Poetics in the *Symposium*”. *Janus Head* 11.1 (2009): 59–76.

OSEI, R. “The Argument for Recollection in the *Phaedo*: A Defence of the Standard Interpretation”. *Scholìa* 10 (2001): 22–37.

OWENS, T. (1971) *Phenomenology and Intersubjectivity Contemporary Interpretations of the Interpersonal Situation*. The Hague: Nijhoff.

PATOČKA, J. (2002) *Plato and Europe*. Stanford: Stanford University Press. Traducido por Petr Lom.

PRADEAU, J. (COORD.) (2001) *Platon. Les formes intelligibles. Sur la forme intelligible et la participation dans les dialogues platoniciens*. Paris: PUF.

SCOTT, D. "Platonic Anamnesis Revisited". *Classical Quarterly* 37 (1987): 346–366.

SOKOŁOWSKI, R. "Ontological Possibilities in Phenomenology: The Dyad and the One". *Review of Metaphysics* 29.4 (1976): 691–701.

WOOD, R. "Image, Structure and Content: A Remark on a Passage in Plato's *Republic*". *The Review of Metaphysics* 40 (1987): 495–514.

"Phenomenology and the Perennial Task of Philosophy: A Study of Plato and Aristotle". *Existentialia* 12.3–4 (2002): 253–263.

**Mársico, Claudia T. y Hernán G. Inverso**

"Sÿn hóloi tói sómati stréphein pròs tò phanón: teoría y corporalidad en el símil platónico de la caverna desde una matriz fenomenológica", en: *El hilo de la fábula*, Revista anual del Centro de Estudios Comparados, N° Once. Santa Fe, Argentina, edicionesUNL, 2011, pp. 197-206.

**Siete,**

**testimonios tangibles**

(un lugar para el convivio)



## Sobre un héroe y una tumba. Homenaje a Ernesto Sábato

Daniel—Henri Pageaux •  
Université de la Sorbonne

La muerte de Ernesto Sábato, por previsible que fuera, unos pocos meses antes de cumplir cien años (y veo en esto la última impronta de la ironía sabatiana de la que supo apoderarse lo que llamamos destino), no ha dejado de conmoverme. Profundamente. Es un adverbio muy sabatiano, todos sus lectores lo saben. Sigo considerando a Ernesto Sábato, y repito las palabras con las que abrí el libro que le dediqué (*Ernesto Sábato o la literatura como absoluto*, París, Tropismes, 1989/1990), como la “conciencia moral” de su país. Y no sólo porque ha prefaciado este terrible libro cuyo título expresaba una fuerte esperanza surgida por entre las tinieblas (*Nunca más...*) sino porque, con su novelística y sus ensayos, nos ha dejado unos elementos éticos indispensables, dramáticos y sencillos a la vez, que son como otras tantas posibilidades de intuir en nuestra condición humana y en el mundo en que nos ha tocado vivir.

208 209

¿Por qué callarlo? Con la muerte de Sábato, de Don Ernesto, como solía llamarlo, es como si se desvaneciera parte de mi vida intelectual, un cuarto de siglo que compartí con su obra y también (fue una suerte de la que soy consciente) con él.

\*\*\*

Empezó esta aventura intelectual y humana en 1985 cuando, con motivo de un libro coordinado por A.M. Vázquez Bigi (Sudamérica Planeta, 1985) me animé a escribir sobre *el Túnel*. Centrándome en la relación estrecha pero conflictiva entre el arte y la vida, puse de manifiesto la fuerte herencia surrealista (más que existencialista) que latía en la novela, rescatando varios artículos que Sábato entregara a la revista *Sur* y sobre todo el primer texto firmado por él (y también por su amigo el pintor Oscar Domínguez). Era una broma, un verdadero *canular* que, a pesar todo, fue tomado en serio por Breton

• Catedrático emérito de la Sorbona/Paris III. Hispanista y comparatista ha dedicado su labor crítica a las literaturas ibéricas, iberoamericanas y francófonas de las Américas, de África y del Océano Índico. Ha publicado unos veinte libros recopilando sus artículos y conferencias en unos diez volúmenes. Ha fundado y dirige dos colecciones en la editorial l'Harmattan: "Classiques pour demain" y "Palinure. Estudios de literatura general y comparada". Es co-director de la Revue de Littérature comparée y miembro correspondiente de la Academia de las Ciencias de Lisboa.

quien lo citó en su revista *Minotaure* (nros. 12–13 de 1939), tal vez porque abogaba (pero en clave muy paródica) por “el azar objetivo”, cosa muy grata al maestro.

Le interesó a Sábato este rescate de textos antiguos, pero no olvidados. Charlamos bastante sobre estos temas cuando al año siguiente nos encontramos en Estados Unidos, invitados por el ministro argentino de asuntos culturales en Washington, Adolfo Nanclares. Fueron densas sesiones en la Library of Congress y la John Hopkins University. Recuerdo que una estudiante pidió una entrevista a Sábato para el periódico de su universidad y, con rara ingenuidad, le preguntó por qué no había escrito más que tres novelas, lo que consideraba como muy poco. Contestó Sábato con tono tajante (y mucho humorismo): “Uno puede muy bien vivir con un solo libro. Ejemplo: Dios”.

En mayo de 1987 me animé a organizar en la Sorbona un homenaje a Ernesto Sábato en compañía de unos colegas, entre ellos Fernando Ainsa y el italiano Antonio Mellis. Hubo una mesa redonda muy cordial bajo el techo dorado de la sala Louis Liard (queda una foto en la cubierta del libro en mi colección “Classiques pour demain”, publicado unos años después en 1992 en la editorial l’Harmattan). Le gustó mucho a Sábato el que le preguntara, ya que estábamos en pleno “Quartier Latin”, sobre el robo que cometió en la famosa librería Gibert de un libro de matemáticas cuya lectura iluminó varias noches del estudiante más romántico que socialista que iba rumbo a Bruselas. Pero debo confesar que más le agradó el texto que redacté en torno al mito de Orfeo como “mito personal”. Me pidió por carta que lo repitiera en francés para el homenaje que se hizo en el Centro Pompidou en 1989 con motivo de su primera exposición de pintura. E intervino para que se publicara en *la Nación*.

Conservo viva y clara memoria de unas estancias de Sábato en París: le iba a buscar en su Hotel Madison, entre Odeon y Saint Germain des Prés, para una cena. Eran momentos de charla espontánea que no podían sino sorprenderme y encantarme cuando se echaba a ensartar anécdotas y chistes o cuando, ansioso y preocupado, me contaba su entrevista con Cioran o me preguntaba sobre lo que opinaba yo de la última novela de Saramago que trataba nada menos del personaje de Jesucristo.

Se reanudaron estos momentos entrañables en Madrid a raíz de una invitación de la Fundación Sánchez Ruipérez en mayo de 1990 y unos años más tarde, en verano de 1993, en un seminario organizado por la Complutense en San Lorenzo del Escorial. Me pareció original, a pesar de ser un tanto atrevido, hablar sobre la pintura de Sábato y más precisamente en torno a la decisión que tomara de ya no escribir más, dedicándose a fondo a la pintura. Me interesaba desentrañar a mi modo por qué Sábato había querido abandonar la narrativa y hasta sepultarse a sí mismo con el dibujo de la tumba al final de *Abaddón*, para acceder al reino del color, de las líneas, del volumen y del espacio.

La ventaja de la pincelada sobre la grafía o la palabra parece obvia: con el pincel Sábato hizo surgir unas formas que conllevaban unas posibles significaciones latentes. Desaparecía el hiato doloroso entre la palabra gastada y recreada. Con el color, se aproximaba a una expresión más íntimamente realista, iba a decir más objetiva y subjetiva a la vez; más cratílica, en la medida en que iba creando el pintor sus formas y sus cosas mediante su propio cuerpo. Conseguía con pinceladas lo que siempre intentara con la prosa: hacer surgir la poesía no sólo de las palabras sino también de *entre* las palabras, lo que él llamara las “reverberaciones” de las palabras.

Pintar era por lo tanto otra apuesta, en el sentido pascaliano: buscar la sinceridad mediante lo técnico, buscar la plenitud mediante el toque repentino, librarse del *epos* y alcanzar el instante ideal, esencial, lo poético, el *cuncta simul* de la creación divina, todo en un solo instante, el *Augenblick* grato a Goethe, ya que el cuadro que tanto tiempo le costara al artista, provocaba o pretendía provocar en un solo instante algo profundo, decisivo, parecido a la mirada de María hacia la ventanilla: el cuadro era para Sábato el instante fulgurante de lo poético y la pintura una escritura habladora y silenciosa a la vez. Y tal vez pintar haya sido para él volver a encontrar lo que encontrara al emprender el camino de la novela, lo que expresara en una sin terminar: *La Fuente muda*.

Tengo al alcance de la mano la carta que me mandó el 22 de setiembre de 1993 porque no habíamos podido coincidir en París. Escribía lo siguiente:

210211

Gracias, infinitas gracias, muy querido Daniel, por el envío de su ponencia en El Escorial, profunda e interesante, como todo lo que hace. Ya sabe que me cuesta mucho leer por el peligro siempre presente de agravar mi mal, así que leí muy por encima y encontré que esa “teoría” de los silencios es muy original y que inconscientemente hecho por mí cobra más posibilidades de ser una verdad —ya sabe mi idea sobre las verdades científicas y las verdades poéticas—. Sin duda se trata de ésta porque siempre me he dejado llevar por mi inconsciente, cosa que sorprende a muchos porque creen que eso es atributo de imbeciles, no de alguien que enseñó en la Facultad de Ciencias Físico–Matemáticas, teoría de la relatividad.

Tenga presente que en *Uno y el Universo* todavía conservaba cierto respeto por la razón que fui perdiendo. Es legítimo escharbar en el gérmenes de mi pensamiento posterior, pero advierto que la base más seria está en *Hombres y engranajes*, cuando ya me había desembarazado de esos restos. En cuanto a lo que usted llama “silencios” es una gran idea que me ilumina sobre mis vueltas y revueltas. ¡Métale! como se dice aquí en nuestro argot... Un abrazo fuerte y fraternal.

En el momento en que Sábato publicaba sus dos últimos libros, ya había emprendido otros caminos que me habían alejado de su obra. Sólo quiero mencionar el libro organizado por Silvia Sauter (que estaba en el Escorial): *Sábato: símbolo de un siglo* (Buenos Aires, El Corregidor, 2005) en el que entregué unas páginas sobre *Abaddón* leído como novela “trascendental”, valiéndome de la palabra grata a los románticos alemanes que también les sirviera para definir el aporte original del *Quijote*: adunar la historia novelesca y la “crítica” de esta historia.

En este año que es el de la muerte de Sábato, figura *El Túnel* en el programa de oposiciones a cátedra/*agrégation* en Francia. Me pidieron varias universidades una intervención sobre esta novela. Pero no pude sino repetir lo que había escrito al empezar mi exploración. Entonces quise volver a uno de los modelos favoritos de Sábato: Dostoievski y redacté para un libro de ensayos míos un pequeño texto sobre el tema. Le agradezco a mi colega y amiga Adriana Crolla el haberme persuadido que tradujera este texto adaptándolo, como último homenaje a Ernesto Sábato.

No me parece que sea un homenaje póstumo porque creo en las terribles y misteriosas fuerzas del espíritu.

Son unos breves apuntes sobre una larga fascinación: la de Sábato para con Dostoievski.

\*\*\*

Profundas son las huellas que dejan en el espíritu del niño o del adolescente los libros que va descubriendo y leyendo. Para el novelista Ernesto Sábato, Dostoievski forma parte de esas lecturas no sólo formadoras sino también fundacionales.

En *Antes del fin* (Seix Barral, 1999) que presentó como una “especie de testamento”, Sábato, después de un largo periodo de silencio, vuelve sobre sus años de aprendizaje, los encuentros que fueron importantes para él y las grandes interrogaciones que recorren sus novelas. Esas le aparecen como “siniestros bailes de enmascarados”. Digamos que la máscara, el velo de la ficción deja paso a unas revelaciones de verdades que sería difícil de decir, de expresar, de “confesar a cara descubierta”. Si tuviera que escoger una sola palabra que definiera la obra de Sábato, tomaría la de “confesión”, volviendo otra vez a la noción crítica de “novela confesión” con la que intenté dar cuenta de una parte notable de su poética novelesca, en mayo de 1987 cuando quise homenajearle en la Sorbona.

Mi colega en la Sorbona, Michel Cadot, que fue durante unos años Presidente de la Sociedad internacional Dostoievski, intervino sobre la relación de Sábato con el novelista ruso proponiendo varias perspectivas de reflexión. Retomo una de ellas: la imagen para Sábato de Dostoievski como uno de los pocos novelistas *de ideas* (subrayado de mi colega). Para Sábato, Dostoievski es un “pensador”. Pero, e iba glosando a Sábato, un pensador que mezcla sus monstruos nocturnos con ideas teológicas y políticas que atormentan su cabeza (*Ensayos*, Losada, 1970 801). De modo que la ficción en Dostoievski se presenta como invención y revelación, ficción y confesión. Me parece sumamente importante esa doble dimensión de la novelística de Dostoievski: inventar una ficción que proporcionara unas propuestas esenciales sobre el hombre y también que expulsara, a modo de *catarsis*, a los demonios que asedian el espíritu y el corazón del hombre. Y con unas palabras esclarecedoras, Michel Cadot definía aquella gran tradición rusa en la que Dostoievski está al lado de Gogol y de Tolstoï como “un arte en el que hombre entero, espíritu, alma y cuerpo, se enfrenta con las fuerzas naturales, el peso de la historia, las trampas de la ignorancia, el desespero ante su finitud, asumiendo plenamente su condición y así rescata y salva la esperanza”.

La alusión a la “esperanza” me parece una iniciativa muy atinada que arroja sobre el universo sombrío y a veces abrumador de Sábato unas luces de confianza en el hombre precario, como decía Malraux. Vale como ejemplo las últimas páginas de *Hombres y engranajes* (1951) en las que el novelista ensalza la presencia irrefutable de la esperanza en medio de lo que él mismo llama “mi visión sombría de la realidad” (1970 271). Y cita a Kiriloff en los *Demonios* para justificar ese acto de fe en el hombre: “Creo en la vida eterna en este mundo. Hay momentos en que el tiempo se detiene de repente para dar lugar a la eternidad”.

Pensamos en seguida al drama de Juan Pablo Castel, el pintor que cuenta cómo ha matado a la única persona que había comprendido su pintura, María Iribarne. En realidad, quiere día tras día encontrar de nuevo ese intenso momento de comunión que sólo puede proporcionar la obra de arte confundiendo el tiempo de la creación con el tiempo cotidiano. Y vale la pena citar a Sábato, resumiendo su novela en *Heterodoxia* (1970 337): “Por fin, cuando el protagonista mata a su amante, realiza el último intento de apoderarse de ella, de fijarla para toda la eternidad”.

Castel razona (verbo que por sí sólo resume el drama que vive) como Kiriloff. Pero en esta novela no puede esperar el hombre alcanzar un momento de eternidad

por medio de la vida sino por la creación artística. *El Túnel*, por ser una primera novela, es también una novela de la vocación: la “confesión” (una de las primeras palabras de la novela) escrita por Castel después de haber destruido su pintura.

Entonces es cuando podemos entender por qué en el mismo ensayo (*Hétérodoxie, Ensayos*, 1970 389), Sábato agrega a su “teoría” de la novela la siguiente precisión: “La novela es lo nocturno y, en consecuencia, lo que auténticamente somos. El pensamiento puro es lo diurno y, en consecuencia, lo que deseamos —y logramos— ser. El verdadero Dostoievski no es el moralista de su *Diario* sino el criminal de *Crimen y castigo*”.

No nos interesa aquí la confusión entre el novelista y su personaje, sino la imagen de un novelista doble que sirve como base de su idea de la novela y como expresión de un doble movimiento fundador: la zambullida en las tinieblas y la subida hacia la luz.

212 213

También es de notar que el denso ensayo *El escritor y sus fantasmas* se cierra con la imagen de un Dostoievski “parricida” que se transforma en escritor “cristiano” (1970 801). Y Sábato vuelve una vez más a su teoría de la novela: después del descenso al mundo de las tinieblas “el arte retorna hacia el mundo luminoso del que se alejó, movido por una fuerza ahora de ex-presión.” Es casi una excepción en toda la prosa sabatiana ese guión que remite más bien a las trabajosas traducciones de Heidegger. Y con ese doble movimiento de descenso y subida nos encontramos con otra transcripción del mito de Orfeo.

Para el ensayista Sábato, el novelista es tanto explorador como inventor. El descenso a los infiernos forma parte de esas peligrosas pero necesarias expediciones hacia el “yo profundo” que no remite al “moi profond” de Proust sino al espacio mítico y religioso que llamamos los infiernos o el infierno. Más profundamente vale la pena poner en paralelo la “teoría” de Sabato con las interpretaciones de René Girand cuando analiza la obra del ruso en *Critique dans un souterrain* (Livre de poche, Biblio 133). Y traduzco: “La obra que junta en vez de esparcir, la obra verdaderamente una cobrará la forma de la muerte y de la resurrección, o sea la forma de la victoria sobre el orgullo. Expulsado el doble, recobrada la unidad, se desvanecen el ángel y la bestia romántica para dar espacio al hombre en su integridad”.

\*\*\*

En *Antes del fin* (Seix Barral, 1999 44) Sábato acude a sus años de juventud cuando descubría “a los trágicos rusos que tanto me influyeron”: Dostoievski, Tolstoï, Chejov y Gogol. Pero insiste sobre todo en *Crimen y castigo* cuya lectura fue a los quince años decisiva. La leyó primero como “novela policial”, luego como “novela psicológica” y finalmente como “la mayor novela que se haya escrito sobre el eterno problema de la culpa y de la redención”. *Los Hermanos Karamazov*, *Los Demonios* y las *Notas desde el subterráneo* vendrán después y no dejarán de ser citadas muy a menudo, en particular el tercero. Desde *Hombres y engranajes* (1951), ese texto sin par cuyo título ha sido traducido de diversas maneras, ha llamado la atención de Sábato por ser una confesión y por desarrollar el tema de la locura expresada en un lugar exiguo que alcanza dimensiones simbólicas.

Para Sábato, la “literatura actual” a mediados del siglo *XXème siècle* se fundamenta en una síntesis de lo subjetivo y objetivo (1970 232). Es una manera sencilla y abrupta a la vez para recusar todo tipo de literatura realista que podría valerse del principio estético de la *mimesis* y desacreditar la literatura comprometida, el realismo socialista que también reiteradamente impugnó. Ahora bien: la tendencia que distingue Sábato empezó con el Dostoievski de las *Notas desde el subterráneo* en las que el ser humano se complace en hablar de sí mismo: “Voy a hablar de mí” son las primeras palabras que cita al mencionar la obra de Dostoievski. Palabras que suenan como las primeras que escribe Juan Pablo Castel al emprender el relato de su confesión. Pero Sábato añade: “Y en toda su obra, Dostoievski hablará de sí mismo ya se disfrace de Stavroguin, de Ivan o de Dimitri Karamazov, de Raskólnikov y hasta de generala o gobernadora. (...) En toda la gran literatura contemporánea se observa este desplazamiento hacia el sujeto”.

Y cita a continuación a Proust, Virginia Woolf, Franz Kafka, Joyce con su monólogo interior y William Faulkner. Añadamos que esta lectura de la historia de la novela es otra manera de abogar por su propia estética y mundo novelesco.

En *El escritor y sus fantasmas*, Sábato sustenta que el gran escritor es “monomaniaco” como también cualquier gran artista. Y piensa en Van Gogh que al pintar árboles se pinta a sí mismo. Dostoievski abre pues nuevos caminos a la literatura moderna, a la literatura que Sábato considera contemporánea. El novelista ruso legitima las soluciones estéticas del autor de *Sobre héroes y tumbas*. Verdad es que también valora a Faulkner que supo desterrar al novelista “omnisciente y omnipotente” (1970 233).

Con Dostoievski el escritor va a “submergir en el yo” (241): “La submersión en lo más profundo del hombre suele dar a las creaciones literarias y artísticas de nuestro tiempo esa atmósfera fantasmal y nocturna que sólo se conocía en los sueños”.

Esa tendencia que llama “nocturnidad” no es propia de la literatura. También se nota en la pintura y cita a Chagall, Chirico y Rouault. Concluye asentando que “el alzamiento del hombre contemporáneo contra la tiranía racionalista comienza en las *Notas desde el subterráneo*”.

Paulatinamente Sábato va elaborando una nueva historia de la literatura, del arte, de la cultura al hablar del nacimiento de una “literatura trágica”, desde Dostoievski hasta Graham Greene, pasando por Kafka (1970 247): “La gran literatura de nuestro tiempo es eminentemente metafísica y sus problemas son los problemas esenciales del hombre y de su destino”.

El arte conoce pues la misma evolución que la literatura. En “Los fantasmas de Flaubert” de 1967, Sábato retoma el caso de Leonardo da Vinci y lo enjuicia de modo personal: la obra, la creación artística de Leonardo dista mucho de su pensamiento matemático (1970 869): “Esas misteriosas grutas que habitan los fantasmas de Leonardo, esa azulinas y enigmáticas dolomitas que entrevemos detrás de sus ambiguos rostros, ¿qué son sino la expresión indirecta del espíritu de Leonardo?”.

¿No recordará aquí Sábato la idea de Leonardo expresada por Valéry según la cual la pintura es *cosa mentale*? Esta definición, bastante paradójica, remite también a este nuevo realismo subjetivo que Sábato ha definido en sus ensayos y a lo largo de sus novelas.

En otro texto intitulado “Sobre el arte abstracto” (1956), Sábato distingue una tendencia que define como “una rebelión mística de los tiempos modernos” que se realizó a través de espíritus “románticos”, desde Donatello y Miguel Ángel hasta

Kierkegaard y Dostoievski (1970 433 434): “Encarnaron creciente y tumultuosamente la sublevación del espíritu religioso contra el espíritu tecnolátrico de una civilización burguesa. Sus últimos descendientes los hallamos entre los postimpresionistas como Van Gogh y Gauguin, entre los *fauves* y los expresionistas, entre los surrealistas y en fin entre aquellos artistas que, aunque surgidos de la abstracción derivaron hacia la realización de objetos concretos, inventados por su propio yo y no en virtud de un proceso de abstracción en el mundo que los rodeaba”.

Leamos esas líneas como otro arte poético y también ético que ilumina la creación novelesca de Sábato.

\*\*\*

Sábato expresa varias veces en *El escritor y sus fantasmas* su admiración hacia Dostoievski. Son alusiones las más veces breves pero condensan una fuerte y constante fascinación. Admite que España y los países hispánicos saben y quieren expresar su comprensión de los personajes rusos, de los “bárbaros moscovitas” a partir de paralelos entre ambas culturas, sin mencionar al “padre” de esta teoría, el romántico Astolphe de Custine. Es otra manera de oponer la razón occidental y la periferia bárbara (1970 487 763).

214 215

Dostoievski le sirve sobre todo para justificar varias opciones estéticas (1970 483) como la sencillez de la intriga, la utilización de noticias de periódicos como punto de arranque de una novela. Y citaré el recorte de *la Razón* que encabeza *Sobre héroes y tumbas*. También le interesan los juicios severos sobre la novelística del ruso que evidencian una incomprensión propia de los genios (1970 755). Aparece pues Dostoievski como otro artista “maldito”, lo que fue Van Gogh y lo que es también Castel. Un paralelo puede entablarse entre el ser ficticio y el novelista ruso cuando nota (1970 756): “Entre la locura y el suicidio, fue (paradójicamente) salvado por la prisión”.

Los dos últimos escritos de Sábato, *Antes del fin* y *España en los días de mi vejez* (Seix Barral, 2004) ponen de manifiesto muy a menudo el respeto y la admiración hacia el novelista ruso. Nada más que al ver la película de Emir Kusturica “sobre la desaparición de la Yugoslavia” piensa, sin mencionar el título (*¡Underground!*), en la “gran metáfora” inventada por Dostoievski (*Antes del fin* 121).

En el segundo texto alternan fragmentos de memorias, de discursos, de conferencias y testimonios de escritores españoles. Estos no vacilan en mencionar a Dostoievski cuando se trata de definir el mundo novelesco de Sábato. Sin duda es el poeta, crítico y académico catalán Pere Gimferrer quien mejor expresó en unas pocas frases el espíritu “ruso” de la novelas sabatianas: una poesía de la ciudad que hace pasar de Buenos Aires a San Petersburgo y también “la multiplicidad de las voces” común a los personajes de los dos mundos novelescos. Uno pensará evidentemente en Bajtín que nunca Sábato ha mencionado pero la mayoría de los ensayos citados han sido escritos antes del descubrimiento del crítico ruso por Julia Kristeva a partir de 1967.

No me parece que este enfoque o esa metodología crítica haya sido interesante para Sábato. Admira en Dostoievski (y hasta cierto punto pasa lo mismo con Tomás Mann o Faulkner) el novelista que supo compaginar la filosofía, incluso la metafísica

con el mundo novelesco sembrando a lo largo de novelas ideas trascendentales que iluminan el mundo precario del hombre ofreciéndole unos instantes de eternidad.

\*\*\*

Concluyo, volviendo a una referencia más argentina: la gran novela, según Sábato, poco difiere del humilde tango enjuiciado por el pintoresco Tito de *Sobre héroes y tumbas*: “Es algo que te parte el corazón pero es una verdad grande como una casa”. El canto, sea del tango, sea de Orfeo, es un canto que funda una nueva visión, un nuevo orden, que da sentido al espacio humano.

¿Por qué tantas veces habló Sábato de “profundidad”? Tal vez sea porque representa lo esencial para el poeta. Y pensamos en esta definición dada por el crítico Jean–Pierre Richard al comenzar su libro *Poesie et profondeur*: “Se trata de atravesar la profundidad y surgir otra vez de ella, salvado y fraternal”. Así lo hizo, desbrozando el camino, el Vate llamado Orfeo, aquel que a orillas de un río de Grecia supo, otrora, por la fuerza fundadora de su canto, superar su propia tragedia y cantar para los demás.

A fines del siglo XX, a orillas de un Río que demasiadas veces fue río de angustias, de tragedias y de lágrimas, otros hombres han podido oír la honda voz de la novela que asciende desde la profundidad del ser, el canto de Orfeo–Sábato.

**Pageaux, Daniel–Henri**

“Sobre un héroe y una tumba. Homenaje a Ernesto Sábato”, en: *El hilo de la fábula*, Revista anual del Centro de Estudios Comparados, N° Once. Santa Fe, Argentina, edicionesUNL, 2011, pp. 209-217.

**Ocho,**

**glosas(s)**

(un lugar para el comentario y la información)



**Estudios comparados de la literatura actual. Indagaciones desde género, canon y educación**

ADRIANA CROLLA,  
OSCAR VALLEJOS (COMP.)  
Universidad Nacional del  
Litoral, Santa Fe, 2010.

**Las múltiples moradas del estudio comparado de la literatura**

Ariela Borgogno \*

Centro de Estudios Comparados (UNL) –  
Universidad Autónoma de Entre Ríos

La expresión “múltiples moradas”, enunciada en el título, es un préstamo. Es el nombre elegido por el gran comparatista Claudio Guillén para su libro de ensayos sobre literatura comparada.<sup>1</sup> Esas moradas múltiples de la literatura comparada son posibles porque esta es una disciplina con vocación transversal, como precisa Yves Chevrel, una disciplina que procede por intersecciones, generando *lugares comparatistas*.

218 219

El libro que hoy reseñamos da cuenta de algunos de esos lugares en los que la literatura dialoga con otros discursos y otras áreas del saber, diálogo instaurado a partir del interrogante. “Al comparatista le corresponde preguntar lo que a otros les puede dejar sin cuidado”; así definió Guillén la tarea de quien trabaja desde el comparatismo. Esta idea es recuperada por Crolla y Vallejos en el prólogo del libro que nos ocupa, quienes plantean que “se puede ser especialista en una literatura y al mismo tiempo comparatista ya que la especificidad estaría dada en el conjunto de preguntas y de problemas que se proponen, más que en el objeto, método o manera de contestarlas” (2010 5). Como han dicho y repetido incansablemente los teóricos de los estudios comparados, desde el siglo XIX hasta nuestros días, el comparatismo es un punto de vista (ni ecléctico ni relativista), es una actitud, una manera de mirar con nuevos ojos, sin binarismos excluyentes, desde los bordes.<sup>2</sup>

Las propuestas de reflexión y las problemáticas conceptuales abordadas en los artículos incluidos en el volumen surgen, como bien lo plantea el subtítulo, de las indagaciones sobre las relaciones existentes entre literatura y canon, literatura y educación, literatura y género. Estructuralmente, el libro se divide en dos partes: la primera llamada “Posiciones”; la segunda, “Literatura, Educación, Género”. Si entendemos por “posición” la actitud o el modo en que alguien se “para” frente a algo u otro, creemos que las posiciones no se encuentran sólo en la primera parte del libro sino en su totalidad. En ambas secciones encontramos posicionamientos fuertes de los distintos autores frente a las problemáticas planteadas. Por lo tanto, no será la estructura del libro la que nos oriente en esta reseña sino los cuatro ejes problemáticos que marcan el desarrollo de los trabajos.

\* Profesora en Letras. Cursa el Doctorado en Ciencias Sociales (UNER). Becaria Inicial del FONCyT (Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica). JTP en la cátedra de Literatura Francesa e Italiana del Profesorado de Lengua y Literatura de la Universidad Autónoma de Entre Ríos. En el mismo profesorado dicta la cátedra de Literatura Inglesa y forma parte de los equipos de cátedra de Literatura Italiana I y Literatura Italiana II en el Profesorado y Traductorado de Italiano en dicha universidad. Becaria del Centro di Studi Leopardiani, Recanati, Italia (1998). Miembro Investigador del Centro de Estudios Comparados (UNL).

Primer eje problemático: el modo de articulación de la literatura con un proyecto político de género. En “S/Objetos imaginarios: cuestiones interdisciplinarias sobre género”, Adriana Crolla reflexiona acerca de la posición de la mujer en la realidad y en la ficción literaria a partir de un detallado recorrido histórico por las líneas teóricas fundacionales de los estudios de género, del desarrollo de los estudios interdisciplinarios sobre la mujer en el siglo XX (como objeto y sujeto en todos los órdenes del saber) y, en particular, de la cuestión de género en la literatura, es decir, cómo la mujer se lee y se escribe a sí misma. En este viaje escriturario, en el que aparecen nombres sobresalientes como Cristina de Pizán, Virginia Woolf, Simone de Beauvoir, Julia Kristeva entre otros, resulta interesante también leer el camino recorrido por Crolla, dado que las apelaciones autobiográficas nos ayudan a entender la forma en que se configura la mirada–mujer y el modo en que la lectura se transforma en acto. En “Lecturas comparadas ‘*al femminiil*’”, trabajo netamente literario, y bajo la premisa que se ha reconocido “la subjetividad de género que subyace detrás de cada escritura y de cada lectura y de la importancia de la mirada que lo configura y problematiza” (7), Crolla desarrolla una especie de genealogía de la escritura femenina en la que aparecen Cristina de Pizán, Marguerite Yourcenar, Marguerite Duras, la Woolf y Victoria Ocampo. Analiza la lectura “entre” mujeres y se detiene en la que Hélène Cixous realiza de la obra de Clarice Lispector. Este último apartado, en que se manifiesta la pasión cognoscitiva de la primera y la fascinación por la palabra de la segunda, es una invitación urgente a leer (o re–leer) a ambas. En el artículo “Interdiscursividad y género en *El misterio del ramo de rosas* de Manuel Puig”, Crolla se propone analizar en Puig, desde la perspectiva de género, las inscripciones del imaginario social en la interdiscursividad de un producto literario. Concluye que en la escritura de Puig surge la matriz femenina que lo habita logrando destruir el binarismo masculino/femenino. Para su estudio, Crolla toma la propuesta de Cixous sobre la existencia de una escritura femenina (que no depende del sexo), de un estilo que tiende a lo múltiple y lo abierto que puede leerse en la obra de escritores de sexo masculino o femenino.

A este corpus de trabajos que reflexionan sobre el género se suma “Introducción a *Raccontarsi*” de Liana Borghi, investigadora y docente italiana. En su texto narra la experiencia en laboratorios de mediación social e intercultural dirigidos por ella en Prato, Italia, en el marco de las nuevas migraciones que dan en Europa. Su relato manifiesta la complejidad del estudio de lo genérico en la diversidad. La mujer no sólo está cruzada por su condición de género, sino por la clase, la raza, la etnia y por esto debe entenderse como un sujeto colectivo, en tanto significativo político, heterogéneo. “María Rosa Lojo en diálogo: el lado oculto de la épica femenina”, es una entrevista realizada por Adriana Crolla a la docente, escritora y crítica argentina. En ella se aborda la problemática de género desde la literatura (la mujer escritora y la mujer objeto de escritura) pero también desde el mercado editorial y el campo educativo. Los textos que completan este conjunto analizan el género en relación con la educación: “Educación para la desigualdad: el currículum oculto del sexismo educativo” de Adriana Crolla, “La literatura de mujeres en el espacio curricular de la educación polimodal en la Provincia de Santa Fe”, de Crolla y Liliana Chávez” y “La falta de inserción de escritoras en el currículum escolar. Un estudio de campo”, con autoría de Chávez. Todos ellos hacen visible la invisibilidad de los estudios de género ya sea en las políticas educativas, en las propuestas didácticas editoriales o en las prácticas áulicas.

Segundo eje problemático: el proyecto teórico de Harold Bloom sobre la literatura como artefacto estético. Como plantean los compiladores en el prólogo, Bloom “ataca el proyecto feminista e historicista y lo llama Escuela del Resentimiento”<sup>3</sup> por lo tanto puede entenderse como un proyecto enfrentado al anterior (el del primer eje problemático), la literatura en relación con “un proyecto colectivo anclado en un movimiento político: el movimiento feminista” (7). Esa confrontación habilita el espacio de reflexión y discusión. Los trabajos que responden a este segundo eje problemático pertenecen a Oscar Vallejos: “Canon y originalidad en la escena literaria del siglo XX. Una introducción a la obra de Harold Bloom”, “Para leer con Harold Bloom”, “El lenguaje de la fuerza: en torno a Harold Bloom” e “Invitación a la lectura de Harold Bloom”. En estos artículos, Vallejos lee, entre otros tantos, los siguientes textos de Bloom: *El canon occidental*; *La compañía visionaria*; *Shakespeare: la invención de lo humano*; *Genios. Un mosaico de cien mentes creativas y ejemplares*; *Poesía y represión*; *La angustia de las influencias*. Recuperar los planteos teóricos del crítico voraz que es Bloom excede las posibilidades de esta reseña, del mismo modo que la excede el análisis riguroso que realiza Vallejos de Bloom. Podemos decir, en un vano intento de síntesis, que la propuesta estética de Bloom gira en torno al concepto ordenador de canon y a los interrogantes: ¿qué se lee?, ¿cómo se lee?, ¿por qué se lee?, ¿qué se lee en realidad cuando se lee? Ante tanto exceso, elegimos rescatar el modo en que Vallejos lee a Bloom. Y aquí, nuevamente, la importancia de la voz autobiográfica,<sup>4</sup> del recorrido personal que posiciona al crítico/lector de una determinada manera frente a un objeto de estudio. Vallejos se inscribe en la tradición de la filosofía analítica; como él mismo dice, es un lector formado en el rigor del argumento y enfrentado a los textos de Bloom, que parecen desentenderse de esa exigencia. Pero la falsa inexistencia argumental en Bloom es desnudada por Vallejos a través de un reflexivo análisis del discurso del norteamericano; hilvana con sutileza los hilos de esa argumentación desperdigada, y apoyado en la teoría literaria, desnuda al lector magistral que hay en Bloom. Vallejos considera que ha perdido la lucha con Bloom, para nosotros es una lucha pareja que lleva adelante sin condescendencias.

220 221

Tercer eje problemático: la conformación de protocolos de lectura y enseñanza de la literatura en Argentina. Los artículos que abordan este eje están a cargo de Analía Gerbaudo: “Oficio: archivistas. Importación de teorías en la enseñanza de la literatura en el nivel superior (1960–1970)” y “Enseñar entre dictaduras. Literatura, teoría y morales de la lectura en la universidad argentina (1960–1970)”. Gerbaudo aborda, desde una perspectiva histórica, el modo en que se articulan en nuestro país ciertas teorizaciones de base metodológica con propuestas reflexivas sobre la manera de enseñar literatura. Con claridad expositiva y solidez teórica y metodológica, Gerbaudo transita la “zona de borde” (término acuñado por ella) disciplinar entre literatura y enseñanza, entre teoría literaria y didáctica de la literatura. El recorte temporal del estudio obedece a la importancia decisiva que tuvo para el desarrollo del sistema universitario y, en consecuencia, del sistema educativo en general, la intervención de las universidades y la renuncia masiva de docentes durante la dictadura de Onganía. La relevancia del trabajo de Gerbaudo radica en plantear y replantear la necesidad de revisar el modo en que pensamos la literatura, desde dónde lo hacemos y, en tanto docentes, “cómo ayudar a otros a pensarla”. Ella no da respuestas pero sí plantea los interrogantes, hecho que no es menor en un contexto en el que las instituciones educativas y los actores docentes han dejado de cuestionarse sus propias políticas, y por ello, sus prácticas.

Cuarto eje problemático: el problema de la literatura en relación con la filosofía moral o educativa. Para pensar la articulación y la justificación del lugar de la literatura en un proyecto de ciudadanía, Oscar Vallejos analiza el trabajo que desde la filosofía desarrolla, en este sentido, Martha Nussbaum. El artículo de Vallejos se titula: “Rehabilitaciones: literatura y ética en Martha Nussbaum”, y analiza en él el proyecto de la filósofa norteamericana en el que la literatura es considerada un medio educativo prioritario. Tomando como ejemplo la novela realista, Nussbaum entiende que la literatura posibilita un conocimiento más profundo de la realidad (la imaginación literaria puede expresar de manera certera las verdades de la vida humana) lo que permite, a su vez, ofrecer tal vez respuestas más sólidas para los retos éticos del presente y para la re-construcción de una ciudadanía del mundo. Desde la historia de la filosofía y desde la teoría literaria, Vallejos nos presenta una lectura precisa del modo en que Nussbaum lee literatura desde su proyecto filosófico.

Preguntas y reflexiones reunidas en torno a cuatro ejes que amplían la mirada sobre el estudio de la literatura. Cuatro ejes que señalan *lugares comparatistas*, lugares de cruces posibles. Las propuestas de lecturas enunciadas en los diferentes artículos del libro constituyen valiosos aportes al comparatismo, más aún cuando la tradición académica del mismo en nuestro país es reciente.

## Notas

<sup>1</sup> Libro publicado por Tusquets en 1998.

<sup>2</sup> Rescatamos en este punto la brillante definición que diera Guillén (otra vez Guillén) de la literatura comparada en el marco de una entrevista para el diario *El país* de España en 1980: “la literatura comparada es un antídoto contra el narcisismo cultural”, concepción aplicable al comparatismo en general.

<sup>3</sup> Recordemos que en esta Escuela del Resentimiento Bloom incluye a “animadoras feministas”, marxistas, neomarxistas, historicistas, neohistoricistas, a los que “pintorescamente” llama multiculturalistas, “la trama académico-periodística [...] que desea derrocar el canon con el fin de promover sus supuestos (e inexistentes) programas de cambio social” (Bloom, H. *El canon occidental*. Anagrama, Barcelona. Traducción de Damián Alou, 1995 14).

<sup>4</sup> En la primera parte del libro hay un artículo de Analía Gerbaudo que, sin realizar una lectura forzada, puede entenderse como nexo entre los primeros textos de Crolla y los de Vallejos, textos en los que reconocimos y valoramos esa voz personal que relata las experiencias que llevaron a cada uno a la adopción de un punto de vista particular respecto de aquello que estudian. El artículo de Gerbaudo se titula “Los juegos del ‘yo’: notas sobre notas de Jacques Derrida”. Es un texto exquisito (permítannos la palabra) donde, a partir de la escritura derridiana, analiza cómo la filosofía, la literatura y, entendemos también, la teoría y la crítica literaria están atravesadas por componentes estéticos pero también autobiográficos y pasionales sin perder por ello su especificidad.

**Travesías Literarias.  
Itinerarios de lectura,  
teoría y crítica**

BATTISTON, D.; DOMÍNGUEZ,  
M.C.; ELIZALDE, M.;  
FORTE, N.; URTASUN, M.  
Ediciones UNLPam,  
Santa Rosa, La Pampa,  
2009.

**Travesías literarias. Itinerarios de  
lectura, teoría y crítica: un manual  
esperado en espacios universitarios**

Ángeles Ingaramo \*

Universidad Nacional del Litoral – CONICET

La pluralidad de perspectivas teóricas desde las cuales es posible aproximarse a la literatura constituye una marca característica de los estudios literarios desde la segunda mitad del siglo XX. 222 223

En respuesta a un sistema de legitimaciones académicas, editoriales, literarias, políticas, etc., estos diversos modos de pensar al objeto literario han ido sustituyéndose, manteniéndose, o bien virando de posiciones en el *campo literario* (Bourdieu), lo que dificulta ampliamente la tarea de todo educador dispuesto a ofrecerles a sus alumnos un acercamiento a dicho escenario.

La elaboración de una *transposición didáctica* (Chevallard) al respecto, implica no sólo un profundo conocimiento del campo de análisis y del sujeto destinatario en cuanto lector modelo, sino también la toma conciente de un posicionamiento en relación con la inclusión o exclusión de determinados saberes para ese contexto inmediato.

En esta línea, y pensado especialmente como un texto para estudiantes de las carreras de Letras, *Travesías literarias. Itinerarios de lectura, teoría y crítica* se configura como un *texto inteligente*, ya que si bien presenta un abordaje al mundo de la Teoría Literaria elaborado desde la selección de determinadas líneas teóricas propias al campo, ofrece al mismo tiempo la suficiente flexibilidad para la ampliación o el trazado de otros recorridos posibles que sorteen algún tipo de clausura teórica.

Esta apertura se identifica en el texto no sólo con el tratamiento que se realiza de los contenidos propuestos, o con el cruce constante que se practica entre el discurso de la Teoría Literaria y los de la Crítica Literaria y la Literatura; sino también, y sobre todo, con el agregado explícito de listas bibliográficas que al final de cada módulo arriesgan “Otros itinerarios de lectura” para cuestiones ya presentadas.

En directa relación con esto, destacamos como tono general del texto su preocupación acérrima por las cuestiones didácticas; inquietud que se traduce tanto en las decisiones de escritura adoptadas en pos de facilitar los aprendizajes, como así también en el planteo explícito de relaciones entre los tópicos centrales del texto y la Didáctica de la Literatura.

\* Profesora de Letras por la Universidad Nacional del Litoral. Realiza su Doctorado en Humanidades en la UNT, dirigida por la Dra. Analía Gerbaudo, mediante una beca del Conicet y con un plan de tesis sobre el impacto de la importación y traducción de textos teóricos de la Teoría y la Crítica Literarias en el armado de aulas de Didáctica Específica de la Universidad Argentina.

Por ejemplo, el texto se formula en un lenguaje apto para estudiantes iniciales de la carrera de Letras; a lo que se suma la claridad expositiva presentada que se interpreta como un gesto clave a este respecto.

Asimismo, cabe señalar la presencia de una serie de apartados con actividades que figuran al final de cada módulo, y que involucran el trabajo personal con la literatura como un modo de habilitar en dicho marco los contenidos teóricos presentados previamente. Esto traduce una concepción específica sobre la relación entre la Teoría Literaria y la Literatura, como así también entre la Teoría Literaria y la Enseñanza de la Literatura: la Teoría sirve antes que nada, y sobre todo, para despertar el interés en y la comprensión de las obras literarias; no como trayectoria prefijada sino, tal como se lo menciona, como proceso de construcción de sentidos (Battiston, D.; Domínguez, M.C; Elizalde, M.; Forte, N.; Urtasun, M.). Conocer teoría(s) literaria(s) nos posibilita la elaboración de distintos acercamientos al texto literario, y con este fin parecería adquirir relevancia en la enseñanza de la literatura.

También subrayamos aquí la ya mencionada revisión que se realiza de ciertos *obstáculos epistemológicos* (Bachelard; Camilloni) comunes a la hora de pensar en la construcción del objeto literario; y que son de alta recurrencia en las definiciones que docentes de la Escuela Media elaboran o recuperan como *autores del currículum* (Gerbaudo) para sus *aulas de literatura*.

Entre los mismos, mencionamos especialmente el cuestionamiento a las lecturas deterministas de los postulados formalistas y estructuralistas, que defienden la idea de una “literaturidad” capaz de agotar de una vez y para siempre al objeto literario; y la adopción de la categoría de ficción, asimilada a las nociones de “mentira” o “falsedad”, como cualidad distintiva en exclusividad a lo literario.

Interesa a este respecto recordar que este texto está destinado a estudiantes de Letras, entre los que se cuenta con futuros profesores, que se espera puedan revisar este tipo de *obstáculos epistemológicos* que velan peligrosamente el reconocimiento de los alcances de la *literatura* (Williams) en el cuerpo discursivo de lo social.

Finalmente, destacamos como otra cuestión central a este respecto la apertura canónica que es posible advertir con relación a la selección literaria que realiza el texto. Si bien se hacen presentes muestras de reconocidas poéticas clásicas, también ingresan al texto producciones de escritores de talla local que no necesariamente ocupan posiciones dominantes en el *campo literario*. Este gesto, coherente con el tratamiento teórico que se le da a esta cuestión en el apartado “Literatura y Canon”, invita a pensar en el armado crítico de nuestros propios cánones de lectura, tanto para los futuros investigadores como para los venideros docentes.

En resumen, *Travesías literarias. Itinerarios de lectura, teoría y crítica* es ante todo una esperada respuesta para aquellos lectores universitarios en búsqueda de valiosas pistas de lectura que faciliten el ingreso al diverso universo de la Teoría Literaria.

### Bibliografía

BACHELARD, G. (1948) *La formación del espíritu científico*. México: Siglo XXI, 1980.

BOURDIEU, P. (1992) *Las reglas del Arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995. Traducción al español de Thomas Kauf.

CAMILLONI, A. (1997) *Los obstáculos epistemológicos en la enseñanza*. Barcelona: Gedisa.

CHEVALLARD, Y. (1997) *La transposición didáctica. Del saber sabio al saber enseñado*. Buenos Aires: Grupo Aique.

GERBAUDO, A. (2006) *Ni dioses ni bichos. Profesores de literatura, currículum y mercado*. Santa Fe: UNL.

INGARAMO, A. (2009) "Historia y literatura en las aulas de la escuela secundaria argentina". En: *Lindes, límites: literatura (s). La literatura y sus lindes en América*, UNL Virtual. 224 225

WILLIAMS, R. (1977) *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Península, 1980. Traducción al español de Pablo De Masso.

**Poéticas de  
poetas. Teoría,  
crítica y poesía**

JOSÉ MARÍA

POZUELO YVANCOS

Editorial Biblioteca

Nueva, Madrid, 2009.

## **La conciencia literaria a la luz de algunas poéticas implícitas y explícitas del siglo XX**

Eva María Martínez Moreno \*

Universidad de Córdoba (España)

Bajo este título, José María Pozuelo, catedrático de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Murcia y autor de hitos imprescindibles en el campo de la teoría, narrativa, poesía y autobiografía (*El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo* —Murcia, Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1979—, *Teoría del lenguaje literario* —Madrid, Cátedra, 1988— o *Poética de la ficción* —Madrid, Síntesis, 1993—) presenta, en un solo volumen y originalmente, algunos estudios sobre poesía y poetas escritos entre 1991 y 2007.

La unidad del conjunto la logra con la idea de poesía de los poetas tanto en sus críticas literarias (poéticas explícitas) como en su creación (poéticas implícitas); con la dedicación de la mitad del libro al Grupo del 27; con la cronología de los estudios, centrada en el siglo XX; y con la preferencia por docentes y/o críticos que subrayan la consciencia del ejercicio poético.

Sustentado en Machado, Ortega y Hegel, al inicio sintetiza su teoría del género lírico como una experiencia siempre *presente*. Según Pozuelo, el receptor piensa, recuerda y ve *cada vez* las imágenes de su mundo en el *ahora* de la lectura.

Es muy significativo el recorrido por el Grupo del 27. Primero, apunta la novedad de la crítica de Salinas: su herencia del noventayochismo y del novecentismo, a la que adscribe su concepto de tradición en *Jorge Manrique, o tradición y originalidad* (Buenos Aires, 1947).

Presenta un *leitmotiv*: la unidad de escritor y crítico ejemplificada en Jorge Guillén. Le adjudica la renovación del prisma crítico de su tiempo por su atinado relativismo individualista. Valéry, Eliot y la Fenomenología le conducen a la conciencia y lo psíquico.

De la *Antología de la Poesía Española Contemporánea* de Diego destaca la inauguración de un itinerario de la Historia Literaria: la conexión estilística entre el 27 y el Modernismo y subraya su brillante delimitación de una minoría consciente (Salinas, Aleixandre, Alonso) y otro grupo, cuya modernidad es la inteligencia y no, el estado de gracia (Diego y Guillén).

\* Licenciada en Filología Hispánica en la Universidad de Córdoba (España), ejerce como profesora de Enseñanza Secundaria desde 1997. Autora de trabajos sobre interacción de códigos, además, cuenta con un Master en Información y Documentación. Su investigación actual se centra en las relaciones entre pintura y literatura en la vanguardia clásica.

Analiza pragmáticamente a Aleixandre en “El poeta” (*Sombra del paraíso*), para probar la naturaleza autorreflexiva de la poesía contemporánea, y en *Los encuentros*, para insistir en la conciencia con la que evita la ambientación sociopolítica.

Esta imbricación de obra y crítica la observa también en el cosmopolitismo y la extranjería de Cernuda (Schelling, Hölderlin, Baudelaire o Mallarmé) y pondera su temprana conciencia de la mutabilidad del canon en sus *Estudios sobre poesía española contemporánea*.

Pozuelo cierra con varias poéticas implícitas: “Cantando en yiddish” de *Cuaderno de Nueva York* de José Hierro; la poesía de Gil de Biedma y el novísimo Jenaro Talens. La intercomunicación entre conciencia y obra la aprecia en el yo desdoblado y la opacidad de los espejos y las voces de otro. El conflicto entre poetas de la experiencia y novísimos, basado en el debate entre poesía de la comunicación y poesía del conocimiento, lo considera caducado y, de forma rupturista, propugna un estudio poroso a las teorías filosóficas y semióticas de su época (Kristeva, Derrida, Barthes, Lacan, Mao, etc.). Esta penetración del tiempo en la escritura la ve también en el primer libro de Jorge Urrutia, *El grado fiero de la escritura*.

226 227

Concluye ahondado en su tesis de la unidad de toda poética en virtud del diálogo de cada libro con otros anteriores a través de sus imágenes, símbolos o motivos centrales, catalizadores de su identidad. La poesía de Eloy Sánchez Rosillo es una acabada muestra de ello.

**Adiós, Mona Lisa.  
La verdadera historia del retrato más famoso del mundo**

ROBERTO ZAPPERI.

TRADUCCIÓN DE JOSÉ

EMILIO BURUCÚA Y

NICOLÁS KWIATOWSKI

Buenos Aires, Katz, 2010.

## ¿Eres tú, Gioconda?

Nora Sforza \*

Facultad de Filosofía y Letras (UBA)

Poco más de quinientos años nos separan ya del momento en que Leonardo Da Vinci pintó el retrato que, con el correr del tiempo, se transformaría en ícono indiscutido e indiscutible del arte occidental, a saber, su célebre *Gioconda*. Ríos de tinta han corrido desde entonces tratando de desentrañar los misterios —reales y ficticios— que han acompañado la historia de este cuadro asombroso que sigue maravillando a los millones de turistas que, año tras año, se agolpan frente a él en el Museo del Louvre, su “residencia” desde 1804, buscando construir una suerte de relación personal con el celeberrimo cuadro.

Roberto Zapperi (Roma, 1932) es uno de los investigadores del Renacimiento más reconocidos en el mundo entero. Su deseo de indagar acerca de la verdadera identidad de la dama retratada por Leonardo comenzó —según el mismo Zapperi narra en la “Conclusión” del texto que nos ocupa— cuando, luego de leer, en 1994 el *Kunststück* que Frank Zöllner dedicó a la *Gioconda*, tuvo la certeza de que Lisa Gherardini, esposa del mercader florentino Francesco del Giocondo no era la mujer del cuadro, a pesar de que la autoridad ejercida por el texto de Giorgio Vasari (*Le vite dei più celebri pittori, scultori ed architetti*) había instalado entre estudiosos y legos dicha idea, desde su primera edición, en 1550. A fin de cuentas, ¿por qué privilegiar los dichos de Vasari, “quien ni siquiera había visto el cuadro y se había basado, en cuanto a la identificación del personaje, en rumores vagos e imprecisos recogidos en el ambiente florentino a una distancia de muchos años” (121) en desmedro del testimonio dado por Antonio de Beatis, secretario del cardenal Luis de Aragón? En efecto, De Beatis, clérigo de Molfetta, acompañando al cardenal en su viaje por Europa, pudo asistir personalmente al encuentro entre su señor y Leonardo, en el pequeño castillo real de campo de Clos-Lucé en Cloux, residencia del Vinciano en la última etapa de su vida y por entonces al servicio del rey de Francia, Francisco I de Valois. Con extrema delicadeza Zapperi nos

\* Doctora en Letras por la UB y Master en Ciencias Sociales (FLACSO). Licenciada en Lengua y Cultura Italianas (Universidad del Museo Social Argentino e Università di Pisa). Ejerce docencia en la UBA, el Inst. Sup. del Profesorado “Joaquín V. González” y en el ISDA. Especialista en teatro italiano del Renacimiento italiano. Autora de *La cassaria de Ludovico Ariosto*; *el Candelaio de Giordano Bruno (1582)* (vencedores del Premio “Teatro del Mundo”) y *las obras literarias de di Niccolò Machiavelli*. Su ensayo *Teatro y poder en el Renacimiento italiano, 1480–1542. Entre la corte y la república, obtuvo también el Premio “Teatro del Mondo” en la categoría “Ensayo”*.

demuestra que a veces no basta contar con un enorme cúmulo de fuentes, sino que, lo más importante, es saber desentrañar sus secretos y construir oportunas relaciones entre ellas.

Haciendo gala de una proverbial erudición y a la vez de una prosa rica de matices, que hace que el libro se lea realmente como una novela de la que queremos conocer el final, el autor del presente ensayo discute con la tradición historiográfica que ha querido imponernos a *Mona Gioconda* como la enigmática protagonista del cuadro y, a su esposo, como su comitente.

Zapperi, al preguntarse acerca de la verdadera identidad de la mujer retratada por Leonardo (que algunos incluso quisieron ver como un autorretrato del Vinciano), nos pone frente a la necesidad de revisar esos ríos de tinta a los que hacíamos referencia más arriba y de ampliar el espectro de las fuentes que pueden llevarnos a una conclusión definitiva. En este sentido, no cabe duda de que uno de los grandes logros del texto es la capacidad demostrada por su autor al escribir un ensayo histórico que deja para el final un *corpus* de notas de las que tal vez podría prescindir el lector no especializado, pero que sin embargo está ahí para quien quiera completar y seguir los caminos abiertos por el libro. Pero también es indudable que la lectura de este ensayo nos conduce a navegar hacia el centro de otra cuestión, a saber, la de la pormenorizada reconstrucción de toda una época —la de ese Renacimiento de finales del *Quattrocento* y principios del *Cinquecento*— llena de una espléndida solaridad, pero también de elementos de tensión que desembocarían —fatalmente— en las angustias del tiempo que habrían de llegar allí de a poco. Pues si es cierto que el objetivo final del investigador romano es, como hemos dicho, la de desentrañar una vez y para siempre el misterio de la Mona Lisa, para lograr su fin, Zapperi nos ofrece un cuadro de época magnífico, en el que, a lo largo de quince capítulos, desfilan los personajes clave del Renacimiento en sus acciones cotidianas, sus viajes, sus relaciones políticas y de comitencia, sus amores y sus odios, sus traiciones y fidelidades... El libro incluye once imágenes que contribuyen a completar el recorrido necesario para comprender “la verdadera historia del retrato más famoso del mundo”. Al lector, la tarea de desentrañar el misterio...

## 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).

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](mailto:acrolla@fhuc.unl.edu.ar)
- [analiafhucunl@gigared.com](mailto: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 Tesoro de la UNESCO o Latin Book.

Para el caso de reseñas, debe constar el título del texto de la reseña en negrita y debajo, nombre y apellido del autor de la reseña y afiliación institucional. En cursiva el título del libro reseñado, seguido de los datos del mismo en letra normal. Luego incluir un curriculum vitae de quien escribe la reseña de no más de cinco líneas.

Ejemplos:

### **Identidad, memoria y región**

Pampa Arán

Universidad Nacional de Córdoba

*Cuando el tiempo era otro. Una historia de infancia en la pampa gringa*

de Gladis Onega, Grijalbo, Buenos Aires, 1999.

Las notas se colocarán al final del artículo y luego se consignará la bibliografía. La bibliografía se ordenará alfabéticamente por autor (apellido) y siguiendo este

esquema: apellido e inicial del nombre del autor, fecha de la primera edición entre paréntesis, título de la obra en cursiva (si es un artículo, entre comillas y luego el nombre de la revista en cursiva, consignando año y número), editorial, lugar de la publicación, año de la edición consultada. En el caso de textos traducidos, se indicará el nombre del traductor entre corchetes.

Ejemplo:

Derrida, J.: (1972) *La diseminación*, Fundamentos, Madrid, 1991 [trad. al español: José Arancibia].

Las citas irán entre comillas y con letra normal; fuera del párrafo irán sin comillas y en cursiva, respetando un espacio en blanco antes y después de la cita. Luego de una cita textual, se consignará autor, año de la primera edición del texto y número de página. Ej.: (Derrida, 1972: 67). Siempre que se omita parte del texto citado, se escribirán tres puntos entre paréntesis: (...).

Las siglas irán en mayúsculas, sin puntos entre las letras. La primera vez que se mencione, deberá contener una aclaración entre paréntesis de su significado.

Se usarán comillas españolas (alt 0147 y alt 0148 respectivamente) para destacar palabras, expresiones, indicar citas textuales, etc. Comillas simples (alt 0145 y alt 0146 respectivamente) con idéntico fin cuando ya se esté dentro de un texto con comillas dobles.

Cuando se quiera remarcar o destacar alguna palabra o expresión se usará, en orden de importancia, cursivas, comillas. En ningún caso se usarán las mayúsculas, negrita o subrayados.

Las palabras en otro idioma o registro siempre se destacarán en cursiva. Si se está citando un fragmento en otro idioma en una cita separada del cuerpo del texto, se usará el recurso inverso.

No se dejarán sangrías ni se incluirán números de página ni se usará tabulación.

No se aceptarán artículos que no se ajusten a las pautas indicadas.

Adriana Crolla  
Directora

Silvia Calosso, Analía Gerbaudo y Oscar Vallejos  
Comité editorial

Se diagramó y se compuso en ediciones  UNL  
Impresión: Geaimpresiones,  
Santa Fe, Argentina, noviembre de 2011.

### **Uno, pasión intacta**

(un lugar para la teoría)

María Leonor Milia · Claudio Lizárraga ·

Daniel Alvaro · Facundo Nieto ·

Tomás Vera Barros · Hugo D. Echagüe ·

### **Dos, paseos por los bosques narrativos**

(un lugar para la ficción)

Fernanda Elisa Bravo Herrera ·

Jorge Wiese Rebagliati ·

### **Tres, múltiples moradas**

(un lugar para los pasajes discursivos)

Ma. Paz Cepedello Moreno ·

Cristina Beatriz Fernández · Giselle Rodas ·

### **Cuatro, después de Babel**

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

Santiago Venturini · Bárbara Gudaitis ·

### **Cinco, memorias de la trastienda**

(escritores por escritores)

Rodolfo Alonso ·

### **Seis, escenas de la vida académica**

(estudios comparados en el Mundo Antiguo)

Nicolás Cruz Barros · Claudia T. Mársico ·

Hernán G. Inverso ·

### **Siete, testimonios tangibles**

(un lugar para el convivio)

Daniel—Henri Pageaux ·

### **Ocho, glosa(s)**

(un lugar para el comentario y la información)

Ariela Borgogno · Ángeles Ingaramo ·

Eva María Martínez Moreno · Nora Sforza ·